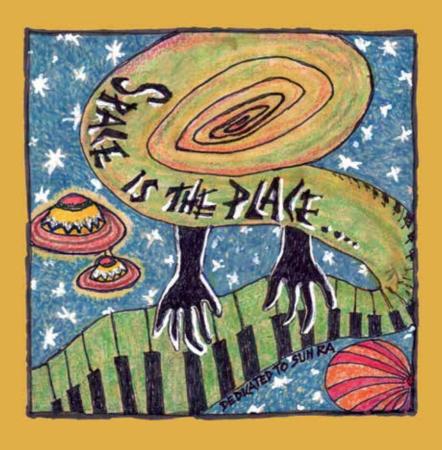


a cura di Nicola Paladin e Giorgio Rimondi

una bussola per l'infosfera

con Ishmael Reed tra musica e letteratura







2017, Agenzia X

Progetto grafico

Antonio Boni

Contatti

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano tel. + fax 02/89401966 www.agenziax.it - info@agenziax.it facebook.com/agenziax - twitter.com/agenziax

Stampa

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-98922-36-9

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Mim Edizioni srl, distribuito da Mim Edizioni tramite Messaggerie Libri

Hanno lavorato a questo libro...

Marco Philopat – direzione editoriale Paoletta "Nevrosi" Mezza – coordinamento editoriale a cura di Nicola Paladin e Giorgio Rimondi

una bussola per l'infosfera

con Ishmael Reed tra musica e letteratura

una bussola per l'infosfera











Introduzione Nicola Paladin e Giorgio Rimondi	7
Prima parte	
L'ultimo accordo Alessandro Scarsella	15
Ishmael Reed: il senso di una voce controcorrente Ugo Rubeo	19
Benvenuto, Mr. Reed Franco Minganti	23
Da Willert Park Courts a Palazzo Leoni Montanari Ishmael Reed	27
Seconda parte	
Etica e globalizzazione Giorgio Rimondi	43
Poesia e traduzione nel lavoro di Ishmael Reed Eleonora Giacomelli	55
Venice May 2016 Why no Flowers for Africa? Tennessee Reed	63 75
Due poesie di Tennessee Reed Claudia Antoniolli	83
Carla Blank: "L'arte è per l'1% ispirazione e per il 99% duro lavoro" Corinne Bergamini	89

"Casualità, evanescenza, incompletezza" Aspetti della divulgazione digitale della poesia di Amiri Baraka Nicola Paladin	97
I miti della cultura pop in due poemi di José Eugenio Sánchez Irving Juárez Gómez	111
Ma muse dei Détroit, una traccia inaugurale Thomas Incastori	123
La chiave della mia arte è la canzone Colloquio con George Elliot Clarke Marco Fazzini	133
"That's What the / Blues Singers Say" La meta-poetica del blues di Langston Hughes Valerio Massimo De Angelis	147
Note biobibliografiche	163

Introduzione

Nicola Paladin e Giorgio Rimondi

Il 19 maggio 2016, dopo aver ricevuto il Premio Alberto Dubito International nell'aula Baratto dell'Università Ca' Foscari, a Venezia, Ishmael Reed pronunciò il suo *acceptance speech*. Per continuare a svolgere in modo proficuo la propria attività creativa, sosteneva la conclusione, occorre seguire l'esempio dei jazzisti, che con la bellezza hanno sempre avuto un rapporto libero, disinibito e cosmopolita, in una parola globale.

Senza conoscere il testo del discorso, e quindi senza poterne prevedere l'auspicio, gli organizzatori si erano mossi in questa stessa direzione. La giornata di studi che accompagnava la cerimonia del conferimento del premio, paradigmaticamente intitolata "Il flauto incrinato di Euterpe", raccoglieva infatti studiosi di orientamenti, competenze e ambiti disciplinari diversi, ancorché uniti da un obiettivo comune. Ed è precisamente questo obiettivo che il presente libro intendere testimoniare, approfittando di questa introduzione per illustrare le ragioni che lo sostengono.

A partire dal "going global" suggerito da Reed, si è pensato di articolare il concetto di globalizzazione secondo tre possibili linee interpretative. Innanzitutto come se si trattasse di una forma di *decostruzione*: dei luoghi comuni relativi ai valori occidentali (e alle ideologie che li sostengono), ovvero di quanto edificato dalle cosiddette grandi narrazioni che da sempre propongono, e coltivano, una forma di eurocentrismo talvolta inconsapevole ma quasi sempre arrogante.

In seconda istanza come *attraversamento*: globalizzazione come attraversamento degli ambiti disciplinari, delle barriere

linguistiche e dei confini geografici. Nell'intento di sostituire all'immagine della cultura come *arbor scientiarum*, raffigurazione di un sapere autocentrato, gerarchico e verticale, quella di un sapere democratico e orizzontale, che utilizzi tassonomie meno autoritarie e meno attente alle altimetrie.

Infine, sulla falsariga di quanto avviene in *Mumbo Jumbo*, se non il più grande certo il più noto romanzo di Reed, globalizzazione intesa come *disseminazione* di quei valori, e di quelle posture, che aprendo a prospettive inedite consentono il mescolamento dei codici in vista, o almeno in cerca, di nuovi equilibri conoscitivi.

Si tratta (e si trattava) di un evidente omaggio all'ospite afroamericano. Ma si tratta anche di adottare una chiave utile per affrontare le sfide della contemporaneità, di trovare una bussola per orientarsi nella molteplicità dei flussi comunicativi. Sfogliando le pagine de *Il grande incantatore* – il volume pubblicato nel 2016 per presentare il lavoro di Reed al pubblico italiano, pensato come prima parte di un progetto che si conclude con questo secondo volume –, è del tutto evidente che l'omaggio si trasforma in chiave interpretativa e, di converso, che proprio l'adozione di una tale chiave consente l'omaggio. Per questo i due volumi colloquiano tra loro; per questo costituiscono la doppia articolazione di un solo progetto, che intende contribuire a fare dello "sguardo dell'altro" un sostegno, e non un ostacolo, al proprio riconoscimento, ovvero lo strumento indispensabile per il riconoscimento reciproco.

Non è allora un caso se in questo secondo volume alla poesia e alla letteratura si affiancano altre forme espressive quali la musica, le arti coreutiche e quelle visive. E non è ovviamente un caso se ai testi dedicati all'opera di Reed se ne affianchino altri, talvolta dedicati ad autori noti e ampiamente storicizzati e talaltra ad autori giovani e quindi meno noti, ma ugualmente meritevoli di attenzione. L'intento è quello di costruire, o almeno abbozzare, una costellazione di presenze autoriali collegate alle

dinamiche performative. Di questo testimoniano i contributi contenuti nelle pagine che seguono.

Essi, in effetti, compongono tutti insieme una manifestazione di globalità sviluppata su diversi livelli, e rispetto a cui Ishmael Reed si pone non solo in quanto poeta e cantore, ma anche come testimone privilegiato e dunque come guida per il cammino. Questo volume cerca pertanto di conciliare diversi livelli di analisi di poesia e musica, congiungendo i punti di vista di docenti, studenti, giovani ricercatori e artisti al fine di favorire una proposta concreta, e si spera efficace, di come la globalizzazione sia latrice di decostruzione, attraversamento e disseminazione.

Il volume consta di due parti. La prima funziona da preludio e include la nota di Alessandro Scarsella, docente al Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati di Ca' Foscari, e due interventi, di Ugo Rubeo e Franco Minganti, entrambi docenti di Letteratura angloamericana, rispettivamente presso la "Sapienza" di Roma e l'Università di Bologna. Del secondo, in particolare, pubblichiamo la prolusione pronunciata il 19 maggio 2016, prima dell'assegnazione del premio a Reed. Ouesti interventi intendono fornire al lettore alcuni strumenti volti a localizzare il contesto da cui il presente libro nasce: la prima edizione e il primo vincitore del Premio Alberto Dubito International. A chiusura di questa parte c'è poi la testimonianza di Ishmael Reed, che racconta alcuni episodi della propria vita tracciando il filo di eventi e scelte che lo hanno portato ad affermarsi come scrittore globale, e la cui traiettoria viene riassunta dal titolo: Da Willert Park Courts a Palazzo Leoni Montanari. Il testo costituisce sia un esempio di storytelling sia una testimonianza dello stile dell'autore, al contempo impegnato, ironico e attento al mondo che lo circonda.

Il contributo di Giorgio Rimondi, intitolato *Etica e globa-lizzazione*, introduce la seconda parte delineando l'apertura di campo del progetto. Esso indica infatti le due questioni focali che

intersecandosi come assi cartesiani perimetrano la dimensione da mappare, nella quale si inserisce Reed come rappresentante della cultura afroamericana.

Eleonora Giacomelli propone poi una breve intervista a Ishmael Reed e la traduzione di un suo testo poetico, intitolato Hope Is a Thing with Feathers. Seguono due poesie di Tennessee Reed, Venice May 2016 e Why no Flowers for Africa?, e quello che probabilmente è uno dei primi lavori italiani di analisi della sua poetica, a cura di Claudia Antoniolli. Tra i contributi di origine seminariale c'è poi un'intervista a Carla Blank, regista, coreografa e moglie di Ishmael Reed, a cura di Corinne Bergamini.

In nome di quell'attraversamento di cui si diceva, le proposte degli studenti di Ca' Foscari si intersecano con i saggi di Nicola Paladin e Irving Juárez Gómez, dottorandi di aree differenti e qui riuniti grazie alla poesia, che approcciano rispettivamente attraverso le opere dell'afroamericano Amiri Baraka e del messicano José Eugenio Sánchez.

Proprio la trasversalità del linguaggio poetico permette di includere altre forme di poesia e altri autori, qui chiamati in causa da studiosi diversi. Thomas Incastori, studente a Ca' Foscari, sviluppa un interessante lavoro di traduzione e studio del testo della canzone *Ma muse* dei Détroit, mentre Marco Fazzini, che a Ca' Foscari è invece docente, propone un'intervista al poeta afrocanadese George Elliot Clarke.

Chiude il volume un saggio di Valerio Massimo De Angelis, docente all'Università di Macerata, che analizza l'opera di Langston Hughes a partire da quel vero e proprio manifesto di poetica costituito da *The Weary Blues*. Si tratta di un omaggio alla grande tradizione afroamericana e, contestualmente, al lavoro di Ishmael Reed.

Non spetta ai curatori dire se l'esperimento è riuscito, ovvero se questo libro onora il proposito di confrontare in modo critico conoscenze e saperi diversi. Il giudizio è ovviamente lasciato ai lettori e alle lettrici. Restiamo tuttavia convinti che il tentativo andava fatto, poiché nel bene e nel male tutto intorno a noi sembra orientarsi in questa direzione. Come insegnano i teorici dell'informazione, infatti, in quanto organismi interattivi siamo tutti immersi in un ambiente fluido, che non smette di processare informazioni. Con un neologismo che indica l'insieme di tutti i mezzi di comunicazione ma anche, e contemporaneamente, il complesso delle informazioni che circolano attraverso questi mezzi, i teorici parlano oggi di "infosfera". Nella sua pervasività, nell'aspirazione a porsi come un universale il neologismo appare sostanzialmente simile al tradizionale concetto filosofico di "essere", con un piccolo ma sostanziale aggiornamento: a differenza dell'"essere" dei filosofi l'"infosfera" comprende indistintamente l'organico e l'inorganico, il reale e il virtuale. Luciano Floridi, inventore del neologismo nonché docente di Filosofia ed etica dell'informazione all'Università di Oxford, sostiene infatti che oggi "essere" equivale a "essere interattivi", anche se ciò con cui interagiamo è inorganico o virtuale.

Questa dunque la condizione del soggetto (post)moderno, implicato nella doppia funzione di medium e di mediatore a garanzia della continuità dei flussi. Non si darebbe infosfera se non si desse questa terzietà: essa garantisce che tra due informazioni, o se si vuole tra due documenti (e forse, in questo senso, siamo pure noi dei semplici "documenti"), se ne dia sempre un terzo in grado di collegarli. Una tale struttura, il web ce ne fornisce il paradigma, non può che avere carattere ipertestuale, ovvero proliferante e labirintico, e non c'è dubbio che influenzando i comportamenti individuali e sociali essa ponga problemi etici del tutto inediti.

A tali problemi questo libro non è in grado di offrire soluzioni, ma appoggiandosi all'arte di Ishmael Reed, e approfittando di un suggerimento di Franco Minganti, cerca di offrire una bussola per un primo orientamento.



Prima parte



Ishmael Reed a Ca' Foscari, foto di Bazzmann sas

L'ultimo accordo

Alessandro Scarsella

Curato da Nicola Paladin e Giorgio Rimondi, il presente volume raccoglie in forma organica e radicalmente riscritte, le relazioni presentate al convegno internazionale Euterpe's Cracked Flute tenutosi a Venezia il 19 maggio 2016, in concomitanza con la consegna a Ishmael Reed del Premio Alberto Dubito International. La pubblicazione si riallaccia e fa eco alla precedente raccolta di saggi, studi e testi Il grande incantatore (a cura di Giorgio Rimondi) presentata in pre-print nel corso dei lavori del convegno e in occasione della premiazione a Venezia e a Treviso. Essendo il premio biennale, secondo consuetudine veneziana, il comitato promotore e l'associazione Premio Alberto Dubito hanno ritenuto opportuno fissare l'attività e mettere al sicuro le conclusioni dei sostanziosi lavori del 2016 in un secondo libro, per intensità scientifica e coerenza logica all'altezza del precedente, che tanti consensi e apprezzamenti ha ricevuto. La partecipazione con ricerche e interpretazioni inedite di docenti universitari di anglistica e angloamericanistica, il corredo di traduzioni di notevole impegno, l'estensione comparatistica del punto di vista (pertinente alle abilità promosse dal Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, soggetto congiunto dell'iniziativa a fianco dell'Associazione Premio Alberto Dubito), infine l'adesione di giovani ma già provetti studiosi collocata nel giusto quadro di riferimento, sono tutti fattori di non trascurabile peso nel confermare la natura di progetto pilota della manifestazione e nel rendere questo libro un punto tanto successivo quanto fermo nel nostro cammino.

In particolare e in conformità allo spirito del premio dedicato al connubio poesia-musica, va sottolineato l'impegno critico dei più giovani coinvolti nei workshop e nel convegno. Poesia e critica rappresentano, secondo la topica ma sempre efficace definizione, il recto e il verso di un'unica esperienza. La poesia stessa crea nella sua produzione le condizioni di un metadiscorso. In tal senso Alberto Dubito rivive a pieno titolo non solo nelle voci dei giovani poeti, valorizzate annualmente dal Premio, ma anche nei testi dei giovani chiamati alla diversa, ma contigua e non meno valente vocazione alla scrittura critica. Una critica che quando si occupa dell'universo ibrido della cosiddetta "canzone" esplora dal basso (ma il Nobel conferito a Bob Dylan nel 2016 dovrebbe suscitare riflessioni più consapevoli della semplice sorpresa, della costernazione o provocazione, e generare piuttosto elaborazione) e solitamente senza la guida di maestri una terra di nessuno che implica metodo, capacità di comprendere e attenzione ai processi: una critica che tuttavia non può essere distante.

La critica è l'ultimo necessario accordo; secondo Alberto Dubito

Tre quartine / per dire chi non siamo do inchiostro al foglio / lui si prende la mia mano re mi fa sol levante / scale di la-titante a quattrocentoquaranta hertz / per un terzo dello scrivente Critica-ment-e / il Si per ultimo accordo.¹

La critica come risposta e nel contempo ricaduta estetica di quel "sì" che afferma la trasmutazione dell'io poetico nella fisicità di un "noi".

¹ Alberto Dubito, *Erravamo giovani stranieri*, Agenzia X, Milano 2012, pp. 121-122.



Ishmael Reed al centro sociale Django di Treviso, foto Giorgio Rimondi



Ishmael Reed: il senso di una voce controcorrente

Ugo Rubeo

A più di cinquant'anni dai suoi esordi, nei primi anni sessanta, nell'ambito dell'Umbra Writers' Workshop di Tom Dent, ciò che più colpisce di Ishmael Reed è la coerenza con cui, ancora oggi, persegue la propria indipendenza di artista, poeta, romanziere, divulgatore e attivista, senza infingimenti, oscillazioni, battute d'arresto. Era allora, ed è oggi, irriverente, ironico, provocatorio; era allora, ed è oggi, un personaggio sostanzialmente controcorrente, a riprova del fatto che l'originalità e l'autonomia espressiva che hanno sempre caratterizzato le sue attività e i suoi testi sono state, e continuano a essere, parte irrinunciabile della sua ricerca, oltre che tratto caratteristico e genuino di una personalità caustica ed esplosiva.

Proprio per questo, soprattutto nel periodo in cui, tra i sessanta e i settanta, la cultura afroamericana ha conosciuto il momento di massima radicalizzazione politica, le opere di Reed, dalle poesie di *catechism of d neoamerican hoodoo church* (1970), a un romanzo – pure di cospicuo successo – come *Mumbo*

Jumbo (1972) sono state spesso guardate con un certo sospetto, a causa di quella loro oggettiva lontananza dal centro infuocato del dibattito politico, di quel distacco ironico, di quelle atmosfere allucinate e surreali che in effetti apparivano totalmente remote, se non addirittura in conflitto, con le rivendicazioni, per lo più a sfondo nazionalista, della maggior parte delle voci afroamericane dell'epoca. In realtà – lo si è capito soltanto parecchio più tardi – quell'autonomia che Ishmael Reed non si è mai preoccupato di mascherare non gli ha certo impedito di continuare a mantenere stretti contatti con artisti noti per il loro impegno militante, come per esempio lo scrittore e poeta Amiri Baraka, o con uno dei grandi sassofonisti della stagione free, come Archie Shepp, entrambi peraltro già legati all'esperienza newyorkese dell'Umbra Workshop. Quel suo procedere come voce fuori dal coro, insomma, era un'implicita rivendicazione di quell'autonomia che, almeno in termini di originalità della voce individuale, le priorità di natura politica del movimento avevano in qualche modo appannato.

Il fatto è che fin da quei primi anni Reed era già interessato a ricercare una propria strada all'insegna di un sincretismo irridente e intimamente divertito che mirasse a mettere in scena contraddizioni e paradossi del quotidiano, provocando, grazie all'uso costante e sistematico dell'ironia, un effetto fortemente sarcastico. Come ho avuto modo di scrivere anni addietro:

Partendo dall'assunto che la matrice americana e quella africana rimangano entrambe come componenti costitutive e insostituibili della propria esperienza culturale, Reed fa della reciproca ibridazione dei loro segni il nucleo del proprio statuto estetico, disponendone accuratamente i tratti in modo tale che l'inevitabile collisione che ne consegue generi un loro grottesco rimescolamento.

Prevedibilmente, ciò che ne viene fuori è un quadro del tutto fuori sesto: una rappresentazione totalmente aliena da qualsivoglia canone realista e nella quale, tuttavia, è possibile rintracciare la presenza, anch'essa straniata, di tutta una serie di riferimenti a luoghi, espressioni e archetipi della tradizione popolare, così come a significative immagini di quella letteraria, o a frasi e stilemi di quella musicale, che nel loro insieme ricostruiscono un percorso unico, intenso e personale nell'identità culturale afroamericana. Come lo stesso Reed, negli anni settanta, ha avuto occasione di scrivere a proposito dell'esperienza cruciale della Harlem Renaissance, "... l'aspirazione prevalente degli afroamericani non è per la schiavitù, ma per la libertà: inclusa la libertà d'espressione artistica".

Ed è una frase, questa, che per Reed acquista il peso di una dichiarazione d'intenti che egli ha puntualmente riconfermato nel corso della sua carriera, come per esempio nel momento in cui, allontanandosi dalle roccaforti dell'intelligentsia americana dell'est, si è stabilito in California, già a partire dalla metà degli anni settanta. In questo senso, anzi, la lunga permanenza a Berkeley come titolare dell'insegnamento di creative writing alla University of California e la stessa vivacità culturale di tutta l'area della Baia di San Francisco sembrano aver contribuito a rafforzare il dinamismo intellettuale di una personalità come la sua, già di per sé notoriamente vigile e acuta. Giustamente, Reed è particolarmente fiero di quella che è stata e continua a essere la sua attività di organizzatore di eventi culturali, di talent scout, di editor e di divulgatore di testi, tra loro anche molto eterogenei, che contribuiscono in modo sempre originale a gettar luce su aspetti diversi dell'esperienza afroamericana. Ne è un esempio il suo recentissimo The Complete Muhammad Ali, nel quale Reed trova modo di costruire, attorno alla figura del campione – anzi, di chi ha senza dubbio diritto a essere ricordato come the greatest – una storia della cultura afroamericana contemporanea tanto densa di spunti quanto avvincente e imprevedibile. Sì che, per una volta, si può essere pienamente d'accordo con il commento che la casa editrice del libro – la canadese Baraka

Books! – ha scelto di riportare in copertina, traendolo da una recensione che il "New York Times" aveva dedicato a un suo libro degli anni settanta, e che recita: "La prosa di Reed ha uno stile che somiglia a quello sfoggiato sul ring dal giovane Ali. È eterodosso, sfrontato, e tuttavia controllato".

Se si parla con Ishmael Reed oggi, si ha la sensazione netta di trovarsi di fronte non solo allo scrittore eclettico che ha fatto dell'ironia e dell'anticonformismo i modelli ispiratori della sua scrittura, così come del suo modo di stare al mondo, di rapportarsi agli altri, di vivere pienamente il quotidiano, consapevole di quella che è la sua funzione in ambito sociale, senza sentire il bisogno di teorizzarla, ma anzi, come un artista di strada, di praticarla semplicemente, con grande modestia e assiduità. Per questo, aver conferito a lui per primo il premio intitolato a Alberto Dubito, un artista che con altrettanta coerenza aveva fatto anche lui della provocazione ironica e dell'anticonformismo i suoi strumenti di comunicazione, mi sembra una scelta non solo pienamente azzeccata, ma anche un gesto che, nonostante tutto, fa sì che la forza della parola e del dialogo tra culture diverse continui ad affermarsi nel tempo.

Benvenuto, Mr. Reed

Franco Minganti

Signore e signori, sono lusingato e onorato di poter introdurre Ishmael Reed in questa occasione davvero speciale. Reed non è solo uno degli scrittori più importanti di un'America onnicomprensiva, a tutto campo, persino globale, ma è anche una bussola inflessibile con la quale solcare il caos e le tempeste dei mari tendenziosi dell'odierna infosfera. Questa sua qualità, davvero cruciale, è purtroppo un qualcosa che persino i suoi fan italiani faticano a riconoscergli, non per colpa loro, però, se è vero che un'informazione seria intorno alla vita politico-culturale e ai dibattiti d'attualità negli Stati Uniti proprio non filtra sui quotidiani e sui settimanali del nostro paese, nemmeno sulle pagine digitali dei social media o di blogger distratti, o più semplicemente noncuranti.

Persino nei panni dell'eterno fuggiasco, Ishmael Reed è un intellettuale che tiene a cuore le cose, una figura non troppo distante dal nostro forse inattuale calco dell'"intellettuale organico" gramsciano, in questo caso modulato come qualcuno

particolarmente impegnato in un "dare voce" sempre indipendente e controculturale, indignandosi e protestando vivacemente, sovente provocato semplicemente per il fatto di esprimersi liberamente. "Controculturale... liberamente"... magari c'è di che scusarsi per espressioni che suonano così *uncool*, fuori moda: nessuna nostalgia, in realtà, anche se siamo abbastanza vicini all'*ethos* del *free speech* alimentatosi storicamente su quello stesso campus frequentato per anni da Ishmael Reed, ora da professore emerito della sede di Berkeley dell'Università della California.

Ho cercato di presentare le mie credenziali per il ruolo di presentatore ufficiale di Ishmael Reed qui, oggi, in un breve scritto che compare sul volume a lui dedicato che verrà presentato ufficialmente domani. Insegno letteratura americana all'Università di Bologna e tanto tempo fa, direi serendipitosamente, ebbi a tradurre alcuni passi tratti da un paio di suoi romanzi, le prime pagine reediane in assoluto disponibili per i lettori italiani, su una rivista letteraria di culto, avventurosa e meritoria, dall'originale copertina cartonata. Si chiamava "Carte segrete" – testata più che appropriata per davvero: documenti secretati per un'élite di pochi fortunati lettori.

Dopo di che, inorgoglii almeno un po' quando mi fu chiesto di curare una nuova edizione di *Mumbo Jumbo*, il che mi dava l'opportunità di ripristinare l'integrità delle intenzioni del suo autore una volta per tutte (be', più o meno),¹ ri(dis)ordinando le pagine iniziali del romanzo – proprio una delle soluzioni anticonvenzionali per le quali *Mumbo Jumbo* era giustamente famoso – e recuperando l'immagine di Josephine Baker che Reed aveva intensamente voluto per la copertina originale del libro.

Dalla ricostruzione di costellazioni orbitanti che si avvicinano e poi si allontanano, sempre più distanti, per poi nuovamente riavvicinarsi, senza tuttavia venire a contatto – che è un po' la

¹ Il pensiero va alla più recente ristampa del romanzo, che insensatamente ripristina l'errata redazione tipografica della prima traduzione.

figurazione astratta del mio personale rapporto con Reed – devo aver rimosso un capitolo che potrei intitolare ora "Ishmael Reed a Imola". Giusto un paio di settimane fa, quale autonominato "americanista in residence" della mia città natale, ho trovato il ritaglio di un settimanale locale che recensiva una conferenza di Reed a Imola nella primavera del 1990, durante un tour di conferenze tra le università di Bologna e di Macerata. È possibile che il fatto che io avessi rimosso quell'episodio sia dovuto almeno in parte alla frustrazione, di allora, per l'impossibilità di essere presente a incontrare uno dei miei scrittori americani preferiti... a casa mia! Come potrete immaginare, non ne capitano tanti, di scrittori americani, a Imola. Non che non avessi i miei buoni motivi per essere impegnato altrove: stavo viaggiando per un intero mese attraverso gli Stati Uniti, ospitato di tutto punto – da Washington a Memphis e a Oxford Mississippi, da Saint Louis Missouri a Santa Fe e Albuquerque nel New Mexico, da San Francisco e Stanford California, a New York, quindi di nuovo a Washington – insieme a un piccolo gruppo di giovani e promettenti (così mi piace pensare) americanisti europei. Era per me un momento di incontri diretti, di prima mano, con un'America di cui avevo solo letto, magari su certe pagine di Ishmael Reed, la cui Before Columbus Foundation, tra le altre sue iniziative, offriva una visione per me tra le più appropriate, anni luce prima che sensibilità umanistiche di quel tipo arrivassero a essere condivise per davvero. Tra gli *highlights* di quel mio viaggio: le circostanze fortemente emotive, musicali e identitarie di una funzione pasquale nella chiesa di un quartiere nero piuttosto povero di Memphis, dove qualcosa effettivamente jes grew (con il plus di gumbo e chitlins memorabili in un piccolo ristorante lungo una strada di campagna); l'incontro con avvocati nativi americani tuttora impegnati a lottare per i diritti dei nativi contro il governo americano a Santa Fe (con il plus della visita a certi pueblo archeologici e ad altri nuovi pueblo apparentemente lindi e dignificati nei pressi di Albuquerque,

per chiacchierare con gli anziani della tribù); ovvero l'incontro con Son House, leggenda vivente del blues, a Palo Alto (con il *minus* di un appuntamento mancato, a causa delle sue già precarie condizioni di salute).

Prima di incontrare Reed di persona, finalmente, a Berkeley nel 2002 – ma anche dopo averlo incontrato – avrei ripercorso e ricostruito le sue avventure letterarie più di una volta, dagli ora proverbiali incontri/scontri con LeRoi Jones nella New York dell'Umbra Collective all'alba degli anni sessanta – "Saresti tu LeRoi Jones? Mi piace la tua prosa, non mi piace la tua poesia" – all'affettuoso necrologio dello stesso Amiri Baraka sul "Wall Street Journal" e al suo ultimo libro su Muhammad Ali, ovvero alle recenti controversie sul cinema afroamericano, o meglio sui ruoli degli afroamericani sul grande schermo.

E in ultimo viene la Svezia, mia seconda casa per l'ultima quindicina d'anni, che per me ha iniziato molto presto a risuonare di echi reediani: "Minnie the Moocher" e il suo misterioso King of Sweden si sono spostati da Cab Calloway, una delle icone che preferisco del pantheon afroamericano, alla costellazione-Reed, già contraddistinta da uno dei suoi titoli più suggestivi di sempre, *Cab Calloway Stands in for the Moon*, ovvero dalla canzone stessa, interpretata da papà Ishmael e dalla piccola Tennessee (accreditata insieme a Shaunice Harris quali il Josephine Baker New Magic Chorus, condotto dalla moglie di Ishmael, Carla Blank), apparsa sul secondo album del progetto *Conjure*; oppure dalla mia postfazione alla nuova edizione di *Mumbo Jumbo*, scritta tra Uppsala e Barkhyttan; ovvero, infine, dalla mia recente collaborazione con i promotori di questa iniziativa, una specie di *coaching* condotto quasi completamente dalla Svezia.

Ma ora è proprio arrivato il momento di un altro incontro: diamo dunque il benvenuto a Ishmael Reed.

Venezia, 19 maggio 2016

Da Willert Park Courts a Palazzo Leoni Montanari

Ishmael Reed

Dopo l'ostile ricezione del mio romanzo *Reckless Eyeballing* in America, in cui ironizzavo sulle posizioni più estreme del movimento femminista dell'epoca, in particolare da parte di un'influente voce critica femminista piuttosto dura con i "fratelli", eppure capace di sviolinate critiche verso misogini del calibro di Saul Bellow, e da parte di uno dei critici di colore più affermati, ma noto più che altro per il suo attaccamento ai soldi, dopo tutto questo ho deciso che mai più avrei permesso che la mia missione di scrittore fosse ostacolata da chi cerca di restringere il raggio d'azione degli scrittori neri.

Un critico, all'epoca impiegato presso il "The Root", e un collaboratore di Henry Louis Gates Jr., non ci sono andati leggeri con le restrizioni. E diciamolo pure. Avevano detto che con il mio romanzo *Juice!* ero andato "troppo oltre", dimostrando peraltro grande ignoranza sull'arte americana. In quel periodo, una mostra presso il Guggenheim comprendeva un water in oro diciotto carati intitolato "America". Negli anni sessanta

una mucca fu macellata durante uno spettacolo in pieno centro a New York. Charlotte Moorman suonò il violoncello in topless. Spesso i musicisti distruggevano gli strumenti sul palco. Negli anni settanta, l'artista Chris Burden si fece sparare da un assistente come parte di una performance concettuale. Più di recente, Janine Antoni ha presentato un ritratto di sé nuda in una vasca da bagno mentre viene leccata da una mucca. E questo è stato esposto all'Albright Art Gallery di Buffalo. La coreografa Elizabeth Streb ha preteso che i suoi ballerini sbattessero la testa contro il muro.

E io sarei andato troppo oltre? Questo era il giudizio del tipico critico di seconda categoria assegnato alla sezione sugli scrittori neri nelle pubblicazioni di moda. La recensione di *Juice!*, pubblicata su "The Dallas Morning News" era così brutta che il critico stesso si è scusato.

Come esempio della mia strategia globale, la recensione più completa del mio libro era stata scritta da un ricercatore cinese, il dottor Yuqing Lin.

Quindi, quando le docenti femministe dell'Università della Louisiana a Baton Rouge organizzarono un boicottaggio del mio romanzo *Reckless Eyeballing* (senza nemmeno avere letto il libro), rappresentando i propri interessi in modo che gli scrittori neri dovessero coccolarle per poter ottenere delle buone vendite, allora decisi che doveva esserci un modo di sostenere la mia carriera senza venire ammanettato, culturalmente, da qualche pattuglia letteraria americana che cerca di relegare gli artisti neri agli anni cinquanta. In altre parole, si intendono prolisse e pesanti imitazioni di Faulkner, opere teatrali in cui un personaggio si alza e canta tutto il Padre Nostro, grazie a Dio senza l'accompagnamento di un trombone. O quello che il critico C. Liegh MacInnis chiama i libri del Black Bogeyman, cioè dell'uomo nero, nei quali, impeccabili eroine femminili sono insediate e tentate da veri e propri personaggi-stereotipo.

Per fortuna, però, ho coltivato un pubblico che nonostante

tutto mi seguirà fino alla fine. Nessun media mainstream ha recensito la mia opera teatrale *The Final Version*, quand'era in scena a New York nel 2015. Economicamente è stato un successo grazie al supporto dei media neri, degli sponsor neri e del passaparola.

Ma è stato l'aver studiato il giapponese a fornirmi una via di fuga da quelle catene, e a partire da quel momento sono diventato uno scrittore globale. *Japanese by Spring* mi valse due viaggi in Cina, dove il libro è stato inserito in un progetto nazionale di traduzione del mio lavoro. Il romanzo e la collaborazione con il gruppo Conjure, che esegue le mie poesie e canzoni dal 1983, hanno permesso due miei viaggi in Giappone. Questa collaborazione con alcuni tra i più importanti musicisti americani è iniziata con un concerto al Public Theater di New York, nel 1983, diventando la più lunga tra poesia e jazz della storia. Nel 2015 ci siamo esibiti anche al Sardinia Jazz Festival a Sant'Anna Arresi.

La registrazione delle mie canzoni da parte di artisti come Taj Mahal, Macy Gray e Cassandra Wilson ha allargato la portata dei miei scritti e avvicinato nuovo pubblico. A seguito di un viaggio in Nigeria ho pubblicato due libri di autori nigeriani. Dopo aver studiato hindi per un anno ho scritto un romanzo intitolato *Conjugating Hindi*. E ho trovato un editore. Dopo aver ottenuto una borsa di studio MacArthur sono riuscito a sovvenzionare alcune pièce teatrali e un'opera che ho chiamato *Gospera*, in quanto il cast comprendeva cantanti gospel e lirici.

Questi progetti hanno stimolato la creazione di cast multietnici che, a causa di produttori, sceneggiatori e registi senza esperienze in comune, prima erano relegati al ruolo di cliché. Quel tipo di ruoli ai quali organizzazioni come la NAACP si sono opposte a partire almeno dal 1912.

Quando ho ricevuto una lettera dal professor Giorgio Rimondi ho avuto ancora una volta la prova di aver realizzato il piano che avevo iniziato negli anni ottanta: diventare uno scrittore globale.

16 novembre 2015

Caro Ishmael Reed,

ho avuto questo indirizzo email da Alberto Lofoco (Lalo), e spero che sia ancora il suo.

Sono Giorgio Rimondi e faccio parte del comitato promotore del "Premio Alberto Dubito di Poesia e Poesia con musica" ("Alberto Dubito Award for Poetry and Music Poetry"), a Venezia, in Italia. Il premio viene assegnato "a un/un'artista che si sia distinto/a per la creatività e la correlazione tra letteratura e linguaggi musicali".

Ero stato dichiarato vincitore del premio. Era come vincere la lotteria. Il comitato mi pagava il viaggio, una diaria e un premio in denaro. Inoltre, ciò mi dava la possibilità di sistemare alcuni affari durante lo scalo a Roma. Nel 1978, io e Steve Cannon avevamo pubblicato *Love Story, Black* di William Demby. Quel grande scrittore era morto all'età di novant'anni senza riuscire a pubblicare il suo romanzo *King Comus*, un fatto che non avrebbe fatto scalpore negli anni sessanta, quando gli editori stabilivano con un veto che tipo di libri si potessero pubblicare o no. Avevo deciso che l'avrebbe pubblicato la mia casa editrice, la Ishmael Reed Publishing Company. Quindi fissai un incontro con il figlio, James Demby, residente in Toscana.

Pagai personalmente i biglietti per mia figlia Tennessee e per Carla, la mia compagna. La Turkish Airlines offriva i prezzi più convenienti. Data la situazione tra turchi, Isis, e curdi, avevo nervosamente scherzato per mesi sull'eventualità che l'aereo dovesse schivare un attacco missilistico, o sul fatto che l'aeroporto Atatürk venisse bombardato. Sia per andare a Roma, sia per il viaggio di ritorno da Venezia, il 23 maggio, abbiamo fatto scalo all'Atatürk. Dove ci fu un attentato un mese dopo che ci eravamo stati.

Sulla via per Roma, dove ero stato invitato a tenere una lezione all'Università, abbiamo deciso di sostare a New York. Mentre navigavo su alcuni siti di viaggi cercando prezzi ragionevoli per un pernottamento di tre giorni, la "Paris Review" ci offrì un posto dove stare: volevano che Chris Jackson mi intervistasse per il numero autunnale. Avremmo trascorso alcuni giorni a New York come loro ospiti. Quando ero uno scrittore emergente nella New York degli anni sessanta avrei dato un braccio per essere pubblicato nella "Paris Review". Siamo arrivati il 12 maggio a mezzanotte. Abbiamo preso un taxi per andare al Bowery Hotel, una ex stamberga poi restaurata, rivestita internamente con pannelli d'ebano, illuminata in penombra da lampade in ferro battuto. Nella lobby erano esposti libri rilegati in pelle, e un ascensore di fine Ottocento rimesso a nuovo ci ha portato alla nostra stanza. L'albergo vanta "lussuosi tendaggi vintage, mobili opulenti... un'ampia terrazza esterna e un caminetto piastrellato in verde fin troppo grande. Raffinati e affascinanti mattoni a vista, tappeti logori e candelabri di ferro".

Nel 1962, quando arrivai a New York, il Bowery non era altro che una suburra abitata principalmente da maschi bianchi e alcolizzati. Ancora innocente e nuovo del posto, chiamavo le ambulanze ogni volta che mi imbattevo in persone accasciate a terra per le strade, una cosa che uno farebbe a Buffalo. Man mano che diventavo più newyorchese li scavalcavo come chiunque altro.

Il giorno dopo essere arrivati, Carla e Tennessee hanno passeggiato in città fino al Whitney Museum mentre io pranzavo con un famoso giornalista a Il Buco, un ristorante situato in Green Jones Street. Ho preso un antipasto a base di polipo. Mentre parlavamo, Lawrence O'Donnel della MSNBC¹ ci è passato affianco. In questo senso New York è un posto interessante.

¹ Si tratta di uno dei principali canali americani di televisione via cavo. L'acronimo è la fusione di Microsoft e NBC Universal, una divisone di NBC, National Broadcasting Network.

Inaspettatamente ci si può imbattere in qualche celebrità.

Io provengo da Oakland, in California, a dieci minuti dall'oceano e altrettanti da un lago e dalla foresta. Lì non incontro mai celebrità ma un giorno, mentre passeggiavo nella foresta, mi sono imbattuto in un gregge di capre. Un'altra volta invece, mentre camminavo nella Marina di Emeryville tra anatre, oche, pellicani, corvi e gabbiani, ecco scendere in picchiata un condor nero della California. Una cosa che succede solo una volta nella vita. Quelle sono le mie celebrità.

Per contro, alcuni anni fa, passeggiavo lungo una strada dell'East Village quando un ratto mi zampettò davanti. Un'altra volta, nel 2009, quando avevamo preso un appartamento in affitto nel Lower East Side, mentre camminavo per strada un portoricano, i cui antenati probabilmente erano più scuri di me, mi chiamò "negro". La maligna vecchia Babilonia che negli anni trenta e quaranta si trovava tra la settima e l'ottava strada, è stata rimpiazzata dalla cultura di Walt Disney. Sulla settima e sulla quarantaduesima strada ci si può perfino fare una foto con un tizio vestito da Topolino.

Al regista delle mie opere teatrali, Rome Neal, fu chiesto da un portoricano come mai non si trasferisse ad Harlem. Ogni volta che visito i miei amici nel Lower East Side, si parla delle tensioni tra loro e i portoricani, i quali continuano a negare di essere essi stessi neri. Eppure c'è stata una fitta e fruttuosa relazione tra scrittori neri e portoricani, o nuyoricani, almeno a partire dagli anni sessanta.

Nel tardo pomeriggio del 12 marzo io e Tennessee abbiamo raggiunto Haki Madhubuti e sua figlia alla libreria Sisters Uptown Bookstore. Eravamo lì per promuovere *Black Hollywood Unchained*, un'antologia curata da me che include saggi di accademici e intellettuali neri sulla rappresentazione unilaterale e parziale degli afroamericani da parte di Hollywood. La Third World Press, di Haki Madhubuti è l'unica casa editrice che poteva pubblicare un libro del genere. Dopo la libreria,

io e Tennessee abbiamo raggiunto Carla alla festa della "Paris Review". Quando ci vivevo negli anni sessanta, questa poteva essere una mia tipica giornata a New York.

Il giorno seguente Carla e Tennessee hanno visitato la madre di Carla, Ethel Strasser, autrice di *Under the Blankettes*. Compirà cent'anni nel 2017 e ho scritto un poema per lei. La mia prima poesia su commissione mi fu chiesta da mia madre per il suo compleanno, avevo dodici o tredici anni.

Poi ho raggiunto Haki e alcuni autori di *Black Hollywood Unchained* a una festa organizzata da Margaret Troupe, che dirige un salone in cui un autore può vendere più libri che in una libreria. Tra gli autori presenti c'erano Jill Nelson, Joyce Ann Joyce, Herb Boyd, Playthell Benjamin e la decana dei prosatori neri, Louise Meriwether, l'autrice di *Daddy Was a Number Runner*.

Il giorno dopo abbiamo lasciato il Bowery Hotel per andare all'aeroporto, dove ci siamo imbarcati con la Turkish Airlines per il nostro viaggio a Roma. Sebbene mi aspettassi una compagnia sfigata di serie B, i comfort della Turkish superavano di gran lunga gli standard delle compagnie aeree americane, che, quanto a spazio per sedersi, ricordano le gabbie dei polli in batteria. Invece i sedili erano comodi e uno chef con tanto di cappello da chef ci ha servito da un carrello.

Siamo atterrati a Roma il 15 maggio e siamo stati prontamente fregati da un servizio di trasporto travestito da taxi dell'aeroporto di Roma. Era una truffa e abbiamo pagato almeno 35 euro in più rispetto alla tariffa prevista. Avrei dovuto capirlo quando ho visto che l'auto che ci ha portato al Best Western era una BMW. A dire il vero, anche l'esperienza al Best Western di Città del Vaticano è stata poco piacevole. L'impiegato alla reception è stato scortese con noi e ci hanno pure perso la biancheria. Quando siamo arrivati la nostra stanza non era ancora pronta e abbiamo deciso di camminare fino al Vaticano. C'erano migliaia di persone: dato che era domenica, Papa Francesco parlava alla

folla. Siamo tornati all'hotel e la stanza non era ancora pronta, allora siamo andati al Colosseo. Altre migliaia di persone. Mentre eravamo lì ho esaminato l'Arco di Tito, che mi ha dato alcune informazioni che potrei inserire in un romanzo che avevo iniziato nei primi anni novanta.

James Demby ci ha portati a cena al ristorante L'Isola della Pizza. Io e Carla abbiamo ordinato un abbondante vassoio assortito di carne e pesce. Tennessee ha preso una pizza, mentre James ha ordinato un piatto locale di salumi. Uno chef di colore affettava la carne non in cucina ma in mezzo ai commensali. Era l'inizio di una serie di feste. Nei sobborghi della nostra città a volte ci capita di dover stare chiusi in casa per via di certe sparatorie. Invece quella sera sembravamo dei bon vivant internazionali, neanche fossimo Anthony Bourdain della CNN.

Il giorno dopo abbiamo visitato il Vaticano. Ero impressionato dalle centinaia di esempi di arte pagana esposte. Per come il Vaticano vede le cose, almeno così sembra dalle esposizioni, tutto quanto il bottino è roba cristiana. Io però ho visto perfino una statua di Thoth, un dio egiziano con le fattezze del babbuino, che ho appreso fare parte di una vasta raccolta di antichità egiziane. La nostra guida poi ci ha raccontato che il Vaticano è costruito sulle fondamenta di un antico tempio dedicato a Iside.

La sera del 16 maggio Carla e Tennessee hanno cenato con Selena e Carol Nei. Selena è un architetto che Tennessee aveva incontrato in un Echo Camp presso la città di Berkeley sulle Sierras. Selena è nata a Roma dove sua madre Carol, cresciuta a Berkeley, lavora anche lei come architetto. Sono andate tutte e quattro a fare un tour della città, hanno mangiato al ghetto ebraico, e sono andate a vedere il Pantheon e Piazza di Spagna. Il giorno dopo, a Firenze, hanno incontrato Susanna LaPolla, figlia di Franco LaPolla, che era stato docente di cinema all'Università di Bologna. Susanna è una delle più grandi star di hip hop in Italia. La conosciamo da quando era una bambina. A

Firenze Carla e Tennessee hanno visitato la galleria degli Uffizi, la galleria dell'Accademia e la casa di Dante. Mi hanno portato una statuetta della testa del mio idolo letterario giovanile.

Mentre loro visitavano Firenze, James mi ha accompagnato in albergo insieme a Stefano Lariccia, un suo collega presso l'Università la Sapienza, a Roma. Poi siamo andati a una lezione del professor Ugo Rubeo. In classe abbiamo letto e discusso alcune mie poesie. Siamo andati a pranzo, dopodiché sono tornato in albergo. Verso metà pomeriggio mi hanno portato alla sede di RadioTre, dove ero atteso per partecipare alla trasmissione *Battiti*, organizzata da Pino Saulo e il suo staff.

Il giorno seguente, il 18, siamo partiti in treno alla volta di Venezia. Mentre le città sono in preda a un flusso costante, dal finestrino di un treno la campagna pare sempre uguale a se stessa. Siamo scesi alla stazione sbagliata e Nicola Paladin è venuto a recuperarci per portarci a Venezia. Abbiamo preso un water-taxi, un taxi acquatico! Il sito internet dell'albergo ci ha fornito alcune informazioni: "La Foresteria Levi ha sede nel bellissimo palazzo storico di origine trecentesca, Palazzo Giustinian Lolin, sul Canal Grande, in un'ottima posizione nel cuore di Venezia. La ristrutturazione del '600 è opera di Baldassare Longhena (1598-1682), scultore e architetto veneziano, celebre autore della Basilica di Santa Maria della Salute".

Dopo il check-in siamo usciti per cenare in una piazzetta nelle vicinanze con Giorgio Rimondi e alcuni docenti dell'Università Ca' Foscari. Il giorno dopo siamo andati all'università per la conferenza.

Ugo Rubeo, il mio ospite all'Università di Roma, ha esordito con una presentazione sulle arti performative e la cultura afroamericana. Il titolo della relazione di Valerio Massimo De Angelis invece era "'That's What the / Blues Singers Say': la meta-poetica del blues di Langston Hughes". Poi ci sono state le sessioni parallele. Nicola Paladin ha proposto un intervento su Amiri Baraka, il quale, sebbene disprezzato da alcuni critici

americani, ha migliaia di fan in Europa. Poi è stato il turno di "Il 'Payador Perseguido': la poesia sociale di Atahualpa Yupanqui", di Silvia Biancato, e "Transfiguration of Lyrics and Pop Culture Figures in two Poems of José Eugenio Sánchez", di Irving Juárez Gómez. Con grande precisione e competenza Claudia Antoniolli, Corinne Bergamini e Eleonora Giacomelli hanno presentato alcune poesie mie e di Tennessee.

Carla ha presentato il suo film, *KOOL – Dancing in my Mind*, frutto della collaborazione con Robert Wilson. Carla scrive:

Il comitato per il Premio Alberto Dubito mi ha proposto di organizzare una proiezione di KOOL – Dancing in my Mind, un documentario di circa mezz'ora, diretto da Richard Rutkowski, in onore della ballerina e coreografa giapponese Suzushi Hanayagi. La proiezione si è tenuta il 19 maggio, nel primo pomeriggio, subito prima che Ishmael fosse insignito del Premio Dubito alla carriera presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Presentando il film ho spiegato come Suzushi Hanayagi sia stata uno straordinario pioniere, specialmente per le donne della generazione precedente alla Seconda guerra mondiale, e come per più di cinquant'anni si sia esibita, abbia allestito coreografie e insegnato danza classica giapponese e arti perfomative contemporanee negli Stati Uniti, in Europa e in Giappone. Ho raccontato di come siamo diventate amiche dal nostro primo incontro presso il laboratorio di danza di Anna Halprin del 1964, nei boschi di Marin County in California, collaborando poi in quattordici progetti tra il 1964 e il 1982; ho ricordato i suoi lavori con Robert Wilson, nei quali, dal 1984 al 1999 è riuscita ad applicare tutte le tecniche performative giapponesi, sia contemporanee sia classiche, alle opere, ai balletti e alle performance teatrali da lui allestite e dirette.

Nel 2008 abbiamo saputo che Suzushi soffriva di demenza senile. Siccome entrambi, Robert Wilson e io, desideravamo salvare la sua eredità, abbiamo iniziato a collaborare con Richard Rutkowski per realizzare KOOL – Dancing in my Mind. Prima abbiamo scelto e ricostruito degli estratti del lavoro di

Suzushi, poi all'inizio dell'anno, nella struttura sanitaria di Osaka dove Suzushi era ospite, Rutkowski ha filmato il suo viso, le sue mani e i suoi piedi.

La première del film si è tenuta il 17 aprile 2009 nella serie Work&Process del Guggenheim, in occasione dell'esposizione allora in corso, "The Third Mind: American Arts Contemplate Asia". Il film si basa su alcune rappresentazioni dal vivo e sulla documentazione raccolta da Rutkowski alle prove e alla première al Guggenheim. $KOOL-Dancing\ in\ my\ Mind\ dimostra\ come$ il lavoro di Suzushi agli spettacoli di Wilson abbia contribuito a definire il suo modo di lavorare con i testi e i movimenti, nonostante per molto tempo ciò non sia stato riconosciuto.

Mi ha commosso il calore che la gente ha dimostrato dopo la proiezione di Venezia. I signori Feltrin, i genitori di Alberto Dubito, sono sembrati particolarmente commossi dal film, e me ne hanno chiesto una copia da proiettare a uno degli eventi successivi del Premio Dubito. Forse i contenuti del film risuonavano loro familiari, dato che hanno istituito questo premio in nome e memoria del loro figlio, proprio come noi, colleghi di Suzushi Hanayagi, ci siamo sentiti in dovere di realizzare questo lavoro sapendo che presto la nostra cara amica non sarebbe stata più con noi. Infatti, proprio come ha scritto la giornalista Yuri Kageyama nella sua recensione della performance di KOOL al Guggenheim, "lo spettacolo parla di come la vita, l'ispirazione artistica e il tempo a disposizione con i nostri cari debbano finire – e di come in realtà non finiscano mai".

Dopo una breve introduzione del professor Franco Minganti, sono stato insignito del Premio Dubito International. Ho accettato il premio con un discorso intitolato "Going Global". La giornata si è conclusa con la lettura di alcune poesie mie e di Tennessee.

Il giorno dopo Carla e Tennessee sono andate al museo Peggy Guggenheim. La famosa mecenate è sepolta nel cortile davanti al museo insieme ai suoi quattordici cani. Nel pomeriggio abbiamo pranzato in piazza San Marco. Abbiamo preso il treno per Treviso dove Tennessee e io abbiamo letto le nostre poesie nella Sala Verde del comune. Io ho letto accompagnato da un gruppo musicale e ho ricevuto entusiastiche reazioni a una mia poesia sulla polizia e le azioni di vigilanza contro i neri. Il titolo della poesia era *Red Summer*, 2015. Prima del reading, avevamo cenato in un ristorante in un complesso progettato dall'architetto svizzero Mario Botta.

Il giorno dopo ci siamo incontrati con i Feltrin e abbiamo pranzato nella loro casa del diciassettesimo secolo. Sono persone molto calorose e umili, e con il premio Dubito hanno trovato il modo di onorare loro figlio. Ci hanno mostrato alcune sue opere. La signora Feltrin ci ha preparato uno dei pasti più memorabili di tutto il nostro viaggio, a base di tranci di tonno fresco cotto in una padella rivestita di carta da forno, senza bisogno di olio. (La signora aveva portato Tennessee e Carla a prendere gli ingredienti in ciò che entrambe hanno descritto come un incredibile mercato ortofrutticolo all'aperto, dove tutti i prodotti sembravano enormi e maturi al punto giusto). La ricetta doveva essere semplice e veloce da preparare, in quanto dovevamo partire per Vicenza. La signora Feltrin ha detto che era la prima volta che provava a cucinare il tonno in quella maniera, seguendo i suggerimenti del pescivendolo. Basta aggiungere un po' d'olio o di succo di limone dopo la cottura. Dessert a base di fragole fresche. Dopo pranzo abbiamo preso un taxi per Vicenza con Giorgio Rimondi. Ci siamo sistemati in un albergo situato in una viuzza del centro e abbiamo fatto due passi per la città. Poi siamo entrati a Palazzo Leoni Montanari, un sontuoso edificio del diciassettesimo secolo, decorato con sculture e quadri con temi simili a quelli che avevamo visto in Vaticano, con immagini e simboli tratti dalle tradizioni greca e cristiana, dove Tennessee e io abbiamo letto alcune nostre poesie.

Prima di iniziare, un'attrice ha letto alcuni passi dal romanzo *Mumbo Jumbo*.

Io aspettavo in un vestibolo in attesa di essere presentato a

una platea gremita di esperti vicentini. Tennessee ha letto per prima. Indossava una maglia con una stampa serigrafica delle ninfee di Monet che io e Carla le avevamo preso al Louvre, una gonna nera con una cintura dorata, calze nere, "ballerine" nere, un fermaglio per capelli anch'esso nero, degli orecchini e una collana intonati, e una giacca nera. Anche Carla era uno schianto, con una giacca nera di cotone fatta a maglia, con al collo una sciarpa giapponese tessuta a mano color pesca, leggings neri e sandali di cuoio rosso-ruggine. Neanche io ero poi tanto male. Portavo una giacca grigia di Micah Cohen che avevo comprato da poco a New York, dato che non si sa come eravamo riusciti a dimenticare di mettere in valigia la mia giacca "per le occasioni speciali".

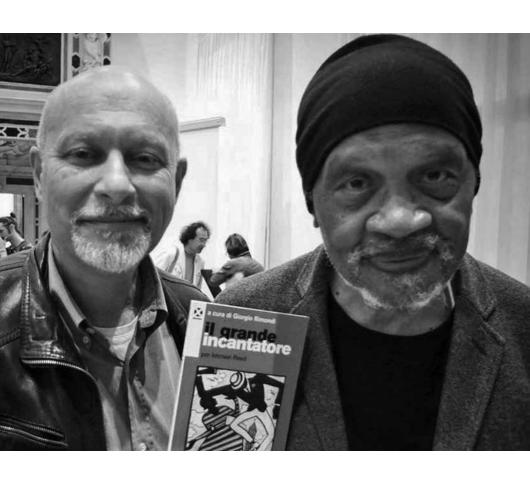
Quando sono entrato nella sala di Palazzo Leoni Montanari, dove era in programma la mia presentazione, tutto ciò a cui riuscivo a pensare era una foto di me, ancora giovane, in piedi nel cortile delle case popolari di Willert Park Courts, a Buffalo. Sembravo una specie di prigioniero, segregato in un carcere di minima sicurezza.

E allora, come ha fatto Ishmael Reed, uscito dai casermoni popolari degli anni quaranta, a trovarsi nel 2016, all'età di settantotto anni, a leggere le sue poesie accompagnato dal pianoforte in un palazzo storico italiano?

(traduzione di Nicola Paladin)



Seconda parte



Giorgio Rimondi e Ishmael Reed a Palazzo Leoni Montanari di Vicenza, foto di Isabella Rizzato

Etica e globalizzazione

Giorgio Rimondi

1. Nell'agosto del 1970 il diciassettenne Jonathan Jackson entra nel tribunale californiano di San Rafael intenzionato a rapire il giudice Harold Haley, e muore nel successivo scontro a fuoco con la polizia. Tragico e avventato, il suo gesto voleva attirare l'attenzione sull'ingiustizia toccata al fratello George, accusato di complicità in un furto da pochi dollari e per questo incarcerato da oltre dieci anni. Alcuni giorni dopo George, che durante la detenzione è diventato un militante rivoluzionario, viene ucciso dalle guardie del penitenziario di San Quintino. Mentre la notizia rimbalza sui giornali di tutto il mondo la versione ufficiale sostiene la tesi di un tentativo di evasione che non fu mai dimostrato. Intanto la polizia accusa una donna, un'attivista del Black Panther Party, di aver fornito le armi a Jonathan.

Inizia così la fase più drammatica della vita di Angela Yvonne Davis, che nella famosa *Autobiografia* racconta il suo coinvolgimento con i "fratelli di Soledad": l'accusa, la latitanza e la prigionia, quindi il processo per partecipazione a banda armata

e infine l'assoluzione. Allieva di Adorno e Marcuse, licenziata dall'università ai tempi di Ronald Reagan e successivamente riassunta, nel corso del tempo è diventata famosa per l'impegno nel campo dei *Black Studies* (il suo *Women, Race, and Class* è del 1981) e nel movimento per i diritti dei detenuti.

Come molti della mia generazione avevo letto l'autobiografia e conoscevo quelle vicende, ma fui sorpreso di trovare, tra gli scaffali di Barnes & Noble, un suo libro che ripensava il ruolo delle grandi cantanti blues alla luce degli studi di genere. Era il 1998, e il libro si intitolava *Blues Legacies and Black Feminism*. A quel tempo ignoravo l'esistenza di una tradizione di studi femminile, e femminista, che ridisegnava confini e priorità della storiografia jazzistica. Così, dopo quello della Davis iniziai a leggere i libri di autrici come Sandra Lieb (*Mothers of the Blues*), Sherry Tucker (*Swing Shift*) e Farah Jasmine Griffith (*In Search of Billie Holiday*), passando dall'iniziale sorpresa alla convinzione che stesse succedendo qualcosa di importante. Partendo da un'esigenza conoscitiva allo stesso tempo personale e politica, che toglieva le maiuscole ai grandi valori dell'occidente, quelle studiose stavano ridisegnando il campo dei saperi.

Qualche tempo dopo Annarosa Buttarelli mi chiese se avessi qualche idea da sottoporre al comitato promotore del Festivaletteratura di Mantova, di cui era cofondatrice. Naturalmente feci il nome della Davis. E così nel settembre del 2003 mi trovai ad accompagnarla in un incontro dedicato alle "Signore del jazz". Mi ero precedentemente assicurato la sua collaborazione per la pubblicazione di *Lady Day Lady Night*, un volumetto che avremmo presentato al Festival, dedicato a Billie Holiday. Oltre ai contributi di alcuni illustri studiosi, conteneva la traduzione di un capitolo del libro in questione e un'introduzione inedita, in cui Angela racconta la straordinaria importanza della Holiday nella formazione di molte donne afroamericane, a partire da sua madre.

L'incontro mantovano ebbe successo, e ne venne anche tratto

un documentario per Rainews24. Così l'anno successivo il comitato promotore mi chiese di formulare un'altra proposta. Consultai allora Franco Minganti, con il quale stavo riflettendo sull'opportunità di lavorare insieme su Amiri Baraka. Conoscevamo entrambi il suo lavoro e sapevamo che era diventato famoso anche in Italia, soprattutto dopo la pubblicazione di Il popolo del blues per Einaudi. Ma sapevamo pure che chiusa la stagione della contestazione giovanile, e mutato il clima internazionale, i suoi libri erano stati accantonati e il suo nome dimenticato. Per molti, soprattutto in ambito jazzistico, egli appariva un sopravvissuto, una sorta di dinosauro, un inutilizzabile reperto da museo. Convinti che le cose non stessero affatto così pensavamo che il pubblico italiano meritasse di conoscere meglio la qualità, la quantità e la varietà del suo lavoro. Il progetto riuscì infine a concretarsi in un volume intitolato Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero, contenente saggi di autori italiani, americani, francesi e una antologia di scritti inediti dell'autore afroamericano.

Ma intanto dovevamo presentare un progetto per il Festivaletteratura. Proponemmo di articolare l'incontro in due momenti: una chiacchierata con Amiri e un concerto con il gruppo Blue Ark, con cui egli collaborava da tempo. Così, nel settembre 2005, insieme alla moglie Amina (pure lei poeta) e ai musicisti del Blue Ark anche Baraka sbarcò a Mantova. L'uragano Katrina aveva da poco colpito New Orleans, universalmente conosciuta come la città del jazz, devastando il tessuto urbano e facendo molte vittime tra la popolazione, in maggioranza nera. La sera del concerto, prima di iniziare Amiri si rivolse al pubblico dicendo che dedicava *Creole Love Call* di Duke Ellington alla "gente di New Orleans che non c'è più", poiché, aggiunse, "parlare della città deltizia è come parlare dell'estetica blues, del jazz e del popolo afroamericano".

2. Nel 2006 e poi nel 2007 AngelicA, storico festival di musiche contemporanee fondato nel 1991 da Massimo Simonini e

Mario Zanzani, decide di concentrarsi sulla musica afroamericana invitando due grandi interpreti della stagione *free*: il primo anno Ornette Coleman e il secondo Cecil Taylor. Nell'una e nell'altra occasione, per alcuni giorni e in diverse città, dalla sede storica di Bologna passando per Modena e Reggio Emilia si susseguì, in formazioni variabili, la serie dei concerti, collegati a incontri e discussioni. Coinvolto nell'iniziativa, ebbi modo di lavorare vicino a quegli straordinari musicisti. Ascoltarli suonare e parlare, esprimersi con la musica ma pure con i concetti, fu un modo per verificare un'ipotesi sulla quale meditavo da tempo, e cioè che i grandi jazzisti sono anche grandi filosofi, poiché forniscono un contributo di pensiero che li qualifica come intellettuali nel senso gramsciano del termine, ovvero come persone in grado di riflettere criticamente su quello che fanno.

Si trattò di un'esperienza indimenticabile. Dopo quarant'anni trascorsi a riflettere sul jazz e sulla cultura afroamericana potevo ritenermi soddisfatto, avendo avuto la fortuna di frequentare alcuni dei suoi rappresentanti più significativi. Eppure sentivo che mancava qualcosa. E avendo ben chiaro cosa, riflettevo su come realizzarla. L'occasione si presentò nell'autunno 2015, quando venni contattato dal comitato promotore del Premio Alberto Dubito, che insieme al Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati di Ca' Foscari a Venezia intendeva assegnare un International Award alla carriera, ovvero un premio a un autore affermato e che si fosse mostrato particolarmente attento ai rapporti tra letteratura e linguaggi musicali, alla correlazione tra suono e senso. Proposi il nome di colui che mi sembrava perfetto per quel premio, e che ancora mancava al mio piccolo pantheon: Ishmael Reed. Il comitato approvò.

Una volta presa la decisione gli scrissi una mail, in cuor mio temendo un rifiuto. Sulle sue spalle si erano accumulati gli anni, di premi ne aveva collezionati diversi e il trasferimento da Oakland a Venezia non era una passeggiata. Mi rispose divertito, dicendo che se un gruppo di italiani pazzi intendeva assegnargli

un premio non avrebbe di certo mancato l'appuntamento. Così per tre giorni, tra il 19 e il 21 maggio del 2016, prima a Venezia, poi a Treviso e quindi a Vicenza ho accompagnato la "Reed Family" (con lui la figlia Tennessee e la moglie Carla) in un piccolo tour italiano tra incontri, letture e presentazioni, con l'aggiunta di qualche passeggiata e molte chiacchiere. Queste ultime collegate al senso del suo lavoro, ai suoi interessi e ai suoi riferimenti culturali: dalla grande tradizione dell'estetica nera ai romantici inglesi e a Dante Alighieri, dalle religioni africane alla letteratura giapponese, dal teatro alla musica e alla danza.

Come il presente, anche il passato di Ishmael è ricco di incontri e di esperienze, che hanno fatto di lui un intellettuale di un tipo un po' particolare. Pur conoscendo perfettamente le limitazioni e le discriminazioni collegate alla sua condizione di afroamericano, egli infatti non è mai stato nazionalista, né separatista, né comunista ("non mi piacciono le distinzioni, nemmeno quelle fatte in base al colore"). Per questo si considera uno scrittore in esilio. E proprio per questo si sottrae a ogni facile collocazione, poiché nel suo lavoro mescola il sapere del musico con quelli del *fool* e del filosofo. E non è certo un caso se molti rapper lo hanno scelto come padre spirituale, apprezzando la sua creatività e soprattutto la vena polemica che caratterizza la sua scrittura.

La storia e la politica, o meglio il fatto che la politica sia spesso determinata da una certa lettura della storia, sono sempre al centro dei suoi interessi. Anche quando si occupa di questioni sportive. Nel libro dedicato a Muhammad Ali (*The Complete Muhammad Ali*), centinaia di interviste inedite, in parte condotte con la figlia, gli servono per ricostruire la vita e le scelte del grande pugile ma più in generale per disegnare il profilo di un'epoca. Così il piano storico si intreccia con quello etico-politico, mentre l'atteggiamento di fondo rimanda al titolo di una raccolta di saggi, pubblicata diverso tempo fa e diventata emblematica: *Writin' is Fightin'*, scrivere è combattere.

Combattimento che ovviamente non cessa mai, poiché inestinguibile è la sua passione per la scrittura. Ora, per esempio, sta scrivendo la sua autobiografia. Me l'ha confidato in un momento in cui eravamo rimasti soli, ed estasiati, davanti a un piatto di San Daniele accompagnato da un buon cabernet – quest'ultimo per me solo, perché a lui il vino è proibito. Sono certo che non mancheranno le sorprese e i colpi di scena. Poiché nonostante l'età e qualche acciacco Ishmael è rimasto curioso, attento al lavoro degli altri, disponibile alle fatiche dello studio e degli spostamenti. Ci siamo salutati di fronte alla Loggia del Capitanio, a Vicenza, con l'intenzione di rivederci.

3. Come primo veicolo d'identificazione delle masse nere, disse Angela al pubblico che gremiva il chiostro del Museo Diocesano, a Mantova, la musica afroamericana funziona come una forma di autocoscienza. Attraverso di essa ha potuto prendere forma un'identità femminile portatrice di valori del tutto estranei all'american way of living. I testi delle grandi cantanti, e soprattutto il modo in cui vengono cantati, esprimono la volontà di affermare un'etica politica e sessuale alternativa anche, e forse soprattutto, al punto di vista maschile nero. Studiando queste vicende mi sono accorta che fra tutte le grandi blues singers Billie Holiday ha segnato la differenza, sovvertendo il significato delle canzoni che cantava e rimettendo in questione i rapporti di potere che si giocano nelle relazioni sessuali. Senza esprimersi in modo diretto o aggressivo, e mantenendo il collegamento emotivo con il pubblico, la sua interpretazione della differenza sessuale riuscì infatti a cambiare le norme che regolano i rapporti tra il contesto sociale e quello estetico. Se si ascoltano canzoni come My Man o Don't Explain ci si accorge che l'interpretazione di Billie crea un nuovo modo di sentire, avviando inedite forme di comprensione che si oppongono alle tradizionali interpretazioni sociali, politiche e anche estetiche.

Per comprendere tutto questo, concluse, non è necessario

essere musicisti o musicologi e nemmeno esperti di jazz. Si tratta di usare la musica come testo, ovvero come fonte, per studiare le vicende di comunità che nonostante siano marginalizzate, o forse proprio per questo, vivono condizioni che hanno un valore universale. L'esperienza di queste comunità, i loro problemi e soprattutto il punto di vista che esse esprimono su questi problemi fornisce infatti un insegnamento utile alle altre comunità; e non solo, poiché quell'insegnamento è prezioso anche per le diverse generazioni, soprattutto le più giovani, che possono così confrontarsi rimanendo aperte all'ospitalità e all'accettazione delle differenze. Non è una cosa di poco conto, poiché è qui che si uniscono in modo tangibile il tema etico e quello globale.

Com'era nel suo temperamento Amiri si divertì invece a lanciare frecciate, iniziando dall'allora presidente George Bush, colpevole di aver organizzato i soccorsi per New Orleans con un forte ritardo. Non per caso ma per scelta, per una precisa e antidemocratica volontà di perdere, insieme alla città, un pezzo importante di storia americana. Come insegnano i poeti, aggiunse, soprattutto quando sono rivoluzionari, la cultura ha in sé un'enorme capacità di resistenza, e fino a che un popolo vive e abita la propria cultura e onora i propri padri ha la possibilità di resistere all'oppressione. In fondo, se ci si pensa, che altro fanno i giovani talenti del rap se non impadronirsi della cultura dei loro padri e vivificarla? Certo lo fanno in modo aggressivo, talvolta osceno, ma è da lì che partono.

E i bianchi, invece, che fanno? Lo sapete che negli Stati Uniti, nelle ventisette grandi città in cui gli afroamericani sono la maggioranza esiste una sola orchestra jazz istituzionale, mentre esistono almeno venti orchestre sinfoniche? Ora si sa che un'orchestra sinfonica esegue prevalentemente musica europea, e per questo il direttore della New York Philarmonic guadagna due milioni di dollari all'anno... Basterebbero per organizzare dieci festival del jazz! Come vogliamo chiamarlo, uno "scandalo

razziale"? Eppure è questo che esportano George Bush e la cosiddetta democrazia americana.

Ma per quanto mi riguarda, concluse, la sola democrazia che conosco è il jazz. Perché il jazz come la democrazia è fatto di autodeterminazione e di uguaglianza. Lo sanno tutti, anche se fanno finta di niente, che l'arte di un popolo sta in relazione con la sua vita, per cui la sua creatività è direttamente collegata al suo atteggiamento politico. Per questo quella che io chiamo "estetica nera" è il prodotto dei sacrifici, delle lotte e delle conquiste sostenute dal popolo afroamericano. Pensate che si tratti di un'esperienza ristretta, che vale solo per quella comunità? Vi sbagliate. Pensateci. Altrimenti come avrebbe fatto il jazz a imporsi nel corso del Novecento, a influenzare così tanto la musica contemporanea... Se questo è accaduto è perché nel jazz i problemi estetici non sono solo estetici ma anche politici, e quindi etici, cioè collegati alle vite delle persone. Lo diceva anche Charlie Parker. E quando un popolo riesce a sopravvivere alle condizioni storiche ed economiche a cui sono sopravvissuti gli afroamericani allora ha il diritto di essere ascoltato, e di offrire agli altri il frutto delle sue fatiche e delle sue conquiste. A partire proprio dal jazz. Per questo ho scritto "Let the world be a Black Poem / And Let All Black People Speak This Poem / Silently or Loud". Prima o poi il mondo canterà questa canzone, che è come una nuova *Internazionale*, il mio modo di concepire la globalizzazione.

Ed è alla globalizzazione che molti anni dopo torna anche Ishmael Reed. Lo fa a Ca' Foscari, pronunciando il suo *acceptance speech*, poco prima di ricevere il Premio Alberto Dubito. E anche lui, come Angela e Amiri, articola il discorso in due direzioni. Da un lato incita gli artisti neri a seguire l'esempio dei jazzisti: offrendo al mondo il frutto della loro esperienza, aprendosi, contaminandosi, globalizzandosi. Un invito collegato alla necessità di quel doppio movimento, centrifugo e centripeto, fotografato dal termine *glocal*. Ma non solo. Poiché dall'altro

lato egli ripropone, aggiornandolo, il tema di Angela Davis. Ricorda infatti quanto sia essenziale il legame tra le generazioni, non solo quelle appartenenti a uno stesso popolo, alla medesima etnia, ma anche quelle che si sviluppano trasversalmente: "È giusto che io riceva un premio intitolato ad Alberto Dubito, che è stato un poeta di strada", la sua voce risuona nell'aula Baratto, affacciata sul Canal Grande, "perché le nostre arti non provengono dall'accademia ma dalle strade. Il jazz, l'hip hop, la scrittura colloquiale e la danza".

Ed è così che un poeta bianco, italiano, giovane e prematuramente scomparso passa il testimone a un poeta nero e americano, ancora attivo ma decisamente attempato. Le vie della provvidenza, come quelle della storia, sono davvero infinite.

4. Globalizzazione: un termine talmente inflazionato da risultare pressoché inutilizzabile. Impossibile ipotizzarne un uso neutro o "tecnico", se non altro perché ogni processo globalizzante innesca richieste di maggiore specificità, accentua i particolarismi e i localismi, spesso collegandoli a rivendicazioni nazionalistiche. Ma le particolarità non sono ancora valori, diceva il compianto Predrag Matvejević, perché lo diventino devono essere condivise. Da questo punto di vista globalizzarsi è il rovescio (o l'incubo) del sogno illuminista, che proponeva forme di cosmopolitismo governate dalla ragione, dalla responsabilità e dalla misura. Ma è anche un modo di affermare la necessità della mescolanza, del sincretismo, che è poi la sfida che ci attende. Come sostiene Ishmael, nell'incontro di culture insieme ai pericoli sono inevitabili anche gli scambi: "Le religioni africane sono cambiate una volta approdate negli Stati Uniti. In Brasile, nei Caraibi, ad Haiti trovi religioni africane e cattolicesimo mescolati insieme".

Dunque la contraddizione è inerente alla cosa stessa, iscritta nel suo nome, nella sua origine. Non dobbiamo infatti dimenticare che la cosiddetta "funzione di globalizzazione" indica quel carattere della conoscenza che percepisce l'insieme delle situazioni senza poterne analizzare le singole parti, e che uno psicologo dell'età evolutiva come Édouard Claparède chiamava "percezione sincretica". Come a dire che globalizzazione e sincretismo sono due facce della stessa medaglia, e non si possono separare.

Ora, nella "percezione sincretica" degli afroamericani il concetto di razza occupa una posizione strategica. Riprendendo un'antica querelle, che nei primi anni sessanta oppose Franz Fanon e Jean-Paul Sartre sul concetto di négritude e quindi su cosa debba intendersi per "umano" in una società classista e segregazionista, molti intellettuali afroamericani si interrogano oggi sulla possibilità del cambiamento a partire dalla rivoluzione tecnologica, che nella metafora del villaggio globale esplicita la promessa di un futuro senza differenze di classe, genere o razza. Con evidenti benefici per il nostro equilibrio, poiché la frammentazione del sé, la double consciousness segnalata oltre un secolo fa da W.E.B. DuBois, verrebbe integrata dalla comunicazione mediatica, in grado di riassorbire ogni forma di alterità a partire da quella rappresentata dalla cosiddetta "linea del colore".

Ma non tutti la pensano allo stesso modo. Alcuni, come Paul Gilroy, assumono posizioni di tipo illuminista o neoumanista. Per lui infatti la rivoluzione tecnologica non offre alcuna garanzia, e solo puntando sull'umano, sulla "dignità umana", si può giungere a un moderno cosmopolitismo che realizzi il paradigma di un futuro senza razze (*Between Camps*). Altri, come Alondra Nelson, ritengono che eliminare le distinzioni di razza e genere con l'aiuto di una tecnologia che neutralizza le contraddizioni è forse il più pericoloso mito dell'era digitale (*Introduction: Future Texts*). Altri ancora, come Kodwo Eshun, indagano il sistema nervoso del XXI secolo alla luce del motto deleuziano "dobbiamo essere sensori, non censori". Convinto che l'identità nera non sia un dato ma un'intermittenza, Eshun

esprime una posizione decisamente anti-umanista, che allontana sullo sfondo il trauma del *Middle Passage* puntando a una concettualità volutamente "*un*black, *un*popular, and *un*cultural" (*More Brilliant than the Sun*).

Nonostante l'apparenza, si tratta di questioni tutt'altro che estranee al lavoro di Angela, Amiri e Ishmael, ancorché essi appartengano a una generazione precedente. In fondo il primo a non fare distinzioni di sesso, genere e razza è stato *Jes Grew*, il più sincretico, irriverente, globalizzato personaggio della fiction afroamericana. Senza dimenticare che il "testo perduto" di Papa Labas ricodifica la cultura afrodiasporica attraverso la scelta dell'anacronismo senza prescindere dalla tecnologia. Ambientato negli anni venti, *Mumbo Jumbo* contiene infatti espliciti riferimenti alla tecnologia successiva. In questo modo Reed decostruisce l'idea del tempo lineare che per Baraka è solo una "follia bianca", e che il canto di Billie Holiday scompone e ricompone a piacimento come fanno i jazzisti, direbbe Angela Davis.

Possiamo allora dire che ogni testo afroamericano è sempre un "testo futuro". Poiché riflette l'esperienza nera utilizzando la tecnologia per riformulare il concetto di trasformazione, ripensando le nozioni di identità e appartenenza in relazione al tempo: dal passato (dello schiavismo) al presente (della condizione afrodiasporica) al futuro (della tecnologia).

Bisogna fare attenzione a non ritenere tutto ciò, e il dibattito che ne consegue, come estraneo alle vicende di casa nostra. Tradizionalmente, infatti, la storia degli afroamericani inizia con la terribile e forzata navigazione dal Continente Nero al Continente Nuovo che ha preso il nome di *Black Atlantic*. Ma la recente storia italiana, a partire da quella *in fieri* che chiamiamo cronaca, è caratterizzata da una navigazione altrettanto orribile, che procedendo dal Continente Nero al Continente Vecchio ha ormai assunto il nome di *Black Mediterranean*.



Poesia e traduzione nel lavoro di Ishmael Reed

Eleonora Giacomelli

Conosciuto soprattutto come romanziere e per le opere di denuncia politica e culturale, Ishmael Reed è autore anche di numerosi testi poetici, buona parte dei quali leggibili in una raccolta intitolata New and Collected Poems, 1964-2007. Per questa sua attività, che in Italia non è molto nota, egli ha riconosciuto di essersi in parte ispirato ai poeti della Harlem Renaissance, e di aver apprezzato quelli della beat generation e il surrealista Ted Joans. Rispetto all'attività di narratore, la poesia gli interessa in quanto consente una maggiore libertà immaginativa mentre, al contempo, lo obbliga a uno sforzo di maggiore sintesi espressiva. Reed, che ha una visione laica e universalistica dell'attività di scrittura, ritiene che la poesia sia la "più democratica" tra tutte le forme espressive. Allo stesso tempo si è interessato al lavoro di traduzione, esercitandolo anche in prima persona. La breve intervista che segue è stata realizzata a Venezia, in occasione del conferimento a Reed del Premio Alberto Dubito International per Poesia con musica.

Signor Reed, prima di tutto le chiedo se ha mai tradotto poesia.

Ho scritto poesie in giapponese e scritto e tradotto poesie dallo yoruba, una lingua dell'Africa occidentale. Negli ultimi mesi, con l'aiuto del mio tutor, ho tradotto poesie dall'hindi.

Quali poeti ha tradotto?

D.O. Fagunwa, un poeta che scrive in yoruba, e M. Gupta, un poeta che scrive in hindi.

In qualità di lettore di poesie tradotte, che cosa pensa dell'attività di traduzione di poesia in generale?

Ho trovato che lo yoruba è stata la più difficile, perché include migliaia di frasi idiomatiche. Inoltre, devi usare i toni. È più difficile del giapponese.

Ha qualche consiglio per un giovane traduttore di poesia?

Ci sono due scuole di pensiero. Una dice che il traduttore deve essere scrupolosamente fedele al poeta. Un'altra dice che ci si può prendere delle libertà.

Qualcos'altro da aggiungere sull'argomento?

Consiglio di passare due mattine alla settimana a lavorare sulle proprie traduzioni. Ma soprattutto di passare del tempo nel paese dove la lingua è parlata.

Una delle raccolte di poesia di Ishmael Reed è dedicata al nostro paese e si intitola *Poems from Italy*. Vi si tratta di temi sociali che riguardano l'intero pianeta, ma che qui, in quanto osservati dal punto di vista della società americana consentono all'autore di farsi portavoce degli ultimi, di coloro che non possono parlare e che tuttavia, provenendo dal terzo mondo, non sono solo oggetto di terribili violenze ma anche, e troppo spesso, di una sostanziale indifferenza da parte del mondo cosiddetto civilizzato.

Ho scelto di tradurre e commentare Hope Is a Thing with

Feathers, ispirata a una poesia di Emily Dickinson la cui prima strofa recita: "Hope is the thing with feathers – / That perches in the soul – / And sings the tune without the words – / And never stops – at all –". Nello stile tipico di Dickinson, la metafora della speranza come uccello che canta nell'anima non solo regge l'intero impianto del testo ma rimanda alla (e allo stesso tempo deriva dalla) tradizione dei salmi e degli inni religiosi. Mentre in Reed essa introduce un tema sociale, quello dell'immigrazione avvenuta negli Stati Uniti all'inizio del XX secolo. Le virgolette dei primi versi segnalano, insieme al prestito esplicito dalla Dickinson, anche il differente utilizzo che l'autore propone della metafora. La poesia è stata musicata da David Murray, noto sassofonista afroamericano e storico collaboratore di Reed.

Nelle pagine successive si legge il testo inglese e la traduzione che propongo.

Creata con l'intenzione di essere musicata, la poesia presenta le caratteristiche tipiche di una canzone, a partire dalla forma alternata di strofe e ritornello, con minime variazioni testuali. Se nel ritornello la speranza prende le forme di un uccello che sostiene i migranti nel loro intento, quello della ricerca di un "nuovo inizio", le strofe ci parlano prima di tutto dei diversi luoghi in cui essi giungono (Ellis Island nella baia di New York, Angel Island nella baia di San Francisco) fuggendo dalla violenza dei loro paesi d'origine.

La seconda strofa racconta le terribili condizioni di un viaggio in cui le persone vengono trattate come oggetti (a questo si riferisce l'uso del verbo *to pack*, stipare, solitamente usato per le merci), ma non per questo perdono quella speranza che accende la volontà di vivere, spingendole a continuare nonostante le difficoltà, la stanchezza e il dolore espressi dai *blistered feet*, i piedi coperti di vesciche. Nella terza strofa si ricorda come gli armeni e gli ebrei per le persecuzioni razziali, gli irlandesi a causa della fame e delle carestie, gli haitiani e i messicani per

altri tipi di violenze, tutti abbiano dovuto abbandonare i loro paesi, affrontando i disagi e le incertezze della migrazione.

Per comprendere il senso profondo di questo testo non dobbiamo dimenticare che Reed discende dagli schiavi che patirono il *Middle Passage*, la grande tratta atlantica che nel corso di oltre due secoli trasportò forzatamente milioni di africani sul suolo americano, trasformandoli in schiavi. Da un certo punto di vista, infatti, si può dire che tutto il suo lavoro intellettuale è dedicato a questo tema. Poiché egli sa bene che le migrazioni sono un fenomeno complicato, le cui cause hanno radici in problemi economici e sociali e in forme di violenza e

Hope Is a Thing with Feathers

"Hope Is a Thing with Feathers"
"It perches in" the heart
It flies against headwinds that
say No Entrance
To those who want a new start

They came to Ellis Island To Angel Island as well To flee from tyrants and death squads who made their lives a hell

"Hope Is a Thing with Feathers"
"It perches in the soul"
It buffets the confidence of immigrants
No matter their former abode

sfruttamento, ma anche nella spinta del desiderio per una vita migliore, che offra la speranza di un cambiamento. Sempre, infatti, nelle circostanze che spingono la gente a migrare, anche quando questa spinta è forzata, la speranza è un elemento importante. Per questo *Hope Is a Thing with Feathers* può essere letta come una denuncia contro tutti coloro che rifiutano di vedere i migranti come persone bisognose di aiuto, che scappano da un passato di rovina per trovare una nuova ragione di vita. Ma allo stesso tempo essa è un inno alla speranza, l'unico bagaglio che sempre accompagna coloro che si mettono in viaggio in cerca di un futuro migliore.

La speranza è una cosa piumata

"La speranza è una cosa piumata"

"è appollaiata" nel cuore

Lotta contro venti contrari che
dicono Non Entrate

A quelli che vogliono un nuovo inizio

Arrivarono a Ellis Island E pure a Angel Island Per sfuggire a tiranni e squadroni della morte Che avevano reso la loro vita un inferno

"La speranza è una cosa piumata"
"è appollaiata nell'anima"
Spinge la sicurezza degli
immigranti
A prescindere dalle loro vecchie dimore

They packed them in festering slave ships and oceans infested with sharks They packed them in the trucks of coyotes

But hope gave them the spark to trek on, with blistered feet until they reached a new home

"Hope Is a Thing with Feathers"
"It perches in" the heart
It flies against headwinds that
say No Entrance
To those who want a new start

Great Hunger sent the Irish
The Cossacks murdered the Jews
Armenians settled the Central Valley
The Blacks invented the Blues
The Haitians came to Miami
The Mexicans Las Cruces

"Hope Is a Thing with Feathers"
"It perches in" the heart
It flies against headwinds that
say No Entrance
To those who want a new start
To those who want a new start

Li stiparono in navi negriere infettate e oceani infestati da squali Li stiparono nei camion dei coyote

Ma la speranza diede loro la forza di continuare a camminare, con piedi coperti di vesciche fino a raggiungere una nuova casa

"La speranza è una cosa piumata"

"è appollaiata" nel cuore

Vola contro venti contrari che
dicono Non Entrate

A quelli che vogliono un nuovo inizio

La Grande Fame mandò gli irlandesi I cosacchi assassinarono gli ebrei Gli armeni si stabilirono nella Central Valley I neri inventarono il blues Gli haitiani vennero a Miami I messicani Las Cruces

"La speranza è una cosa piumata"

"è appollaiata" nel cuore

Vola contro venti contrari che
dicono Non Entrate

A quelli che vogliono un nuovo inizio
A quelli che vogliono un nuovo inizio

Venice May 2016

Tennessee Reed

Wednesday, May 18, 2016

We sat in the club car section of the Rome/Termini train station
We watched the news, had a snack and a bell hop helped us with our bags as we boarded the italo high-speed train
We sat in a fancy club car
As we got into the outskirts of Rome
I saw some graffiti on the tracks under a bridge
It reminded me of rides on the Acela Express

The train went through many tunnels
While the train stopped in Florence
I got one last glimpse of Il Duomo's dome
An hour outside of Venice
We sat waiting for tracks to be fixed
Then we got off at Venice Mestre
in the sticks outside of the city
instead of Venice Santa Lucia
Our host, Nicola hopped on the regional train
found us and then we took the forty minute ride
into the center of the city
I saw the lagoon
The sun was setting

Venezia, maggio 2016

Tennessee Reed

Mercoledì, 18 maggio 2016

Ci sedemmo nella sala d'attesa della stazione di Roma Termini Guardammo le notizie, mangiammo qualcosa e un fattorino ci aiutò con i bagagli mentre salivamo su un treno Italo ad alta velocità Ci sedemmo in un vagone di lusso E attraversando i sobborghi di Roma vedemmo dei graffiti lungo i binari sotto un ponte che mi ricordò i viaggi in Acela Express

Il treno attraversò molte gallerie
E mentre si fermava a Firenze
vidi la cupola del Duomo
A un'ora da Venezia
Ce ne restammo seduti ad aspettare che riparassero i binari
Quindi scendemmo a Venezia Mestre
fuori città in un posto in capo al mondo
invece che a Venezia Santa Lucia
Il nostro ospite, Nicola, saltò su un treno regionale
ci recuperò, e poi per 40 minuti
girammo per la città
Vidi la laguna
Col sole che tramontava

I love cities that are built on canals like Venice and Amsterdam I am a huge water lover The water taxi was still waiting for us on the Grand Canal The church of San Simeone Piccolo, named after the martyred Jewish cousin of Christ by the Romans, was across the canal and served as an entrance point to the city Its copper dome was inspired by the Pantheon in Rome It was modeled after a Greek Temple I had seen many paintings of it and it was also featured in "Just Married" with Brittany Murphy and Ashton Kutzer Boats were parked in front of the marble staircase The sunset brought out the pumpkin orange, peach pink and sky blues of the building surrounding San Simeone

We rode along the Grand Canal to the Hotel Foresteria Levi
We went underneath several bridges as Venice is over a hundred islands designed in the shape of a fish and past abandoned buildings their doors and windows covered with plywood We even passed the Ca' Foscari
We rode almost to the end of the canal

As we got out of the taxi I was impressed by the central courtyard which had a working well The hotel dated back to the 14th Century

Amo le città costruite su canali come Venezia e Amsterdam sono una grande amante dell'acqua Il motoscafo-taxi ci stava ancora aspettando in Canal Grande La chiesa di San Simeone Piccolo. in onore di quel martire, un cugino ebreo di Cristo, stava sull'altra sponda del canale e un tempo funzionava come punto d'accesso alla città la sua cupola di rame s'ispirava al Pantheon di Roma Prendendo a modello un tempio greco di cui avevo visto diverse immagini addirittura apparso in *Iust Married* con Brittany Murphy e Ashton Kutcher le barche stavano ormeggiate davanti alla scalinata di marmo Il tramonto evidenziava l'arancio-zucca, il rosa-pesca e il blu-cielo degli edifici attorno a San Simeone

Navigammo lungo il Canal Grande fino all'Hotel Foresteria Levi Passammo sotto molti ponti perché Venezia sta sopra a un centinaio d'isole che formano la figura d'un pesce oltre edifici abbandonati con porte e finestre coperte di compensato Oltrepassammo addirittura Ca' Foscari Per arrivare quasi alla fine del Canale

Appena scesi dal taxi fui colpita dal cortile centrale in cui si trovava un pozzo funzionante L'albergo risaliva al quattordicesimo secolo and was restructured in the 17th Century by Baldassare Longhena who designed buildings all over Venice such as Basillica di Santa Maria della Salute in 1631 to thank the Virgin Mary for the deliverance of the plague

The hotel was located in the Palazzo Giustinian a Venetian Gothic palace and the last residence of Princess Louise Maria Thérése of France When the family sold the palace in the 19th Century Natale Schiavoni who painted portraits of the Grand Duke Alexander Nikolaevich in 1838 and "Dream of a Sixteen Year Old," Richard Wagner who composed the second act of "Tristan and Isolde," "La Campanella" violinist Franz von Vescey and the last Duchess of Parma Louise d'Artois lived in the palace

The concierge was very friendly
The hallways on our floor made an L shape
We checked into our room
Where we had forty-five minutes to get ready for dinner
Our room had the original wooden beamed ceiling
and a glass chandelier from Murano
The floor was marble

We met our host and walked through dark, narrow cobblestoned streets to Campo Santo Stefano, Venice's most prestigious residential neighborhood Bullfights were once held there e fu ristrutturato nel diciassettesimo da Baldassare Longhena che progettò palazzi per tutta Venezia come la Basilica di Santa Maria della Salute nel 1631 quale ringraziamento alla Vergine Maria per la liberazione dalla peste

L'albergo si trovava a Palazzo Giustinian un palazzo gotico veneziano e ultima residenza della principessa Luisa Maria Teresa di Francia Quando la famiglia vendette il palazzo nel diciannovesimo secolo ci avevano vissuto
Natale Schiavoni che dipinse i ritratti del Gran Duca Alexander Nikolaevich nel 1838 e anche il Sogno di una sedicenne
Richard Wagner che compose il secondo atto di Tristano e Isotta,
il violinista Franz Von Vescey, La Campanella e l'ultima Duchessa di Parma
Louise d'Artois

Il concierge fu molto gentile
I corridoi del nostro piano formavano una L
Ci recammo quindi in stanza
dove ci riposammo per quarantacinque minuti prima della cena
Il soffitto della nostra stanza aveva le travi originali in legno
e un lampadario in vetro di Murano
Di marmo il pavimento

Incontrato il nostro ospite, camminammo per vie lastricate strette e scure fino a Campo Santo Stefano, la zona residenziale più prestigiosa di Venezia Una volta vi si tenevano corride Outdoor fairs for Christmas and Carnevale are now there There is even an outdoor market that we visited a couple of days later during a very sunny day on our way to San Marco Square

We met university faculty
at Santo Stefano Restaurant
that specialized in Venetian seafood
We ate outside
It was warm and muggy
A sign that a storm was coming
It was rather dark out
except for the lights coming from the restaurant
There wasn't much foot traffic
but the restaurant patio was packed

I really don't do food pictures when I travel but I couldn't resist taking pictures of the platter full of fish fresh from the lagoon Everyone ordered their own dish Some had linguini with seafood Others had grilled fish I loved the calamari

Thursday, May 19, 2016

In the morning we woke up to rain
We took the ten minute walk to the university
crossing the Grand Canal
via the Ponte dell'Accademia
The wood stairs were wet and slick
At the top I got a great view

Oggi lo usano per il mercatino di Natale o per il Carnevale C'è persino un mercato all'aperto che visitammo due giorni dopo in una giornata soleggiata mentre tornavamo verso piazza San Marco

Incontrammo i docenti della facoltà al ristorante Santo Stefano noto per le sue specialità veneziane a base di pesce Cenammo all'aperto
Era tiepido e afoso segno che c'era un temporale in arrivo
Era piuttosto buio fuori a parte le luci provenienti dal ristorante non c'era molto traffico pedonale ma il patio del ristorante era gremito

Non sono una di quelli che fanno foto al cibo quando viaggio ma non ho resistito a fotografare quella portata piena di pesce fresco della laguna ognuno ordinò il proprio piatto chi linguine ai frutti di mare chi pesce alla griglia Io mi sono goduta i calamari

Giovedì, 19 maggio 2016

Al mattino ci svegliammo con la pioggia Camminammo per dieci minuti fino all'università attraversando il Canal Grande su per il Ponte dell'Accademia Gli scalini di legno erano bagnati e scivolosi dalla sommità si godeva d'una splendida vista of San Simeone and the lagoon Love locks, such as those in Paris, were attached to the metal hand rails At the bottom of the bridge was the Accademia di Belle Arti di Venezia

We finally arrived at the university founded in 1868 as a school for commerce and ranked in the top two-hundred universities in the world It was another Venetian Gothic palace that overlooked the widest bend of the Grand Canal It replaced a former palace where Francesco Sforza, the duke of Milan lived as well as the Vice-captain of the Serenissima Army Dodge Francesco Foscari tore it down During a third restoration Between 2004 and 2006 Remains from the 9th Century were discovered underneath the courtyard and in the rooms we were in a frescoed floor from the 15th Century and gilded ceilings from the 16th Century were brought out

Through the window of the university
I saw gondolas, water taxis and tour buses
fill the Grand Canal
Lightning flashed over the canal
Then a rumble of thunder was heard in the distance

su San Simeone e la laguna Come a Parigi, c'erano lucchetti d'amore attaccati ai corrimano di metallo Alla base del ponte ecco l'Accademia di Belle Arti di Venezia

Finalmente arrivammo all'università fondata nel 1868 come scuola di commercio e classificata tra le prime duecento università al mondo Si trattava di un altro palazzo gotico veneziano affacciato sulla curva più ampia del Canal Grande Rimpiazzava un palazzo precedente dove era vissuto Francesco Sforza Duca di Milano come anche il vicecapitano dell'esercito della Serenissima Fu il doge Francesco Foscari a distruggerlo Durante la terza ristrutturazione tra il 2004 e il 2006 furono scoperti dei resti del nono secolo sotto al cortile E nelle stanze dove stavamo vennero alla luce pavimenti affrescati del quindicesimo secolo e soffitti dorati del sedicesimo

Da una finestra dell'università vidi gondole, motoscafo-taxi e vaporetti riempire il Canal Grande Lampi rischiaravano il canale e poi si sentì un rombo di tuono in lontananza I thought of the meteorologists on the Weather Channel saying, "If thunder roars; go indoors."

We went into a room where three students presented our work He said, "This is better work than American students ever present"

One student, Eleonora Giacomelli was in graduate school Claudia Antoniolli and Corrine Bergamini were undergraduates
They had sent us questions a few months in advance They presented our work in Italian via Power Point To conference participants
I was impressed by all of the research that they did and how well they designed it

In the afternoon I read two new poems
They were translated into Italian via Power Point
We had sent them months ahead of time
The audience was very receptive
It was the premiere of my poem,
"Why no Flowers for Africa?"
I started writing in November of 2015
after the attacks in Paris

I never thought I would make it to Italy What a way to end my thirties

Pensai ai metereologi delle previsioni del tempo quando dicono "cielo a pecorelle, pioggia a catinelle"

Ci recammo in una stanza in cui tre studenti presentarono le nostre opere

Mio padre disse, "Si tratta di un lavoro ben migliore di quello degli americani"

Una studentessa, Eleonora Giacomelli faceva la magistrale
Claudia Antoniolli e Corinne Bergamini invece la triennale
Ci avevano mandato delle domande alcuni mesi prima e in italiano introdussero il nostro lavoro con delle slide per i partecipanti della conferenza
Fui impressionata da quelle ricerche a dalla completezza con cui le presentavano

Nel pomeriggio lessi due mie nuove poesie Le avevano tradotte in italiano Le avevamo mandate loro mesi prima Il pubblico fu molto caloroso Era la prima per la mia poesia, Why no Flowers for Africa? iniziata nel novembre 2015 dopo gli attentati di Parigi

Non avrei mai pensato di poter andare in Italia che bel modo per concludere i miei trent'anni!

(Traduzione di Nicola Paladin)

Why no Flowers for Africa?

Tennessee Reed

Parisians, Syrians, the Lebanese, the Kenyans, the Nigerians, Malians, Indonesians and the Burkinabé all suffer the consequences of war and fundamentalism They sit at cafes, go to concerts, attend soccer matches, go to school, stay in a hotel, trying to escape for a better life They see family and friends being killed

Parisians and tourists
are told to stay indoors
They can't live their everyday lives
We are asked to sympathize with them
because they can't see the Mona Lisa at the Louvre,
sip espresso at Les Deux Magots,
load up on baguettes on the Champs-Elysees
and see the views from the top of the Eiffel Tower
Their children are caught in the middle of a fight
they did not cause
The sins of colonialism
visited upon its children out to hear music
What are the French doing in independent Africa?
Looting minerals, food and art

The Eiffel Tower may be lit in the colors of the Malian flag but the Police Nationale surround African immigrants selling tiny knickknacks to tourists

Niente fiori per l'Africa?

Tennessee Reed

Parigini, siriani, libanesi, kenioti, nigeriani, maliani, indonesiani e burkinabé tutti soffrono le conseguenze della guerra e del fondamentalismo Siedono nei café, vanno a concerti, guardano partite di calcio vanno a scuola, dormono in albergo, cercano una vita migliore Vedono uccidere amici e familiari

A parigini e turisti
viene detto di stare al riparo
Non possono vivere le proprie vite quotidiane
Ci si chiede di stare loro vicino
perché non possono vedere la Monna Lisa al Louvre,
sorseggiare un espresso a Le Deux Magots,
caricarsi di baguette lungo gli Champs-Elysees
e godersi la vista dalla torre Eiffel
I loro figli si trovano al centro d'una battaglia
che non hanno provocato
I peccati del colonialsmo
visitano i loro figli mentre escono a sentire della musica
Cosa stanno facendo i francesi nell'Africa indipendente?
Arraffano minerali, alimenti e arte

La torre Eiffel potrebbe illuminarsi coi colori della bandiera del Mali ma la polizia nazionale circonda gli immigrati africani che vendono gingilli ai turisti at that same Eiffel Tower and the national gendarmerie send them to Charles de Gaulle Airport from where they are kicked out of "the city of lights"

All we hear about on the news are the attacks in Paris Why don't we hear as much about attacks in Syria, Nigeria, Kenya, Mali Lebanon, Indonesia, and Burkina Faso? Beirut got attacked the day before Paris, Nairobi seven months before, and Nigeria, Bamako, Indonesia and Bukina Faso afterwards What about ISIS raping women and children in their camps or Boko Haram kidnapping two hundred girls and killing thirty people in a suicide bombing?

People said, "Je suis Paris" and "Prayers for Paris" but no "I am Beirut,"
"I am Bamako,"
"I am Nairobi,"
"I am Jakarta," and "I am Burkino Faso"
They made the French flag their profile picture on Facebook but where are the sightings of the Nigerian, Malian, Kenyan, Syrian, Lebanese, Indonesian or Burkinabé flags

On the news we watched a drowned Syrian child washed ashore near the Turkish resort of Bodrum sotto quella stessa torre Eiffel e i gendarmi nazionali li mandano all'aeroporto Charles de Gaulle da dove vengono buttati fuori dalla "ville lumière"

Nei notiziari sentiamo solo degli attentati di Parigi Perché non sentiamo nulla di quelli in Siria, Nigeria, Kenia, Mali, Libano, Indonesia, e Burkina Faso? Beirut fu colpita il giorno prima di Parigi, Nairobi sette mesi prima, e poi Nigeria, Bamako, Indonesia e Burkina Faso Che dire delle donne e i bambini violentati nei campi dell'ISIS o delle duecento ragazza rapite, o le trenta persone uccise in un attentato suicida da Boko Haram?

La gente dice, "Je suis Paris"
e "Pregate per Parigi"
ma non dice "Io sono Beirut,"
"Io sono Bamako,"
"Io sono Nairobi,"
"Io sono Jakarta,"
e "Io sono Burkina Faso"
La gente ha messo la bandiera francese
sul profilo Facebook
ma si sa qualcosa
delle bandiere di Nigeria, Mali, Kenia,
Siria, Lebano, Indonesia
o Burkina Faso?

Nei notiziari abbiamo visto un bambino siriano annegato e riportato a riva vicino a un resort turco a Bodrum or families walking hundreds of miles to Hungary to catch a train to Austria or Germany only to be turned back
Some states won't allow refugees for fear of terrorist attacks or in their words, "The US not wanting Syrian refugees here is not based not on fear, it is based on wisdom and knowledge.
We should admit only proven Christians".
How do they prove they are Christian?
Maybe mounting a crucifix at checkpoints to swear their devotion?

A presidential candidate wants to I.D. Muslim citizens and shut down mosques The black president is called a "sissy," "wuss" and a "petulant child" (translation: the updated Jim Crow term for "boy") He is called the first female as well as Black president for urging restraint even though the terrorism in Europe was done by home grown terrorists Someone said to me. "They don't consider the Syrians people. They consider them contraband." Which immigrant families have caused more terror Syrian families or the Bush family?

When the attacks happened in Beirut, Nigeria, Kenya and Mali, Indonesia and Burkino Faso there were no national anthems sung. o famiglie che camminano centinaia di miglia fino in Ungheria a prendere un treno per l'Austria o la Germania solo per essere rispediti indietro
Alcuni paesi non lasciano entrare i rifugiati per paura degli attentati terroristici, o per citarli "non è per paura che gli Stati Uniti non vogliono rifugiati siriani, ma per saggezza e conoscenza.

Solo i cristiani certificati saranno ammessi".

Come possono provare d'essere cristiani?

Forse montando un crocifisso alle dogane dove possano giurare la propria devozione?

Un candidato presidente vuole schedare i cittadini musulmani e chiudere le moschee Il presidente nero viene chiamato "femminuccia," "pappamolle" e "bambino petulante" (traduzione: versione recente di "ragazzo" nell'America segregata) È chiamato la prima donna oltre che presidente nero perché invoca la moderazione anche se il terrorismo in Europa è perpetrato da terroristi cresciuti lì Qualcuno mi ha detto "Non considerano siriani persone. Li considerano merci di contrabbando." Quali famiglie di immigrati hanno causato più terrore le famiglie siriane o la famiglia Bush?

Quando ci sono stati gli attentati a Beirut, Nigeria, Kenya e Mali, Indonesia e Burkina Faso non sono stati cantati inni nazionali, no buildings lit up in the countries' colors, no comparisons to 9-11, no moments of silence, no 24 hour news cycle on CNN or MSNBC, just their "experts" who spend their lives in green rooms sampling free doughnuts and coffee instead of interviews with civilians presidents, prime ministers, or experts from the countries involved

Why is a life in France worth more grief and anger than a life in Nigeria, Mali Kenya, Lebanon, Indonesia and Burkino Faso? Where are the world's candles, the vigils, the anthem-singing, the hashtags, the letters, the flowers for these victims?

gli edifici non sono stati illuminati con i colori di quei paesi, nessun paragone con l'11 settembre, nessun minuto di silenzio nessun notiziario non-stop, nessuna CNN o MSNBC, ci sono solo i loro "esperti" a trastullarsi in sale verdi intenti ad assaggiare caffè e ciambelle a scrocco invece che le interviste coi civili, con presidenti, primi ministri, o gli esperti dei paesi coinvolti

Perché una vita in Francia
merita più rabbia e dolore
di una vita in Nigeria, Mali,
Kenya, Libano,
Indonesia e Burkina Faso?
Dove sono le candele di tutto il mondo,
le veglie, gli inni,
gli hashtags, le lettere,
e i fiori per queste vittime?

(Traduzione di Nicola Paladin)



Due poesie di Tennessee Reed

Claudia Antoniolli

Dotata di naturale (e precoce) talento per la scrittura creativa e in particolare poetica, Tennessee Maria Reed ha pubblicato quattro raccolte poetiche (la prima, Circus in the Sky, risale addirittura al 1988, quando era undicenne), due racconti per l'infanzia e l'autobiografia Spell Albuquerque, composta tra il 2005, anno del conseguimento del diploma in Scrittura creativa al Mills College, e il 2008. Laureatasi a Berkeley in American Studies, nel corso del tempo l'autrice ha letto i suoi versi in diversi paesi, sparsi in tutti i continenti, e ha scritto alcuni testi per canzoni e per il teatro. La curiosità intellettuale, unita all'esperienza di viaggiatrice, le ha infatti consentito di assumere un punto di vista globalizzato che si riflette perfettamente nelle poesie di cui ci occupiamo, Why no Flowers For Africa? e How High The Moon, che sono state presentate per la prima volta a Venezia l'anno scorso, in occasione della giornata dedicata al padre Ishmael Reed, in quella circostanza ospite di Ca' Foscari insieme alla moglie, la coreografa Carla Blank.

La prima delle due poesie, dedicata agli stati africani vittime di attacchi dell'ISIS, punta il dito contro l'indifferenza dei media, mentre la seconda si articola come un tributo alla luna, alle sue diverse denominazioni stagionali e alle divinità tradizionalmente a essa collegate. Prive di rime e di una struttura metrica prestabilita, e sostanzialmente poco attente alle risorse tradizionali della retorica, entrambe si ispirano alle modalità del parlato quotidiano e per questo si potrebbero definire una forma di "prosa in versi". Ma procediamo per gradi.

Why no Flowers For Africa? è un'invettiva, un atto d'accusa all'indifferenza mostrata dai popoli del cosiddetto primo mondo verso gli abitanti del terzo, originata dall'attacco terroristico avvenuto a Parigi il 13 novembre 2015. Riflettendo sul triste evento l'autrice si chiede come mai i notiziari dimenticano che attacchi simili avvengono anche in altri paesi, dal Kenia al Libano e alla Siria ("All we hear about on the news are the attacks in Paris / Why don't we hear as much about attacks in Syria, Nigeria, / Kenya, Mali, Lebanon, Indonesia, and Burkina Faso?"), e ad altri popoli: nigeriani, maliani, indonesiani, burkinabé, poiché, come leggiamo nella prima strofa, non solamente gli europei ma tutti soffrono le conseguenze della guerra e del fondamentalismo:

Parisians, Syrians, the Lebanese, the Kenyans, the Nigerians, Malians, Indonesians and the Burkinabé all suffer the consequences of war and fundamentalism They sit at cafes, go to concerts, attend soccer matches, go to school, stay in a hotel, trying to escape for a better life They see family and friends being killed

Anche se i media ci chiedono di "simpatizzare in modo incondizionato", è difficile, per chi abbia esperienza del terzo mondo ovvero per chi, come l'autrice, appartenga alla comunità degli *African-American*, dimenticare i "peccati del colonialismo" partecipando a una passeggiata al Louvre o a una visita alla torre

Eiffel. E se per gli europei democratici è difficile dimenticare la violenza che accompagna l'ergersi dei confini e la cacciata dei richiedenti asilo, per gli americani è difficile accettare le affermazioni di chi, come il magnate Murdoch, ritiene che solo coloro che possono dimostrare di essere veri cristiani dovrebbero essere ammessi negli Stati Uniti ("We should admit only proven Christians").

Ed è ovvio che lo stesso termine, lo stesso concetto di "terrore" assume un suono e un significato diversi se a pronunciarlo è un presidente bianco come George Bush o un presidente nero come Barack Obama, se riguarda l'azione di un popolo che si difende o di un gruppo che attacca. Mentre non si possono nascondere le responsabilità nella colonizzazione dell'Africa. Per questo occorre riflettere sui silenzi interessati, sulle dimenticanze, sulle omissioni e sull'indifferenza:

Where are the world's candles, the vigils, the anthem-singing, the hashtags, the letters, the flowers for these victims?

Il poemetto *How High The Moon* si articola invece attorno alla doppia funzione che la luna ha assunto nella nostra cultura, quella scientifica e quella romantica. Ne propone una sorta di catalogo di figure mitologiche, con i differenti nomi attribuiti all'astro nel susseguirsi delle stagioni. Molti di essi non hanno un corrispettivo in italiano poiché, essendo il ciclo lunare strettamente connesso all'agricoltura, vi si affermano spesso varianti locali: "Did you see the pink Strawberry / Super Moon in June / or the orange September Harvest moon / rising over the Oakland Hills / on a fogless night / What about the August Sturgeon Moon / that looked blue?" La seconda strofa è dedicata alla Luna di Ottobre e alla dea cinese della luna; la terza alla cosiddetta Luna Piena del Cacciatore Autunnale e ad

Artemide; poi vengono la divinità Yoruba Iemanjá e la Luna di Marzo, detta del Corvo, che chiude il ciclo stagionale.

Non manca nemmeno un omaggio alla cultura italiana, ma sarebbe meglio dire napoletana, con la citazione da *That's Amore*, notissima canzone tratta dall'omonimo film del 1952 e portata al successo da Dean Martin (con il controcanto di Jerry Lewis), che in un gesto di affetto e riconoscenza per Napoli (e per la pizza) offre un'esilarante esempio di contaminazione anglonapoletana: "When the moon hits your eye / like a big pizza pie / That's amore".

Riassumendo la molteplicità dei volti del satellite più poetico che ci sia, si prepara così la domanda finale, "Cosa farei senza di te?", che ovviamente non prevede alcuna risposta:

Moon, what would we do without you The star that spices up the sky

Partendo da questi testi è possibile affermare che il lavoro di Tennessee Reed è caratterizzato dalla scelta di un poetare rapido, per immagini che giungendo quasi di sorpresa, inaspettate, hanno un forte impatto sull'immaginazione dei lettori e delle lettrici. Per quanto "libere", le scelte metriche rafforzano poi il contenuto producendo un certo numero di versi ricorrenti, che formano come un nucleo tematico, qualcosa che esprime una forza centripeta in grado di far ruotare attorno a sé l'intera costruzione immaginativa. Tali versi vengono a volte ripresi letteralmente, come una sorta di controcanto o *leitmotiv* (come in *Why no Flowers for Africa?*) e altre lasciati invece sullo sfondo come in *How High the Moon*. Per questo la scrittura poetica di Tennessee Reed si potrebbe definire concentrica, poiché si allarga in cerchi progressivi per poi tornare al punto, all'elemento centrale, e di lì ripartire.

Se una certa tendenza della poesia contemporanea militante vorrebbe estendere il diritto di parola a tutti, poiché ognuno ha diritto di parlare e il dovere di essere ascoltato e, soprattutto, poiché la poesia può essere considerata come un'arma scagliata contro l'ingiustizia, bisogna dire che la poesia di Tennessee Reed tende piuttosto a stupirci e, di conseguenza, a lasciarci in silenzio, senza parole.

Sia nei momenti più "militanti" sia in quelli più "lirici", questa poesia sembra voler porgere la parola a coloro che non l'hanno, poiché storicamente è stata loro tolta. In questo modo essa ci rammenta che non ci sono solo i nostri desideri, poiché esistono anche i desideri degli altri e ognuno ha diritto di salire sul palcoscenico e raccontare (almeno) una parte della propria storia. A ben vedere, assumendo un caposaldo della cultura moderna e postmoderna, essa ci dice che dobbiamo essere determinati a considerare alla stessa stregua tutte le storie, poiché hanno tutte la medesima dignità. Allo stesso modo è un caposaldo della cultura postcoloniale l'idea che se non sei tu a raccontare la tua storia, qualcun altro la racconterà al posto tuo. E in fondo, mi sembra che sia a questo che si ispira il lavoro di Tennessee Reed.

Nota: una biografia completa dell'autrice è leggibile al seguente sito: www.smartvoter.org/2008/06/03/ca/alm/vote/reed_t/bio.html. Ulteriori informazioni sono disponibili in League of Women Voters of California Education Fund, *Full Biography for Tennessee Maria Reed*, 2008: www.smartvoter.org/2008/06/03/ca/alm/vote/reed_t/bio.html.



Carla Blank a Ca' Foscari, foto di Bazzmann sas

Carla Blank: "L'arte è per l'1% ispirazione e per il 99% duro lavoro"

Corinne Bergamini

Attrice e regista, drammaturga, maestra di danza e teatro, direttrice editoriale della Ishmael Reed Publishing Company e scrittrice in proprio, Carla Blank è una donna molto attiva, che coltiva numerosi interessi. L'abbiamo incontrata a Ca' Foscari, dove era invitata insieme alla figlia Tennessee e al marito Ishmael Reed, e dove ha presentato un cortometraggio realizzato insieme a Bob Wilson e Richard Rutkowski. KOOL – Dancing in my Mind, questo il titolo, è uno straordinario omaggio a Suzushi Hanayagi, danzatrice originaria di Osaka, organizzato come un diario visivo in cui il lavoro di sei danzatori si alterna con foto recenti e spezzoni d'archivio commentate dalla voce di Wilson.

Giunta a New York negli anni sessanta, Suzushi creò uno stile di danza che univa la severa perfezione della tradizione giapponese con l'astrazione tipica delle avanguardie. Iniziò così un lungo lavoro con Wilson che portò alla realizzazione una quindicina di opere. Nel frattempo incontrò anche Carla Blank, e iniziò a collaborare anche con lei. Gli anni passarono e a un certo punto Suzushi rientrò in Giappone. Nel 2009 Wilson

andò a cercarla e la trovò in una casa di riposo per anziani. Non parlava e si muoveva appena, colpita da una grave forma di Alzheimer. Ma quando lui iniziò a parlarle del passato e a danzare per lei, sembrò rianimarsi e rispondere all'invito. Wilson registrò tutto: la lenta danza delle dita, l'espressione degli occhi e il pallore del viso, che la faceva assomigliare a un attore del Teatro Nō. Suzushi era tornata.

Carla, lei lavora da oltre quarant'anni nel mondo della danza e dell'arte. Può raccontarci qual è la sua storia, come si è avvicinata a questo mondo?

L'arte è sempre stata parte integrante della mia vita. Benché la mia famiglia fosse povera, ho avuto la possibilità di entrare in contatto con il mondo dello spettacolo molto presto, grazie agli amici dei miei genitori, molti dei quali erano artisti. Fin da subito ho amato la danza, accompagnata a ogni forma di musica, per questo ho frequentato la mia prima lezione all'età di cinque anni. Era un corso di danza contemporanea, ovvero "moderna", nel senso di ispirata al metodo e alla filosofia di Martha Graham che aveva le sue radici nel lavoro di Isadora Duncan. Il mantra di questa danza deriva dal fatto che viene considerata come un'"espressione individuale" dell'artista, e io credevo molto in questo concetto. Almeno fino a quando non ne riconobbi tutte le implicazioni iniziando a fare la coreografa. Poiché in questo caso, nonostante rappresentassi per lo più lavori miei, dovevo adeguarmi a un metodo piuttosto rigido, con tutti i ballerini in fila, di fronte a un muro o a uno specchio, che cercano di imitare alla perfezione i movimenti dell'insegnante.

Fui dunque educata a lavorare in un modo simile a quello del metodo Stanislavsky, o a ciò che negli Stati Uniti è conosciuto come *method acting*, nel quale l'attore cerca la verità delle proprie emozioni dietro ogni parola e ogni azione. Tradotto nei termini della danza significa che ogni movimento necessita della sua giustificazione. A partire dai vent'anni non ho più praticato lo

stile Graham. Nei seminari della Judson Church a New York e in quelli estivi di Anna Halprin a Marin County in California ho sperimentato l'improvvisazione e i *chance methods*, che non richiedono alcuna giustificazione, ma come in un gioco presuppongono regole e direzioni da seguire. Devo però dire che la preparazione iniziale fu un ponte utile tra l'insegnamento e l'attività di regia, che poi, quando sono cresciuta, è diventato il focus del mio metodo.

E i rapporti con la musica?

Mentre frequentavo una scuola sperimentale connessa all'Università di Pittsburgh mi avvicinai anche alla musica. Iniziai a prendere lezioni di pianoforte, poi di violino. Poi a collaborare con l'insegnante di musica e con alcuni miei compagni, e di quelle produzioni fui anch'io autrice, coreografa e interprete. Ho talmente amato queste esperienze che ho continuato a parteciparvi attivamente anche dopo, durante la mia vita professionale.

Intanto con la mia famiglia partecipavo ai balli popolari ogni fine settimana, e poi, dall'età di dodici anni ho iniziato a insegnare questo tipo di danza. Cantavo anche musica folk, e più tardi ho imparato ad accompagnarmi con la chitarra. Si sa che la danza è una professione sottopagata negli Stati Uniti, mi dava modo di guadagnare qualcosa ma con essa non potevo certo mantenermi.

L'ambiente che la circondava ha avuto influenza sulla sua crescita artistica?

Sono cresciuta nell'area di New York City, che all'inizio degli anni cinquanta era considerata il centro del mondo dell'arte. Diversamente avrei anche potuto non avere l'opportunità di iniziare così giovane – le lezioni erano tutte basate su una borsa di studio –, quando la competizione per insegnare non era molto alta.

Poi posso dire che la scrittura, l'altra disciplina in cui più mi identifico, è stata la mia via d'uscita dal mondo delle *performing arts*, visto che poteva essere praticata anche singolarmente, con mezzi semplici – a quell'epoca bastava una macchina da scrivere e qualche foglio. A volte scrivevo copioni, altre volte articoli per giornali e poesie, e più tardi, visto che i miei compiti mi ci avevano avvicinato, anche saggi storici.

Anche suo marito fa molte cose: è poeta, scrittore, compositore e drammaturgo. In che modo riuscite a combinarle insieme? Quali sono gli elementi che vi permettono di farlo?

Lavorare in una maniera multidisciplinare è assolutamente necessario – la danza e il teatro infatti sono forme d'arte multidisciplinari. Anche se conosci tutti gli aspetti tecnici del lavoro, spesso non puoi fare tutto. Per esempio, se non stai lavorando con la luce naturale ti serve un *designer* dell'illuminazione e, a seconda delle necessità, potresti avere bisogno di un *set designer*, di un *designer* dei costumi, di un *music director* o di un *designer* del suono, o di una intera compagnia di teatro, attori, e così via.

L'arte è una di quelle attività che non puoi lasciare in ufficio – i progetti prendono il controllo della tua vita, e se reciti devi continuamente allenarti, così come gli atleti professionisti. Se non lo fai rischi di perdere molto tempo per rimetterti in forma.

Dobbiamo apprendere il "circolo della professione" – un po' di tempo per il processo creativo nello studio, un po' di computer (per trovare la documentazione, il business del business e la pubblicità), un po' di ricerche per alimentare il succo creativo, oltre ovviamente a occuparci di tutte le faccende quotidiane.

Un'altra cosa importante è imparare a non prendere sul personale i "no" che inevitabilmente riceverai – questo per tanti è difficile, visto che molte persone creative che ho incontrato lungo il mio cammino non riescono a ignorare il fatto che l'arte ti offre solo una piccola torta, e molte persone combattono per aggiudicarsene una fetta.

C'è un'arte con la quale si identifica di più, o che la entusiasma maggiormente?

Non riesco a decidere – le amo tutte. *Visual art*, musica, performance, letteratura. Mi piace riuscire a passare dall'una all'altra.

D'altra parte amo particolarmente lavorare con un gruppo per fare una performance originale partendo da zero. Alcune delle mie esperienze più emozionanti sono state fatte con persone che non avevano alcuna esperienza artistica, o ne avevano poca. Lavoro con loro proprio come farei con qualsiasi artista professionista.

Quali situazioni della vita reale ispirano il suo lavoro?

Tra il 1965 e il 1966, quando il ruolo degli Stati Uniti in quella che stava divenendo la guerra del Vietnam stava aumentando, ho creato una performance con Suzushi Hanayagi, chiamata *Wall St. Journal*. Eravamo contro la guerra e nella *pièce* abbiamo coscientemente lavorato sulle nostre diverse origini: lei come asiatica e io come americana. Per la prima parte, a Wall Street, improvvisammo dentro e fuori i grattacieli e quindi in studio, usando diversi tipi di scale per ricreare una certa spazialità. Come sottofondo una registrazione trasmetteva i "suoni", gracchianti e irregolari, provenienti dallo scambio dei titoli alla borsa di Wall Street.

Nella seconda sezione manipolavamo degli oggetti ritrovati: un *baby doll*, degli occhiali, il telaio di una finestra – le immagini funzionavano come liste di "titoli" o di puzzle poetici.

La terza sezione fu creata con immagini ritagliate da fogli di giornali e riviste. Nello stesso tempo preparavamo la *pièce*, e solo dopo nove mesi di improvvisazioni abbiamo ordinato tutte queste immagini. L'esecuzione prevedeva che indossassimo tute da pescatore alte fino al petto. Queste ci inducevano a muoverci e "sguazzare" in giro come clown. Ed era proprio così che noi umani ci sentivamo mentre andavamo in guerra.

Più recentemente sono stata drammaturga e regista per lo spettacolo di uno scrittore di Tokyo, Yuri Kageyama, intitolato *News From Fukushima: Meditation on an Under-Reported Catastrophe by a Poet*, in cui danza, poesia e musica sono state messe in scena per mezzo della collaborazione internazionale di un cast di attori-ballerini e musicisti. Già il titolo annuncia una situazione di vita reale.

Lei lavora anche come direttrice editoriale della Ishmael Reed Publishing Company, supervisionando la poesia e i progetti di scrittura di suo marito. Le piace questo lavoro?

Ishmael e io aiutiamo altri artisti, in questo caso scrittori, nel modo migliore che possiamo: pubblicandoli. Specialmente in questo periodo è molto difficile trovare un editore famoso che si prenda carico di un nuovo lavoro. Addirittura, scrittori che hanno lavorato per tanti anni e che sono artisti riconosciuti, di altissima qualità, fanno fatica a trovare un editore solo perché i loro libri non sono dei bestseller, non raggiungono una soglia di vendite soddisfacente. Mio marito sa vedere lontano, quindi è molto utile ricevere il suo feedback mentre si sta aiutando qualcuno a pubblicare qualcosa.

Ishmael e Tennessee Reed sono entrambi artisti. Cosa significa vivere in una famiglia di scrittori?

È meraviglioso avere il completo supporto di ognuno di loro. E visto che siamo tutti artisti che lavorano, capiamo quanto sia importante dare spazio alla creatività di ognuno.

Per i miei personali lavori di scrittura, così come per gli scritti di terzi, è molto utile avere le intuizioni e le opinioni di Ishmael come editore. È una incredibile risorsa e miniera di materiali, è infinitamente utile.

Tennessee ha documentato la mia produzione con la fotografia; qualcosa di molto importante quando si lavora dal vivo, ma è un dettaglio a cui mi piace non pensare fino all'ultimo minuto. C'è un progetto, o un obiettivo, cui tiene particolarmente?

Come dicevo, mi piace particolarmente collaborare con un gruppo di persone per fare una performance originale da zero (non sai mai a cosa si possa arrivare). In generale desidero continuare a progettare, provare nuove cose. Per esempio finire la storia cronologica degli Usa, dal 1775 al 1899, sulla quale sto lavorando da più di dieci anni.

Qual è il miglior consiglio che le abbiano mai dato? L'arte è per l'1% ispirazione e per il 99% duro lavoro.



Amiri Baraka, foto di David Sasaki

"Casualità, evanescenza, incompletezza"

Aspetti della divulgazione digitale della poesia di Amiri Baraka *Nicola Paladin*

Di Leroi Jones/Amiri Baraka si è parlato e si continua a parlare tanto. Eppure non sono solo la complessità delle sue vicende biografiche o la natura composita delle sue opere a mantenere vivo l'interesse per una figura che è stata cardine della cultura afroamericana per tutta la seconda metà del Novecento. A dispetto della sua centralità tematica e ideologica, per quanto riguarda la diffusione, la produzione di questo autore ha subito uno strano destino a livello di divulgazione: colpisce infatti la parzialità con cui i vari tasselli della sua opera sono stati divulgati al di fuori degli Stati Uniti, in particolare in Italia. Questa carenza ha riguardato in special modo la poesia, la quale, se da un lato continua a essere apprezzata per i temi socialmente e ideologicamente impegnati e per il complesso livello di sperimentazione linguistica, dall'altro è ritenuta difficile, spesso impossibile da tradurre. Due sono le conseguenze: in primo luogo, la difficoltà di tradurre Baraka disincentiva un intervento editoriale su larga scala. In secondo luogo però, i suoi lavori

si rivelano continuamente occasione fertile, e terreno di gioco ideale, per gli studi teorici sulla traduzione e per la sperimentazione translinguistica.

Il rapporto tra Jones/Baraka e l'Italia è esemplare di tale contraddizione. Infatti, già a partire dagli anni sessanta e dall'esordio poetico si riscontrano interessanti vuoti di traduzione della sua opera, e questo colpisce alla luce dello stretto rapporto che esisteva tra la letteratura americana e l'editoria italiana a partire da prima della Seconda guerra mondiale, grazie al ruolo di intellettuali italiani come Elio Vittorini e Cesare Pavese. Ciononostante, la figura di colui che la critica aveva definito il successore di Langston Hughes e Ralph Ellison nella cultura afroamericana, era passata in sordina nell'Italia degli anni sessanta. Eppure, in quel periodo turbolento l'universo editoriale della penisola era particolarmente vigile e ricettivo nei confronti della scena letteraria americana, soprattutto grazie al fenomeno della beat generation, cui Baraka non era di certo estraneo, al punto che Ishmael Reed lo giudica quantomeno "perifericamente associabile" agli altri autori del "Village": "He could have remained Leroi Jones and continued to be 'the Emperor of the Lower East Side', the title given to him by the Herald Tribune, as a result of his connections to the Beat publicity machine. These were poets who were featured in mass magazines like Life and Time".1

Invece, a proposito del suo successo in Italia, Andrea Ravagnan puntualizza: "Si consideri che la fortuna editoriale di Baraka (perché un periodo abbastanza fortunato bisogna riconoscere che c'è stato, tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta) è in un certo senso tramontata da un trentennio. Dopo di che, le pubblicazioni che a quel tempo avevano coinvolto editori prestigiosi come Einaudi, Mondadori e Feltrinelli sono uscite

¹ Ishamel Reed, *Leroi Jones/Amiri Baraka and Me*, "Transition", 114, 2014, Gat Nigeria, p. 13.

dai cataloghi e sono divenute letteralmente introvabili".² Basti considerare che il debutto poetico di Leroi Jones, ovvero la raccolta *Preface to a Twenty Volume Suicide Note*, fu pubblicata nel 1961 ma risulta ancora oggi inedita in Italia, salvo una selezione antologica curata da Ettore Capriolo, Giovanni Raboni e Riccardo Mainardi, pubblicata da Mondadori nel 1968 e mai più ripresa in considerazione in modo integrale. La stessa sorte è condivisa da molte altre raccolte poetiche dell'autore, completamente inedite o tradotte solo parzialmente all'interno di antologie. Di conseguenza, pur evitando – nel bene e nel male – di ascriverlo al gruppo dei beat, è innegabile che le sue prime opere, e *Preface to a Twenty Volume Suicide Note* in particolare, fossero originate dallo stesso centro propulsivo, e questo aumenta gli interrogativi sulla divulgazione italiana del suo lavoro, che indubbiamente avvenne a macchia di leopardo.

Nel suo intervento del 2007, inserito nel volume *Amiri Bara-ka*. *Ritratto dell'artista in nero*, Andrea Ravagnan cerca di fare luce su questo problematico rapporto osservando, a proposito di Baraka, che il suo "mantenersi fedele a posizioni anche ideologicamente radicali, come egli ha sempre fatto e continua a fare, non facilita certo l'inserimento nel mercato librario né la circolazione dei testi".³ In effetti, certe posizioni misogine o antisemite hanno fruttato e continuano a fruttare al poeta contestazioni e satira. Consapevole di un contesto filologico tanto critico, Ravagnan presenta una "proposta di bibliografia ragionata" che include le traduzioni delle opere di Baraka in Italia, mostrandone la traiettoria complessa e discontinua. L'obiettivo di questo saggio è di integrare il pur recente lavoro di Ravagnan, segnalando alcune tracce dell'ulteriore diffusione di Jones/Baraka attraverso l'episodico ma sicuramente rilevante

² Franco Minganti e Giorgio Rimondi (a cura di), *Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero*, Bacchilega editore, Imola 2007, p. 170.

³ Ivi, p. 171.

⁴ Ivi, p. 170.

apporto di internet a tale processo. Ciò che si intende mettere in evidenza è come la difficoltà di tradurre la poesia di Baraka per un pubblico italiano non vada ricondotta unicamente al mercato, ovvero alla sua vendibilità, ma resti comunque problematica indipendentemente dai canali divulgativi. In altri termini, sono i canali alternativi all'editoria tradizionale che dimostrano la quasi-traducibilità di Jones/Baraka, e negli anni della globalizzazione, internet si rivela il migliore termometro di questa dinamica. Allo stesso tempo, il caso di Baraka permette di proporre una riflessione sull'evoluzione del rapporto tra testo, editoria e divulgazione, declinato nelle dinamiche in continuo divenire di internet. Ciò è oltremodo curioso, quasi una nemesi per Baraka, che a differenza di altri afroamericani, uno su tutti Ishmael Reed, non si è mai sentito a proprio agio con la rete, preferendo una forma di diffusione del proprio lavoro di tipo militante, ovvero costituito da una miriade di pubblicazioni stampate in proprio e distribuite a mano, in occasione di concerti, conferenze e performance. Questa modalità costituisce sicuramente una rarità per i collezionisti, ma un grosso problema per chi intenda cercare di mettere ordine nella sua produzione.

Già a livello di critica letteraria italiana egli sembra inserirsi nella divulgazione a corrente alternata che la bibliografia di Ravagnan delinea. Un primo assaggio della sua poetica, e quindi una certificazione della sua esistenza, si devono al lavoro critico di Piero Boitani, a cui va riconosciuto il merito di essere stato il primo a inserire l'allora Leroi Jones in un panorama di autori afroamericani in Italia. Pubblicato nel 1973, *Prosatori negri americani del Novecento*, già dal titolo fa comprendere la lontananza di quel testo dalla sensibilità odierna. Da una prospettiva contemporanea, infatti, la scelta della parola "negri" nel titolo pone in primo piano la delicata questione dell'identità

⁵ Piero Boitani, *Prosatori negri americani del Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1973.

afroamericana. In una fase storica e culturale come l'attuale il termine "negro" non è più considerato neutro e, di conseguenza, "tranquillamente accettato" come accadeva negli anni sessanta e settanta, ma si è caricato di connotazioni negative, provocando un aspro dibattito tutt'ora in corso a proposito della sua illegittimità nell'ambito di un discorso *politically correct*.

Nella premessa al suo testo, Boitani sostiene che "il libro è diretto al pubblico italiano ed europeo, che si è sempre interessato ai problemi delle relazioni razziali in America", e offre una "bibliografia finale [che] vuole fornire agli interessati le indicazioni necessarie per l'uso di materiale indispensabile alla ricerca in questo campo: non è, e non poteva essere, completa".6 Ciò era inevitabile, essendo quella di Boitani una prospettiva "in diretta", per lo meno nel caso di Jones/Baraka. Prosatori negri americani del Novecento funge quindi da apripista per la divulgazione della letteratura afroamericana in Italia, e come tale è destinato a influenzare non solo le dinamiche letterarie, ma anche quelle ideologico-politiche relative allo statuto del cittadino e artista afroamericano. Nel 1990, Ugo Rubeo pubblica L'uomo visibile.7 Nel capitolo dedicato alla traiettoria artistica di Baraka, egli ne osserva l'evoluzione e le incongruenze, senza mancare di riconoscerne il ruolo di figura-simbolo della cultura afroamericana dell'epoca, quando afferma che "ora con lucidità visionaria, ora con essenziale pragmatismo, talvolta con narcisismo irritante, quasi mai con modestia, Leroi Jones si è ricavato, pur se con alterna fortuna, uno spazio di scomodo protagonista della cultura afroamericana, di vivace agitatore di acque troppo spesso tranquillamente stagnanti".8 Se da un lato il lavoro di Boitani rappresenta l'inizio di uno studio critico di questa letteratura in Italia, dall'altro, il testo di Rubeo propone un'accurata analisi e

⁶ Ivi, p. 10.

⁷ Ugo Rubeo, *L'uomo visibile, la poesia afroamericana del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma 1990.

⁸ Ivi, p. 128.

definizione della poesia afroamericana. A questi due lavori si aggiunge la già menzionata raccolta di saggi intitolata *Amiri Baraka*. *Ritratto dell'artista in nero*, curata da Franco Minganti e Giorgio Rimondi, pubblicata nel 2007. Insieme ai due testi precedenti, essa completa un trittico critico-teorico di riferimento per quanto riguarda gli studi italiani su questo autore. Tuttavia, rispetto alla scoperta di Baraka proposta da Boitani, o al suo consolidamento letterario suggerito da Rubeo, il ruolo di *Ritratto dell'artista in nero* costituisce, tra le altre cose, un atto di denuncia nei confronti dell'editoria italiana, per la disattenzione, ovvero per il "silenzio preoccupante" che ha riservato al poeta.

Eppure, se questo è indubbiamente vero per le pubblicazioni cartacee, mappare lo stato contemporaneo della sua divulgazione non può più prescindere da canali come internet e da uno spazio virtuale che, a livello di diritti d'autore e riproduzione, rappresenta ancora una *no man's land. Ritratto dell'artista in nero* non tiene conto delle potenzialità della globalizzazione digitale, le quali invece, nel bene e nel male, sono una variabile capillare in rapido divenire e dall'elevato peso specifico. Non a caso autori come Alan Kirby ne evidenziano i tratti costitutivi, a partire dalla facilità di accesso, sostenendo che "it isn't just these platforms' fame; it's their accessibility; above all, it's their ease of use, once more, by which so many people have gotten to know them intimately, from the inside out". 10

Ciononostante, anche nel far west di internet si osserva una certa selettività che tuttavia non sembra dettata da ragioni critiche. Tant'è vero che le traduzioni disponibili online ricalcano la tendenza dell'editoria tradizionale, poiché non producono risultati sistematici né offrono panoramiche integrali sui suoi lavori. Sicuramente esse concorrono ad ampliare prospettiva

⁹ Franco Minganti, Giorgio Rimondi, *Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero*, cit., p. 7.

¹⁰ Alan Kirby, *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Continuum, New York 2009, p. 103.

di riferimento, e consentono l'accesso a un pubblico più vasto, ma non si discostano dalla tendenza ad alternare alcune isolate traduzioni a grandi e incomprensibili vuoti. A questo primo livello, sembra dunque che l'editoria online non offra contributi significativi alla conoscenza di Baraka, e si limiti a confermare l'esistenza del problema della traduzione/divulgazione della sua poesia.

Questo scenario non implica la mancanza assoluta di spunti di originalità. Uno dei risultati più interessanti e "ricchi" a disposizione è la pagina casadellapoesia.org, un portale che funziona anche come archivio. Elaborata dalla Multimedia Edizioni, esiste dal 1996 e consta di vari progetti, tra cui "le voci della poesia" (un archivio di registrazioni dei poeti che interpretano le proprie poesie) e la "casa alloggio" (un'iniziativa che organizza letture ed eventi cercando di portare la poesia fuori dallo spazio digitale). A sua volta, nel 1992 la Multimedia Edizioni "nasce per dare voce ad autori di grande prestigio e livello internazionale che per ragioni a volte note, a volte inspiegabili, non riuscivano a trovare spazio nel mercato editoriale italiano". 11

La dichiarazione di intenti della casadellapoesia di volere contribuire a dare voce a poeti di fama mondiale ma negletti in Italia, pare riguardare da vicino il caso di Jones/Baraka, e in effetti propone diverse sue poesie tradotte: La morte della ragione (The Death of Reason), Qualcuno ha fatto saltare in aria l'America (Somebody Blew up America), La "x" è nera (The X is Black), e Saggio 1 (Wise 1). Mentre La morte della ragione, tradotta da Fernanda Pivano era stata pubblicata nel 1964 in Poesia degli ultimi americani, 12 le altre traduzioni sono il frutto del lavoro

¹¹ Secondo la descrizione disponibile online, Multimedia Edizioni "nasce anche per seguire un progetto di idee e di ricerca dedicato soprattutto alla poesia internazionale e [...] si interfaccia ben presto con il progetto di Casa della poesia diventandone una sorta di esecutore e produttore librario".

¹² Fernanda Pivano (a cura di), *Poesia degli ultimi americani*, Feltrinelli, Milano 1964.

della traduttrice Raffaella Marzano. Ciononostante, sia nel caso di La morte della ragione, sia per quanto riguarda le traduzioni di Marzano, si osserva che casadellapoesia.org funge da portale di accesso per arrivare ad altri siti che presentano le stesse traduzioni. In altre parole, i testi pubblicati non sono coperti da vincoli editoriali (a meno di non rappresentare un imbarazzante atto di pirateria digitale) e se googlati rimandano a liste di altri siti e blog (aperti tramite piattaforme note in tutto il web come blogspot o wordpress) di poesia e non, nei quali le traduzioni di Baraka sono riproposte in modo pedissequo. Questo tipo di risultati accomuna sia una traduzione datata come quella di Fernanda Pivano (e pubblicata da Feltrinelli), sia lavori più recenti come le traduzioni di Raffaella Marzano. Com'è facilmente intuibile, una divulgazione su internet basata sul copia-incolla non aggiunge nulla di nuovo alla comprensione di una poesia o al dibattito riguardo al testo originale, ma sicuramente può allargare il bacino di lettori diffondendo la conoscenza di un testo.

Un altro esperimento interessante è costituito da atelierpoesia.it, portale online della rivista trimestrale "Atelier", che
si occupa di letteratura contemporanea. Nella descrizione della
testata si discute la scelta del nome della rivista, con il quale si
allude a "un luogo di confronto e impegno operativo, aperto
alla realtà". Negli ultimi anni "Atelier" si è conquistata un
posto preminente fra i periodici militanti, per il rigore critico
e l'accurato scandaglio delle voci contemporanee. Da intendersi dunque come laboratorio sperimentale ma anche come
piattaforma divulgativa di letteratura e poesia, atelierpoesia.it
ha contribuito alla divulgazione italiana di Jones/Baraka con la
traduzione della poesia X a cura del poeta e traduttore Marco
Bini. X era uscita negli Stati Uniti all'interno della raccolta Stand
Our Ground, Poems for Trayvon Martin and Marissa Alexander,¹³

¹³ Ewuare X. Osayande (a cura di), *Stand Our Ground, Poems for Trayvon Martin and Marissa Alexander*, Freedomseed Press, Philadelphia 2012.

del 2013, ma era rimasta inedita in Italia fino al 5 agosto 2014. Tuttavia, la pubblicazione online di *X* costituisce un'eccezione rispetto alle traduzioni di Raffaella Marzano: se googlata, l'unico risultato che è possibile trovare è la traduzione pubblicata su atelierpoesia.it. Se ne può dedurre che la traduzione di Bini e la testata online siano legate da un accordo contrattuale che impedisce la riproduzione non regolamentata del testo tradotto, una condizione ben diversa rispetto alla sorte delle altre traduzioni online di Jones/Baraka. Questo tipo di vincolo non implica un limite di accesso a *X*, che invece fa parte di un voluminoso archivio di poesie *open access* a disposizione degli utenti, però è l'unico sito dal quale è possibile leggere la traduzione di Bini.

A livello generale, un corpus di quattro poesie, cinque se si include *La morte della ragione*, costituisce un campione quantomeno discutibile se annacquato nella vastità di internet. Tuttavia, se il significato di queste cinque poesie viene ricalibrato sui pochi anni che intercorrono tra il presente e la compilazione della bibliografia di Ravagnan (2007), ecco che diventano un dato sintomatico dell'andamento divulgativo di Amiri Baraka a livello informatico: seppur in canali diversi e secondo modalità diverse (in particolare essendo *free access*), la diffusione di queste traduzioni risulta irregolare e alternata proprio come il resto dell'opera di Jones/Baraka disponibile su cartaceo.

È indubbio che la liquidità e l'accessibilità che lo spazio digitale ha raggiunto dalla fine degli anni novanta, rendono un buon servizio alla divulgazione. In questo senso, le traduzioni copiate e incollate delle poesie di Jones/Baraka ricalcano le tendenze più diffuse dello sfruttamento di internet, ovvero "wikis, blogs, social-networking, open-source, open-content, file-sharing [and] peer-production", ¹⁴ responsabili di quello che Alan Kirby definisce come lo spostamento da "read-only information source Web sites", a un paradigma basato su "user-

¹⁴ Alan Kirby, *Digimodernism*, cit., p. 101.

participation" e "dynamic content". ¹⁵ Kirby guarda con sospetto le potenziali conseguenze di queste dinamiche, non ultimo i rischi dell'intervento dell'utente sul testo. Il caso di Amiri Baraka risulta piuttosto sintomatico dell'effetto di internet, in quanto la dimensione sociale di questa nuova testualità produce sia effetti positivi, sia controindicazioni: se da un lato la liquidità di internet ha permesso una maggiore diffusione delle sue poesie, dall'altro non lo ha esentato dalla satira. Non a caso, continua Kirby, "web 2.0 also includes a social element where users generate and distribute content, often with freedom to share and re-use". ¹⁶ Senza contare che in casi come questi è difficile verificare l'attendibilità (e anche la legalità) delle traduzioni.

Alla luce di queste riflessioni occorre però precisare che realtà strutturate come atelierpoesia e casadellapoesia costituiscono eccezioni più che la regola. Innanzitutto, seppur "vittime" del copia-incolla selvaggio di internet, questi due portali fungono da primo anello della catena divulgativa: si tratta di portali autorevoli, rintracciabili e tracciabili, la cui attività è strettamente riconducibile a un corrispettivo al di fuori di internet. In questo modo, le traduzioni di Jones/Baraka pubblicate su questi portali sono sottoposte a pseudo-vincoli che stanno a cavallo tra la realtà virtuale e la realtà analogica, un discorso che invece non vale per i successivi anelli della catena di copia-incolla. Atelierpoesie e casadellapoesia infatti non rispondono alla maggior parte dei tratti tipici del "digimodernist text" riconosciuti da Kirby: "incompletezza", "casualità" e "evanescenza". Secondo Kirby, "the digimodernist text exists now, in its coming into being, as something growing and incomplete", 17 ma anche il suo futuro è incerto, al punto che "what it will consist of further down the line is as yet unknown. It is feels like freedom; it may also feel

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Alan Kirby, *Digimodernism*, cit., p. 52.

like futility". ¹⁸ Inoltre il "digimodernist text" non resiste, "the digimodernist text does not endure. It is technically very hard to capture and archive". ¹⁹

Invece, la grande maggioranza di siti, blog e piattaforme che hanno contribuito a divulgare le traduzioni italiane di Jones/ Baraka sono esempi di queste caratteristiche, causando effetti sia positivi, sia negativi. Uno degli esempi più interessanti della sua fortuna all'interno di queste dinamiche coincide tristemente con la data della sua morte, il 9 gennaio 2014. Infatti, a partire da questa data e nei giorni successivi, si osserva un forte addensamento di copia-incolla e condivisione delle traduzioni disponibili in una grande costellazione di siti, interfacce digitali dei quotidiani italiani, pagine facebook e blog, utilizzate come forma di commiato. Questa sorte ha riguardato principalmente la poesia Somebody Blew up America, pubblicata nel 2003. A livello socio-antropologico, è possibile dare diverse interpretazioni al destino di questa poesia: la rabbia e il coinvolgimento con cui Baraka tratta la questione dell'11 settembre sono sentimenti noti alla generazione di internet, e di conseguenza è comprensibile che volendo condividere una poesia, la scelta sia caduta su un testo dalla forte connotazione emotiva, che il pubblico contemporaneo ha sentito e continua a riconoscere come propria. Tuttavia, una considerevole percentuale di gueste pubblicazioni alternative rispecchia i tre caratteri descritti precedentemente, risultando difficile da reperire e da archiviare.

Pertanto, da un lato l'età media degli utenti spiega la distribuzione di *Somebody Blew up America* come testo-campione degli anni zero, ma dall'altro la dice lunga sul perché buona parte del Baraka precedente non susciti lo stesso tipo di interesse. Ciò rimanda agli aspetti ideologici del lavoro di Baraka, senza dubbio responsabili di quei vuoti, e di quella caducità

¹⁸ Ihidem.

¹⁹ Ihidem

che caratterizzano la sua fortuna editoriale. Il comunismo, e in particolare il maoismo, di cui fu strenuo sostenitore,²⁰ erano del tutto coerenti con lo scenario socio-politico italiano del periodo compreso tra gli anni sessanta e gli anni di Piombo, in una fase in cui i lettori di Baraka partecipavano, o comunque erano esposti, a un dibattito fortemente ideologizzato. Tuttavia, nell'epoca del pensiero post-ideologico e della post-verità le cose sono molto cambiate, e di conseguenza la dimensione politica dei testi di Baraka oggi appare decontestualizzata, troppo ideologicamente connotata per aspirare a un successo rinnovato e su larga scala.

Cosa si può desumere dallo scenario finora delineato? La prima osservazione riguarda il fatto, per certi versi sorprendente, che la circolazione della poesia di Baraka in Italia mostra un elevato grado di corrispondenza tra l'editoria cartacea e quella digitale. In questo senso, l'immagine che meglio descrive la reperibilità delle sue poesie nell'era digitale è quella di una luce intermittente, che alterna in modo imprevedibile fasi di illuminazione a momenti di oscurità. Questa metafora conferma l'immagine di una diffusione a "macchia di leopardo" denunciata da Minganti e Rimondi circa dieci anni fa e, anzi, si pone in continuità con essa. E questo resta vero anche se i meccanismi di internet sono soggetti a dinamiche diverse rispetto al mercato editoriale tradizionale. La presenza delle traduzioni delle poesie di Jones/Baraka rimane discontinua, sia che si parli di distribuzione libraria, sia che ci si riferisca a uno spazio di pubblicazione informatica. Leggere la sua poesia in italiano resta un'esperienza difficile, che internet semplifica solo in parte. La rete non è, o almeno non è stata finora, in grado di colmare i vuoti della sua divulgazione, di portarla, come si dice in inglese, out of vacuum. In questo senso, il caso di Somebody Blew up

²⁰ L'orientamento politico di Jones/Baraka si è mantenuto nel tempo, come emerge dal discorso tenuto il 26 maggio 2001 intitolato *Musicare le storie per sollevare lo spirito* nell'apertura del festival Jazz&letteratura di Brescia, pubblicato nel 2001 in "Nuova Prosa" n. 32, a cura di Giorgio Rimondi.

America è emblematico. Contraddicendo l'antica regola stabilita da Marshall McLuhan, si direbbe che nel caso di Baraka il mezzo non sia affatto il messaggio, e che al cambiare del primo non corrisponde alcun mutamento del secondo.

Ma allora, qual è il messaggio che sembra resistere al mutamento? Diciamo intanto una cosa. L'aspetto più interessante di questo dialogo tra testo e utenza però, è il fatto che siano i canali divulgativi e le loro caratteristiche a decretare la fortuna o la sfortuna informatica di un autore, spesso al di fuori di ogni progettualità editoriale (portali come atelierpoesia.it sono un'eccezione). Alla luce di questa casualità e delle altre caratteristiche della testualità digitale, evanescenza e incompletezza, riesce dunque arduo pensare che la difficoltà di tradurre integralmente la poesia di Jones/Baraka si possa risolvere attraverso le apparentemente infinite possibilità di internet. Non sono solo la vastità della produzione di Baraka, o l'intraducibilità di molti suoi testi, a rallentare questo processo, ma anche, e forse soprattutto, la natura controversa di un autore considerato scomodo, quando non addirittura pericoloso, a causa del suo impegno politico e del suo coinvolgimento ideologico. A bene vedere, infatti, sono proprio le caratteristiche (secondo alcuni le ambiguità) che contraddistinguono il suo lavoro a rappresentare il deterrente più forte contro il meccanismo più tipico di internet, la spontaneità, o quella che viene spacciata per tale, e che Baraka, rovesciando i termini della questione, chiamerebbe "ideologia di una (falsa) spontaneità". Forse sta qui il nocciolo del problema. Tra la rete e un autore come Baraka c'è una sorta di incompatibilità strutturale: ciò che gli utenti informatizzati considerano una libera scelta, ovvero ciò che sta alla base di casualità, evanescenza e incompletezza, impedisce la realizzazione del progetto di traduzione integrale di un autore che a quel tipo di spontaneità si è sempre opposto, a torto o a ragione, ma con tutte le sue forze. Per questo, nel caso di Baraka, è probabile che si debba continuare a guardare all'editoria tradizionale.



José Eugenio Sánchez

I miti della cultura pop in due poesie di José Eugenio Sánchez¹

Irving Juárez Gómez

Roland Barthes, stabilendo una differenza tra il mito e la poesia, riteneva che il primo tende a un ultrasignificato, a un elemento cioè nel quale si indebolisce il senso per ricomparire come significato, mentre nel secondo la poesia tende a un infrasignificato, ovvero a raggiungere il senso delle cose stando sopra le parole. L'ideale della poesia, dice Barthes, "non sarebbe giungere al senso delle parole, bensì al senso stesso delle cose". Questa affermazione pare contraddire una poesia che concentra il suo discorso sulla sovrabbondanza di miti nella cultura di massa,

¹ José Eugenio Sánchez è un poeta messicano che nel 1997 ha ricevuto il premio *Visor de poesía* della Fondazione Loewe. Attualmente fa parte del Sistema Nacional de Creadores de México. Non crede nelle grandi parole o nelle istituzioni poetiche, considera la sua poesia come "lirica, ludica, tragica" ed è il creatore di un tipo di *spoken word poetry* che chiama *underclown*. A parere di Julián Herbert (*Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*, Bonobos, México 2010, p. 99) è un poeta del filone di Rabelais.

² Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI, México 1999, p. 227.

sul *name-dropping*,³ come accade in alcuni componimenti di José Eugenio Sánchez: *La felicidad es una pistola caliente* e *Mick Jagger no cantará* Satisfacción *a los* 50.⁴ In questo lavoro, infatti, si osservano due procedimenti: da un lato si utilizzano i miti come significanti nuovi nel contesto in cui vengono enunciati, trasfigurandoli e facendo in modo che significhino qualcosa di diverso dal loro significato originale; dall'altro lato si fa in modo che essi diano un significato, cioè facciano significare, anche colui che li enuncia.

Secondo Antonio Monegal, la ragione soggiaciente l'enunciazione di nomi (miti) in una poesia è allo stesso tempo un'invocazione e un'evocazione, termini tratti per analogia dall'incantesimo evocativo. Per Monegal, la mera citazione o il nome non si limitano a un omaggio o a un intertesto, ma portano alla luce, come se si trattasse di un'invocazione agli spiriti, un cumulo di esperienze e immagini che possono essere tratti dai nomi, ovvero dal *name-dropping*. Da questo punto di vista, quando per esempio si nomina Marilyn Monroe, si evocano tutto un universo visuale e una serie di eventi. Ci si avvale della semplicità del mito costruito dall'industria culturale (ben rappresentato dal vestito bianco di Marilyn nel film *Quando la moglie è in vacanza* di Billy Wilder) per situarlo come elemento metonimico dell'universo che viene messo in relazione con la sensualità, il glamour, gli anni cinquanta, le *vedettes* ecc.

Lo stesso si verifica con un simbolo musicale. Con l'invocazione di una parte del testo della canzone se ne riporta alla mente il suono caratteristico e riconoscibile. Il titolo della poesia di José Eugenio Sánchez fornisce un immediato rimando a

³ Pratica di menzionare come per caso il nome di persone che si conoscono o si finge di conoscere allo scopo di impressionare gli altri [*n.d.t.*].

⁴ La prima poesia appartiene alla raccolta *La felicidad es una pistola caliente* (Visor/CONARTE, Madrid 2004), la seconda alla raccolta *Escenas sagradas del oriente* (Almadía, México 2009).

⁵ Cfr. Antonio Monegal, La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura, "Moenia", 2, 1996, pp. 309-326.

un'intera rete di significanti, per coloro che hanno familiarità con la musica dei Beatles: La felicidad es una pistola caliente, il cui titolo inglese è Happiness is a Warm Gun. La prima trasfigurazione riguarda la traduzione in spagnolo. L'autore complica la relazione immediata con il suono del ritornello della canzone, e mostra il senso reale della frase: c'è una pistola e c'è la felicità. Nella poesia si mostra un costante confronto fra un potere costituito (da personalità della cultura, istituzioni o brand), che "uccide" diverse personalità della cultura mondiale, e altre istituzioni e brand. In questo modo la parola "pistola", la cui relazione con l'assassinio è evidente, manterrà implicitamente il suo significato per tutta la lunghezza della poesia. Vediamo i primi cinque versi, che indicano come è strutturato il seguito della poesia:

l'eta ha ucciso studenti guardie autisti malate ministri l'ira signore che andavano al supermercato idi amin congressisti contadini giardinieri operai militari jockeys pederasti e sacerdoti augusto uccise le relazioni diplomatiche nn uccise kennedy la cia ha ucciso jimi hendrix wilson gesùcristo karen carpenter janis joplin john lennon beavis & butthead

Nel verso "la cia uccise..." cominciamo a capire i veri meccanismi della poesia, che vanno dall'umorismo all'ironia.⁶ Tuttavia, le piste offerte dallo schema "qualcuno uccide qualcosa o qualcuno" cominciano a cambiare il loro senso nel momento in cui i nomi generati dal *name-dropping* cominciano a perdere il loro significato originale per diventare meri nomi, significanti privi di significato.

⁶ È evidente che la Cia non ha ucciso "gesùcristo" e nemmeno "beavis & buthead", il primo perché vissuto duemila anni fa e i secondi in quanto personaggi di cartoni animati; così come non ebbe parte nel suicidio di Janis Joplin.

Se da un lato per Monegal le evocazioni della cultura pop e il cinema, nel caso dei novisimos españoles.7 portano con sé un tratto di visibilità, essendo nomi che rappresentano miti, dall'altro, nei versi di Sánchez qui proposti, la contraddizione, ovvero la costante tensione del lettore che tenta di stabilire legami di tipo semantico, impedisce che l'immagine si riveli all'immaginazione. Sembra difficile seguire con chiarezza e successo una sequenza di oggetti e personaggi che ne "uccidono" altri, poiché tali elementi non sono usati nel modo abituale o sono in conflitto con altri elementi dello stesso gruppo. La forma in cui questi oggetti o personaggi si pongono in opposizione ci impedisce di avere una visuale chiara di ciò che sta succedendo, la loro inconsistenza ci riporta al puro gioco linguistico. Così, in "la felicità è una pistola calda", la tecnica del name-dropping si rivela un elemento scarsamente efficiente nel registro visuale, ma significativo a livello sonoro e ludico.

Marjorie Perloff sostiene che la produzione e disseminazione di immagini nella nostra cultura ha generato sospetti e riserve nei confronti di alcune forme di poesia contemporanea. Lo conferma un confronto fra Ezra Pound e Clark Coolidge.⁸ Per parte sua Sánchez oppone alcuni oggetti in modo da impedirci di stabilire un'immagine chiara di ciò che accade, in modo che i nomi non restino meri nomi, significanti puri. Il "gioco delle parole" che avviene nella poesia di Sánchez impedisce che la costruzione di un ordine semantico si sveli attraverso delle immagini. Ma il percorso arriva solo a metà del cammino: la rottura

⁷ Probabile riferimento ai *Novisimos*, gruppo di autori che prese il nome da un'antologia del critico catalano Josep Maria Castellet, che raccolse le opere della maggioranza dei più giovani e sperimentali poeti spagnoli degli anni settanta: *Nueve novisimos poetas españoles*, Barcelona 1970 [ndt].

⁸ Perloff analizza uno dei canti di Pound e lo contrappone al poema *Al Egipto* di Clark Coolidge. Nel primo la sintassi è subordinata all'immagine poetica, nel secondo gioca con le parole per rendere difficile il processo che genera l'immagine poetica (cfr. Marjorie Perloff, *Radical Artifice: Writing in the Age of Media*, The University of Chicago Press, Chicago 1991).

dal significato abituale del mito è un pretesto di cui il poeta si serve per mostrarci altre cose. La trasfigurazione nascerà allora da ragioni che andranno ben oltre la necessità di complicare il processo visuale della scrittura.

In maniera ludica, trasgressiva e anche provocatoria, José Eugenio Sánchez trasfigura testi di canzoni ed espressioni popolari. La poesia infatti non solo fa ridere, ma mostra anche un mondo in cui tutti i poteri sono sottomessi al denaro. E lo fa utilizzando diverse icone della cultura nordamericana, marchi internazionali, personaggi della politica mondiale, squadre di calcio ecc., combinandoli con i testi di canzoni dove si dice che qualcuno ha ucciso qualcun'altro. È il caso di un testo del gruppo The Buggles intitolato *Video Killed the Radio Star*.

l'esercito us ha ucciso migliaia di anziani e bambini aggressivi di corea giappone vietnam nicaragua panamá irak yugoslavia e 140 di un edificio in oklahoma il video ha ucciso la stella della radio

Nella canzone, l'avvento del video musicale rappresenta il tramonto delle stelle radiofoniche. L'arrivo di MTV nel mondo della musica segna una pietra miliare nella cultura nordamericana e occidentale, rappresentata dal testo di questa canzone. Oltre a costituire un'espressione audio-iconica (anche banale) del consumo televisivo, *Video Killed the Radio Star* contiene il verbo "killed", la cui traduzione "uccise, ha ucciso" è adatta al gioco sintattico che José Eugenio Sánchez stabilisce fin dall'inizio.

Le morti di "anziani e bambini aggressivi" che l'"esercito us" ha causato in un gruppo di paesi in guerra con gli Usa, insieme al verso nel quale José Eugenio Sánchez, con amara ironia, attribuisce un atto terroristico all'esercito nordamericano, contrastano apertamente con il testo della canzone dei Buggles. A fronte della tragica morte di anziani e bambini stanno la banalità e la superficialità di un video che avrebbe ucciso le stelle

radiofoniche. Allo stesso tempo, però, l'autore puntualizza il fatto che noi, in quanto spettatori, restiamo indifferenti di fronte alle notizie di questo genere.

La velocità stessa che prende forma nella poesia (abbreviazioni, acronimi ecc.) evoca per analogia la "cintura" dei notiziari. Come è noto, infatti, durante i notiziari televisivi, nella parte inferiore dello schermo appare una striscia sulla quale scorrono i titoli del giorno. Le notizie vi compaiono in forma sintetica, con abbondante uso di abbreviazioni, acronimi, sigle ecc., allo scopo di dare le informazioni dell'ultima ora in modo semplice e rapido. Allo stesso modo José Eugenio Sánchez si avvale delle sigle e delle abbreviazioni, per esempio in "nn mató a kennedy" o "eta" o "ira", per imitare la tecnica della cintura di notizie.

Banalità e tragedia si trovano così semplificate e appiattite in questi notiziari, che fanno scorrere le notizie una alla volta, ignorando ogni sequenza tematica o differenza etica. Nella poesia che stiamo analizzando, José Eugenio Sánchez imita questa modalità per trasformarla in burla. Ma non si tratta di un gioco gratuito o senza significato, esso ha un'intenzione politica, volta a provocare la riflessione. E quando a mo' di sentenza compare il verso finale ("la vita è un'invenzione del denaro"), comprendiamo come funzioni questa intenzione critica. Utilizzando il mito come mero significante, al di là del suo significato abituale, l'ultimo verso delinea infatti le vere intenzioni della poesia: utilizzato in questo modo, nella forma del *name-dropping*, e dunque svuotato delle esperienze particolari che danno senso ai miti tradizionali, il mito attuale rivela la sua totale vacuità.

Diverso è invece il tema della poesia *Mick Jagger no cantará* Satisfacción *a los 50*. Qui la caratterizzazione spazio-temporale serve a configurare un personaggio: il padre di José Eugenio Sánchez. Eppure anche in questo caso, come del resto in quasi tutta l'opera di Sánchez, l'ironia fa capolino e torna a manifestarsi il contenuto trasgressivo e politico di *La felicidad es una pistola caliente*.

I nomi e gli avvenimenti nominati con la tecnica del *name-dropping* stabiliscono infatti uno specifico tempo, l'anno 1966, mentre la totalità della poesia configura invece uno spazio-persona: il padre del poeta. Oltre a rappresentare una dimensione a partire dalla nominazione dei personaggi del mondo dello spettacolo, il testo dà vita a un'altra voce poetica, quella del padre. Si tratta di una risorsa ricorrente nel lavoro di José Eugenio Sánchez, di una precisa scelta poetica. O

I primi versi scandiscono il ritmo che caratterizzerà tutta la poesia, attraverso una serie di affermazioni contrastanti: "estabas en brazos de tu madre / y el país en manos de díaz ordaz" (stavi fra le braccia di tua madre / e il paese nelle mani di díaz ordaz). La metonimia di "brazos" e "manos" giustappone due figure: quella di una madre affettuosa e quella di un leader politico che tiene nelle proprie mani (storicamente totalitarie) un intero paese: il Messico. In questo senso, il confronto costante di vita quotidiana e politica caratterizza il poema.

Segue poi una strofa dedicata ai mondiali di calcio del 1996 in Inghilterra, in cui si parla del goal fantasma di Bobby Charlton, del trofeo Jules Rimet, partendo dalla riflessione di uno spettatore che si presume collettiva: "alzaron la jules rimet / con el gol fantasma que todos vimos que no entró" (alzarono la jules rimet / con il goal fantasma che tutti avevamo visto non essere entrato). Tuttavia nella strofa seguente riappare la politica:

y franco: españa llena de polvo y calles grises johnson bombardeando haiphong hanoi y nueva delhi aprobando la matanza de vacas sagradas

⁹ In una lettura registrata (ascoltata il 2 maggio 2016 in www.youtube.com/watch?v=X3fksNXT_1Y) Sánchez dice: "questa è la poesia che scrisse mio papà, quella che non poté scrivere". La formula serve sia come dedica al padre sia per dar voce alla sua figura.

¹⁰ Se ne trovano esempi in alcune poesie di *La felicidad es una pistola caliente*, come "michel platini fa una lezione universitaria su andré bretón nel parco dei principi" o "movie star".

(e franco: la spagna piena di polvere e strade grigie johnson bombarda haiphonh hanoi e nuova delhi approva l'uccisione delle vacche sacre)

Dopo di che si torna al tema della cultura pop. Il testo definisce "tragedia" lo scioglimento dei Beatles, che sarebbe stato causato da Yoko Ono:

y luego tragedias: los beatles se niegan a dar conciertos paul mc cartney le borra las pistas a ringo y graba otra batería encima:

yoko ono inicia su maléfico plan para destruir el cuarteto

(e poi tragedie: i beatles rifiutano di fare concerti paul mc cartney cancella le piste a ringo e vi incide sopra un'altra batteria:

Yoko Ono inizia il suo malefico piano per distruggere il quartetto)

L'utilizzo della parola "tragedia" per descrivere momenti della cultura pop accentua l'aspetto ironico della proposta di Sánchez: proprio per evidenziare la contraddizione, infatti sceglie di non usare la parola "tragedia" a proposito della dittatura franchista o dei bombardamenti nordamericani sulla popolazione vietnamita.

Nella penultima strofa, avvalendosi nuovamente del *name-dropping*, l'autore stila una lista di personaggi morti nel 1966, nomi di fantasia di polimeri che furono inventati o diventarono importanti in quell'anno. Infine menziona l'album di "peter paul and mary" trio vocale americano, uscito anch'esso in quell'anno.

Nell'elenco di queste situazioni non c'è incoerenza fra i differenti miti o figure della cultura pop e il loro significato abituale. Nella lista di personaggi che sono morti, di invenzioni e figure del mondo musicale, il mondo appare come una totalità in cui convergono temi cha spaziano dalla politica internazionale al mondo dello spettacolo, relativi a fatti accaduti nella storia mondiale nel corso di un anno. Certamente si tratta di eventi deliberatamente scelti dal poeta, che li utilizza per accentuare il contrasto fra ciò che è banale e ciò che è tragico, mostrando episodi del mondo nel quale egli è nato, attraverso gli occhi del padre.

I versi finali illustrano e rivelano le ragioni dell'elenco:

todo mundo andaba ocupado yo por ejemplo me dedicaba a comentar cualquier cosa acerca del culo de brigitte bardot

(tutto il mondo si occupava di qualcosa io per esempio mi dedicavo a commentare qualsiasi cosa riguardasse il culo di brigitte bardot)

Dedicarsi con leggerezza a cose triviali è l'ultima ironia del testo, poiché nonostante la drammaticità di quanto accade nel mondo occidentale, la banalità del quotidiano costituisce il contrappunto alla trascendenza storica. Allo stesso modo, mostrando le occupazioni del padre il poeta rivela anche il suo interesse per la cultura di massa.

I miti appaiono qui ultrasignificati, si caricano maggiormente in quanto la voce che descrive il 1966 utilizza gli episodi più significativi di quell'anno: calcio, cinema e invenzioni. In sostanza, si ricorre al mito al di sopra del significato, con quell'ultrasignificazione che Barthes vi ritrova, però le cose stanno così perché il padre alla fin fine è una persona comune, che mitificando il proprio mondo si pone come spettatore di massa. La poesia ci parla più di un padre che di un figlio, quello che realmente viene descritto non è l'anno ma il padre; per questo il mito deve funzionare come descritto da Barthes, ed è per questo che mediante l'affermazione dei diversi miti si

presenta un significato costante: il mondo nel 1966. La parte dopo questo significato, la rivelazione poetica, l'avvicinamento al senso delle cose e non delle parole, avviene nel momento in cui il padre si eleva come spettatore-massa. L'immagine di un padre alienato, legato agli eventi televisivi, sorge come senso e non come significato, diversamente dai risultati che convergono fra il mito attuale e la poesia.

La penetrazione di oggetti simbolici della cultura di massa nel discorso letterario, nel caso di José Eugenio Sánchez si verifica attraverso una trasgressione ludica: al poeta servono questi simboli per parlare di noi stessi come spettatori attraverso due strategie diverse e presenti in ciascuna poesia. Così, la convergenza fra i postulati di Barthes e la pratica poetica di José Eugenio Sánchez avviene su due versanti: una che opera, mediante il conflitto fra i miti utilizzati, come elemento destabilizzante del proprio processo di significato del mito, facendo in modo che risulti non solo come mero significante, ma anche, e in più, come risultato di questo, sicché la sua visibilità si riduce al solo suono della parola. Tale è il caso di La felicidad es una pistola caliente, dove il senso del poema emerge come mancata differenziazione fra il banale e il tragico, nell'elenco dei miti culturali suddivisi in gruppi inconsistenti. E un secondo versante che opera per riaffermare il mito come significato. Tuttavia, tale significato sarà solo la forma nella quale emerge il senso della poesia Mick Jagger no cantará Satisfacción a los 50, poiché il senso si nasconde nell'identità di un padre il quale è a sua volta spettatore di massa. Il mito qui deve significare il mondo degli anni sessanta come metonimia del mondo visto attraverso i media e la cultura di massa. In entrambe le poesie, i miti culturali funzionano come veicoli retorici ancorati al senso stesso della poesia, e questo è il risultato della presenza della cultura di massa nella società.

A livello discorsivo, forse queste poesie potrebbero trasformarsi in qualcosa di più effimero, dato che effimera è anche

l'enunciazione di personaggi di una cultura specifica. Tuttavia è nella metonimia, nei simboli culturali che José Eugenio Sánchez trova modo di rivelarci il mondo nel quale viviamo, un mondo difficile da adattare a una struttura o a un modo di pensare.

(traduzione di Riccardo Rimondi)



Ma muse dei Détroit, una traccia inaugurale

Thomas Incastori

La traduzione qui proposta riguarda la canzone *Ma muse*, traccia inaugurale dell'album *Horizons* del gruppo francese Détroit. Scritta da Bertrand Cantat, storico frontman dei Noir Désir, conosciuti anche in Italia, essa mostra come nel lavoro di questo gruppo (il cui nome si può leggere anche "noir des ires") si dia sempre grande rilevanza ai giochi di parole, alle ambiguità semantiche e fonetiche e, in generale, alle figure di stile. Come è facile capire, l'impronta di Cantat, evidente anche nel testo di questa canzone, mette seriamente alla prova il traduttore. Tenendo conto della natura intrinsecamente musicale dell'operazione, invece di offrire una traduzione letterale si tratta allora di lavorare soprattutto a livello del significante. Ecco il testo francese di *Ma muse* e la traduzione proposta:

Ma muse

ça m'amuse que tu sois ma muse dis moi si ça t'amuse aussi ou bien si tu refuses...

le fluide ne s'use que si l'on en abuse et si ça m'use parfois ma muse tellement ça fuse de toute parts d'antennes en satellites ou pylônes au hasard je ne regrette pas mais...

ne le répète jamais à personne et surtout garde ça pour nous, alone les braises incandescentes sont encore sous la cendre froide autrement dit: "Sois toujours au rendez-vous"

ça m'inspire chaque fois que je respire ton essence complice, qui goutte à goutte s'immisce en moi...

que s'éloigne le pire, que s'effacent les frontières que s'affinent les contrastes et s'encrent nos mystères

Mia musa

mi diverte che tu sia la mia musa dimmi se anche tu sei usa al divertimento o se ne sei esclusa...

il fluido si consuma solo se se ne abusa e scusa se non rimpiango che la mia musa mi consumi, tanto è fusa la sua materia da ogni parte profusa da antenne a satelliti o piloni alla rinfusa e...

e non lo ripetere a nessuno serba il lato oscuro per noi, of the moon le braci incandescenti sono ancora sotto fredda cenere ovverosia:

"Non dovrai mancarmi più"

mi ispira ogni qualvolta si respira la tua complice assenza che s'immischia alla mia sostanza...

che il peggio s'allontani, si eliminino le barriere che si affinino i contrasti e s'imprimano i misteri les nerfs se changent en air autour des météores et la petite musique se glisse entre les interstices...

ne le répète jamais à personne et surtout garde ça pour nous, alone les braises incandescentes sont encore sous la cendre froide autrement dit: "Sois toujours au rendez-vous"

ça m'amuse que tu sois ma muse ça colle des ailes à mes labiales ôte à mes mots la muselière impose des lettres capitales...

alors veux tu que je te dise je prends ce que tu donneras la pierre est précieuse et magique maintenant je sais que tu es là d'antennes en satellites autour des météores je peux puiser dans ton calice je peux creuser dans ta mine d'or

et sois au rendez-vous...

le paure si perdano nell'aere intorno a meteore e che la musica s'insinui già giù in profondità...

e non lo ripetere a nessuno serba il lato oscuro per noi, of the moon le braci incandescenti sono ancora sotto fredda cenere ovverosia: "Non dovrai mancarmi più"

mi diverte che tu sia la mia musa mette le ali alle mie labiali

toglie la museruola alla mia parola esige la maiuscola per le iniziali...

e allora vuoi che te lo dica prendo quel che mi darai la pietra è preziosa e magica ora io so che tu ci sarai d'antenne a satelliti attorno a meteore posso attingere al tuo calice e scavare le tue vene aurifere

e non mancarmi più...

Si tratta ora di affrontare i problemi strategici motivando le scelte operate nella traduzione, mettendo a confronto le diverse possibilità in gioco.

Già nella prima strofa si nota come l'originale punti sulla ripetizione della rima in "-use". Se si traducesse letteralmente ("si tu refuses" con "se tu rifiuti" e "m'amuse" con "mi/ti diverte") si perderebbe gran parte del gioco inerente alla ripetizione sonora, mentre per mantenere il potenziale musicale creato dalla rima si dovranno operare altre scelte. Per esempio l'introduzione degli aggettivi "usa" ed "esclusa", del sintagma verbale "è fusa" o ancora di "profusa", oppure, per "au hasard", la scelta della locuzione "alla rinfusa" in luogo di "a caso". Allo stesso modo l'aggiunta di rime non presenti nell'originale permette di fare economia della rima nella traduzione dei verbi "s'amuser" e "s'user", che contribuiscono in larga parte al gioco sonoro dell'originale.

Se si mantenessero le rime originali si comprometterebbe il senso del testo, pregiudicandone la leggibilità e l'omogeneità. Scegliendo infatti di salvaguardare a tutti i costi la rima (peraltro imperfetta, nella fattispecie una consonanza) nell'identica posizione dell'originale, il risultato sarebbe: "è cosa spiritosa che tu sia la mia musa / dimmi se è spiritosa anche per te".

Così, invece, nel primo *verse* si è comunque riusciti a mantenere inalterate ben nove rime, con la differenza che si tratta di otto rime diverse (con la sola ripetizione del titolo) contro le sette dell'originale (in cui la rima di "amuser" è sfruttata due volte). Inoltre, in traduzione, il posizionamento delle rime risulta più utile ai fini della percezione visivo/sonora.

Se questa soluzione fa perdere le rime interne del primo e del quarto verso, cui si deve gran parte dell'efficacia musicale del testo, essendo la traduzione sempre un'opera di negoziazione delle diverse possibilità è ovvio che alcune rinunce sono inevitabili. Altra rinuncia è la perdita di due rime inclusive in occasione delle rime interne basate sui verbi "amuser" e "user". Perdite controbilanciate in parte, se non completamente, dalle rime inclusive "usa/musa/esclusa" e "fusa/profusa/rinfusa", peraltro doppie e quasi sempre in posizione evidente (fine verso).

Il ritornello, in cui praticamente non sono presenti rime o assonanze, obbliga però il traduttore a un rispetto assoluto della sillabazione e della posizione degli accenti, a causa della sua particolare musicalità, ben diversa da quella della strofa, che si può dire più simile a un recitativo che a un canto: "ne le répète jamais à personne / et sourtout garde ça pour nous, alone...".

Vediamo però che compare un vocabolo in lingua straniera ("alone"), e volendo mantenere nella traduzione la distanza percettiva che esso provoca bisogna conservarne la forma originaria, che è inglese. Purtroppo il vocabolo cade in una rima, o meglio una pseudo-rima, che perdendosi nell'italiano costringe a una sostituzione: "alone" con "of the moon". È evidente che così ci si allontana dal livello di significato dell'originale, ma se ne arricchisce l'aspetto semantico (anche tenendo conto dell'allusione al celeberrimo album dei Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*), concedendosi al contempo un *clin d'oeil* alla riflessione "meta-traduttologica" circa il mantenimento o l'eliminazione dell'oscurità del messaggio poetico in traduzione.

Nel *refrain*, sfruttando la parentela linguistica tra francese e italiano si riesce poi senza particolari stravolgimenti a mantenere identica la posizione dell'accento, utilizzando vocaboli equivalenti nelle lingue di partenza e di arrivo. Ma usando qualche piccolo accorgimento. Nel quarto verso, per esempio, per rispettare la caduta degli accenti in terza, settima e nona sillaba si è fatto ricorso all'anastrofe con inversione di sostantivo e aggettivo ("fredda/cenere") e all'eliminazione dell'articolo che avrebbe modificato la sillabazione.

Lo scoglio più insidioso riguarda il verso finale del *refrain*, parzialmente ripreso nel finale della canzone con effetto di *fading* per sottolinearne l'importanza. La traduzione letterale ("sii sempre all'appuntamento") dev'essere scartata per diversi

motivi: intanto si tratta di una costruzione che in italiano suona artificiale; poi perché, se si vogliono conservare ritmo e musicalità del testo, occorre utilizzare un verso tronco con accento finale in settima sillaba, scartando l'ipotesi di terminare il verso con una parola piana come "appuntamento". In questo caso, infatti, a causa dell'allungamento dell'ultima sillaba non sarebbe possibile cantarlo come nella versione originale. Stesso discorso vale per l'accento in terza sillaba, anch'esso da mantenere.

Alla luce di queste osservazioni la soluzione migliore sembra quella di tradurre "sois toujours au rendez-vous" con "non dovrai mancarmi più", scelta che nel verso finale del testo ("sois au rendez-vous") permette di ottenere l'equivalente di "non mancarmi più" come degna chiosa del messaggio poetico del testo. Allo stesso modo per la seconda strofa: se nel caso della prima la rima era unica e ripetuta, qui siamo invece in presenza di almeno tre rime importanti, la prima delle quali costruita su tre vocaboli ravvicinati "m'inspire/respire/pire", i primi due in rima interna al primo verso.

La seconda rima si basa su due coppie, una delle quali è presente già a inizio strofa: "complice/s'immischia", e l'altra alla fine: "se glisse/interstices". La terza e ultima invece si realizza giocando su ben quattro vocaboli e con una rima interna all'ottavo verso: "frontières/mystères/nerfs/air", con consonanza su un quinto vocabolo, "météores".

Per quanto riguarda la rima centrale della strofa, va detto che ci si è dovuti accontentare di giocare su una serie di assonanze e consonanze, poiché mantenere la rima avrebbe stravolto il significato del testo, pregiudicando la possibilità di aderire all'originale in modo sufficientemente fedele. Ciò nonostante, è accettabile il risultato ottenuto grazie alle assonanze e soprattutto al mantenimento della ripetizione della monovibrante alveolare [r], un allofono della vibrante alveolare [r] quando in posizione intervocalica o non iniziale, per sostituire la fricativa uvulare (e quindi non vibrante) [ʁ] del francese.

La rinuncia più importante risiede piuttosto nell'impossibilità o incapacità di riprendere per i due versi finali la stessa rima interna impiegata a inizio strofa. Alla base di questa scelta, sta il fatto di aver preferito una rima tronca a fine strofa per le stesse ragioni adottate in occasione della scelta della rima tronca nel ritornello.

D'altra parte le possibilità scartate non prevedevano comunque la ripresa della rima imperfetta "-enza/-anza" ma avrebbero coinvolto le seguenti coppie di vocaboli: "magari/ripari", "indugi/rifugi". Una variante presa in considerazione e successivamente scartata per motivi di conteggio sillabico era di tradurre "interstices" con "cavità": "e che la musica arrivi in profondità / nelle nostre cavità". Essa avrebbe giocato anche sul parallelismo fonico-semantico tra i due vocaboli in rima, facendo il paio con la correlazione semantica presente nella rima imperfetta "sostanza/essenza". Alla fine, però, ci è sembrato più elegante e trasparente optare per la variante proposta in traduzione, che ha il merito tra le altre cose di giocare sulla consonanza "già/giù".

Si poteva anche alleggerire il numero di sillabe (che nella traduzione italiana eccede quello dell'originale francese) attraverso l'utilizzo di uno zeugma, ma nessuna delle possibilità si è dimostrata soddisfacente. Anche la meno deludente di esse, "che venga meno il peggiore e con esso le barriere", non era all'altezza del resto della traduzione.

A collegamento della seconda e terza strofa la canzone ripropone il ritornello nella stessa forma, senza alcuna variazione né di ritmo né di vocaboli. Il terzo *verse* riprende alcuni temi del primo, come a dare un senso di circolarità al testo, il che obbliga a rendere in traduzione questa particolare caratteristica. Ciò del resto non presenta particolari problemi al traduttore, che si può limitare alla traduzione letterale dei termini e delle costruzioni che si ripetono nell'originale.

Nella strofa finale, sono i primi quattro versi a fare la parte

del leone, con la ripresa della rima inclusiva del verso inaugurale e con l'aggiunta di una deliziosa allitterazione con "muselière" posta in fine del terzo verso – in posizione molto evidente. A questa prima rima se ne aggiunge una nuova, che lega secondo e quarto verso: "labiales/capitales". Qui è importante la varietà di rime (quattro, tutte diverse). Nella proposta di traduzione la perdita della rima interna al primo verso viene compensata dalla rima interna al terzo verso "museruola/parola", che ha il merito anche di mantenere l'allitterazione con "musa".

La traduzione guadagna rispetto all'originale nell'ulteriore rima interna (inclusiva) del secondo verso ("mette le ali alle mie labiali"; in originale c'è solo consonanza nella coppia "ailes/labiales") ma perde nell'ultima rima del testo originale, "météores/d'or", poiché bisogna accontentarsi dell'assonanza della coppia di vocaboli sdruccioli "attingere/aurifere". Tra le curiosità della versione proposta, vanno segnalate le rime all'occhio (ovvero le pseudo-rime non percepibili all'orecchio) "dica/magica" e "museruola/maiuscola". Infine il testo si chiude con una ripetizione in *fading* dell'ultimo verso "et sois au rendezvous", che nella traduzione è reso (come nel ritornello) con "e non mancarmi più".

Del resto, se ci siamo talvolta discostati dall'originale, mettendo il lettore di fronte a enunciati non particolarmente trasparenti, lo abbiamo fatto seguendo il consiglio di Walter Benjamin, che nel 1920, nel *Compito del traduttore*, metteva in guardia dalle cattive traduzioni, quelle che puntando solo sull'aspetto comunicativo tradiscono lo spirito del testo. E questo vale ancor più nel caso di traduzione di canzoni, laddove è essenziale la conservazione o la resa di rime, assonanze, consonanze e ambivalenze semantiche per ottenere l'indispensabile cantabilità, che segua il ritmo e il metro della musica che accompagna il testo originale.

La chiave della mia arte è la canzone

Colloquio con George Elliot Clarke Marco Fazzini

George Elliott Clarke è "Pratt Professor of Canadian Literature" presso l'Università di Toronto. Autore di numerose raccolte di poesia, di drammi, di saggi, e curatore di varie antologie, ha ricevuto svariati riconoscimenti per la sua opera poetica e drammatica, tra i quali il Portia White Prize for Artistic Excellence, il National Magazine World Award for Poetry, il Dr Martin Luther King Achievement Award e il prestigioso Governor-General's Award for Poetry. Gli sono state attribuite ben sette lauree honoris causa da varie università canadesi e americane. sia in letteratura sia in legge. È un appassionato amante della musica blues e jazz, tanto che alcune sue opere sono apparse con cd allegati, proprio per sottolineare non solo la radice nera della sua scrittura ma anche la natura prettamente musicale del suo vivere e comporre in versi. Tra i suoi capolavori: i drammi Whylah Falls e Beatrice Chancy, apparsi in Italia, nel 2012, assieme a una scelta di poesie, nel volume Poesie e drammi

(a cura di Giulio Marra, per l'editore veneziano Studio LT2). Tra i principali volumi di poesia, ricordiamo: *Execution Poems* (2009), la quadrilogia *Blue* (2001), *Red* (2011), *Black* (2012) e *Gold* (2016), gli *Illicit Sonnets* (2013) e il recentissimo *Canticles* (2016), prima parte di un lungo lavoro in divenire che sembra stia impegnando Clarke verso il completamento di una opera monumentale tra le più significative del Canada, e di certo pietra miliare della scrittura nera nel continente americano.

Hai mai pensato di scegliere una qualche opera come modello per la tua scrittura, o si potrebbe parlare di una sorta di onnivoracità di letture e influenze? Quali sono gli scrittori che ti hanno attratto e ti attraggono di più?

Fino ai vent'anni ho amato i poeti beat, il gruppo del Black Mountain, e quindi i poeti neri. Le voci dell'area di San Francisco, del Greenwich Village e di Harlem: Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Charles Olson, Sylvia Plath, Robert Creeley, Amiri Baraka, Gwendolyn Brooks, Robert Hayden ecc. erano quelli giusti. Non c'era bisogno di altri. Eppure, i miei orizzonti si allargarono presto per accogliere Carl Sandburg, Eliot e gli altri modernisti, oltre ai canadesi – specialmente quelli della regione marittima (Alden, Nowlan, Milton Acorn), mentre il nazionalismo mi spinse verso Margaret Atwood e Gwendolyn MacEwen. Lessi anche i poeti britannici: per primo William Blake, e nessun altro, sebbene Shakespeare fosse sempre presente come commediografo. Quindi procedetti con Hopkins quando avevo 21 anni ed ero al tempo un cristiano (peccaminosamente) scorretto, ma mi sono laureato su Shelley nei miei trent'anni.

Eppure, il poeta decisivo – fin dall'inizio – è Ezra Pound. Ci ho messo molto per riconoscere questa realtà. Ma, all'età di 16 anni, lessi la sua versione della *Canzone di Chang-Kan* di Li Po, alias *The River Merchant's Wife: A Letter*, e quella mi trainò verso la poesia. Nei miei trent'anni, iniziai a leggere i *Cantos*, oltre alla critica di Pound, e sento di poter dire che fu davvero un grande poeta americano del ventesimo secolo, di certo il più importante, nonostante la sua politica abominevole, il suo antisemitismo e il suo razzismo negrofobico.

Arrivai ad apprezzare Derek Walcott attorno ai vent'anni, specialmente *The Fortunate Traveller* – e quindi quel punto fermo di *Omeros*. Come i *Cantos* di Pound, rileggo *Omeros* ogni anno, comprendendo sempre qualcosa in più, mentre cresce la mia adulazione. Mi piace anche l'*Odissea* di Walcott, e la sua trilogia haitiana per il teatro.

Devo dire che ho sempre continuato a leggere i poeti neri, naturalmente, da ogni parte del mondo: da Rita Dove degli Stati Uniti ad Aimé Césaire della Martinica. Loro stanno al centro della mia immaginazione. Ma Wanda Coleman mi colpisce perché fa quello che anch'io cerco di fare: erigere la Torre d'Avorio dentro a un sudiciume fertile e maleodorante (si veda anche quello che fa Melvin B. Tolson). Nei miei vent'anni incontrai anche *The Collected Works of Billy the Kid* (1970) di Michael Ondaatje. Mi parlò come quella sorta di poesia "canadese" che avrei dovuto scrivere: violenta, viscerale, bella, bizzarra, idiomatica, eccessiva, vivida ecc. La tesi per il mio Master all'università trattò della "Metafora della pantomima" nelle opere di Ondaatje fino al 1986.

Ondaatje scrisse la sua tesi su Leonard Cohen, che per me è un'altra influenza – ma solo per diluizione – attraverso i suoi album degli anni sessanta che amavano i miei genitori. La poesia di Cohen mi appare più come una serie di note surreali e giocose che come discorso consequenziale, mentre le sue canzoni sfruttano una fantasia medievale presa dai trovatori spezzacuori e les belles dames sans merci.

Eppure, c'è un poeta-cantautore che ha un'influenza centrale su di me: Bob Dylan. Le sue canzoni della metà degli anni sessanta mi colsero nel mezzo della scuola superiore e mi

aiutarono a mantenere un certo grado di equilibrio mentale. Ammiro anche quella sensibilità nervosa e "folk" che Dylan porta quale aggiunta personale al canzoniere della grande canzone americana. In verità, il mio album preferito di Dylan è *The Basement Tapes*, per quella sua semplice americanità meditativa.

Molti altri poeti hanno attraversato il mio orizzonte: da Anne Carson a Basil Bunting, da Irving Layton a Jean Toomer, da Bobby Graves a Bobby Browning, da Bobby Bringhurst a Bobby Burns, da Blind Jack Milton a Preachin Jack Donne. Né posso omettere i grandi internazionali, canonici e classici: Dante, García Lorca, Rilke ecc.

Però, i poeti ai quali sempre torno, con devozione quasi religiosa, sono: Pound, Walcott, Dylan. Oh, mi sono quasi scordato di menzionare la Bibbia.

Accetti l'idea che una poesia possa prendere spunto da un suono o da un ritmo piuttosto che da un'intuizione formale più definita, o addirittura da un messaggio urgente da dover comunicare?

Sì, certo, può originarsi in un ritmo o in un senso musicale. Il mio libro per bambini, *Lasso the Wind: Aurélia's Verses* and Other Poems (2013), contiene molte poesie di questo tipo perché le scrissi per Aurélia, mia figlia, la cui prima lingua è il francese. Le scrissi quando lei aveva 8 anni così che potesse leggerle quando fosse diventata abbastanza disinvolta come bilingue (inglese e francese). Ho tentato di rimanere semplice in quanto alle strutture, facendo affidamento sulla rima e sul ritmo per far procedere quei pezzi. Le poesie sono bizzarre, o filosofiche. Ammetto di aver subito una certa influenza sia da Blake sia da Stevenson.

Nonostante tutto, le poesie sono principalmente costruzioni messe assieme con pezzi e stralci di ritagli casuali, o di frasi imprestate. Un mio vecchio insegnante mi condannò per questa mia strategia poetica da "muratore". Ma penso che la sua prospettiva fosse elitaria: è la stessa visuale che non ti permette

di vedere l'arte nell'artigianato e l'artigianato nell'arte. Ma mi diverte l'approccio del Dr. Frankenstein (*Dr. Funkenstein?*): medito su un quaderno di appunti, e penso mentre li passo in rassegna, e d'improvviso una poesia inizia a emergere spontaneamente e organicamente da questi frammenti collezionati a caso. Impiego esattamente questa tecnica per produrre e abbozzare la mia epica furbesca, *The Canticles* (nessuna scusa per Pound). Ogni porzione è stata collettivizzata/armonizzata spontaneamente da frammenti verbali sconclusionati. Forse posso chiamare il processo con il nome di "jazz"; ma non è mia intenzione incoraggiare stereotipi razziali!

Rare sono le poesie che arrivano come canzoni. Ma, dato che il mio nume tutelare degli anni sessanta è Dylan, inserisco una poesia blues in quasi ogni libro che pubblico. Sono anche stato scrittore di libretti d'opera e di canzoni. Di tanto in tanto ricevo qualche assegno per una canzone o due che mandano alla radio o alla televisione.

Pensi ci sia una fase di gestazione attraverso la quale una poesia si predetermina?

Questa domanda dice della tensione tra intenzionalità e ispirazione. Entrambi questi stati della mente esistono in simultanea, almeno per me, quando si produce una poesia, ma i loro effetti e le loro influenze non sono equamente distribuite. Così, per esempio, se mi metto a scrivere una poesia sull'11 settembre – come ho fatto (!) – esiste più intenzionalità che ispirazione nell'immediata concezione del testo. Al contrario, potrei scrivere una poesia d'amore che spontaneamente emerge nello slancio del sentimento. Un altro esempio di questa differenza sarebbe *La terra desolata* quale responso intellettuale alla Grande guerra, in opposizione alle poesie di Wilfred Owen che sembrano molto più contorte visceralmente – forse perché lui si trovava davvero là! – mentre Eliot stava studiando o conteggiando i suoi "Pound" (mi si scusi il bisticcio). Eppure, devono esserci dei

passaggi ispirati in Eliot come ci sono dei passaggi premeditati in Owen. Per tornare al mio lavoro: nella mia opera *in progress The Canticles* – che s'incentra sulla Tratta transatlantica degli schiavi e sull'immagine del "nero" nell'Occidente – ogni parte è intenzionale, come per esempio quando scrivo una poesia usando la voce di Abramo Lincoln o di Nat Turner. Tuttavia, la gran parte viene da un'ispirazione, perché in genere non conosco chi sia il parlante *finché* non comincio a costruire la poesia con quei lacerti d'idee e di frasi, *ispirati*, più o meno, da una serendipità organica.

Commenteresti sulla seguente osservazione fatta da Wallace Stevens: "Dopo che si è abbandonata la fede in Dio, la poesia è quell'essenza che la rimpiazza come redenzione della vita"?

Stevens scriveva dal punto di vista – ansioso – d'un vittoriano decadente, o di un devoto di Walter Pater, la cui reazione alle nozioni della morte di Dio e dell'ascesa darwinista dell'uomo dalle scimmie era di far finta che la poesia potesse essere una nuova religione. O, piuttosto, che la crisi, la bruttezza, il dolore, l'inquinamento ecc. potessero essere corretti attraverso l'abbellimento, la decorazione, il restauro urbano, e così via, tutte cose che cadevano sotto il motto "L'arte per il gusto dell'arte" o sotto il vessillo dell'"Art Deco". L'idea era (è) di migliorare (o alleviare) l'ingiustizia e l'orrore (la pestilenza, la guerra, il terrorismo, la povertà, l'ecocidio) facendo sì che l'arte divenisse una religione trascendente, così che le camere a gas e i forni crematori non fossero così male se c'è in giro un Mozart assieme a fumi profumati. Eppure, tale falso romanticismo è destinato a fallire, perché detronizzare Dio/gli dei significa emancipare una mediocrità infernale per raffazzonare e corrompere l'arte.

Per di più, l'affermazione di Stevens sembra ricapitolare il Weltschmertz e l'amara ironia prevalente nelle opere di Jules Laforgue, poi reiterate nella Terra desolata di Eliot e in Hugh Selwyn Mauberley di Pound. Sembra anche parlare per un certo tipo di

modello di poeta che rappresenti il maledetto e il dannato. Mi rammenta il fatto che Pound credeva che i suoi *Cantos* fossero redentivi della banale politica sporca e secolare, e anche del marcio dell'economia (capitalista, imperialista e guerrafondaia). Eppure, alla fine, sono anche stati una difesa lirica, pretenziosa e "bella", del fascismo, del bigottismo e delle panacee balzane.

Quali sono le tue idee sulla poesia? Pensi che cercare consolazione o redenzione nell'arte ci conduca necessariamente allo scetticismo sul suo valore?

La poesia è emozione presentata come immagini incisive – come nell'Imagismo; ma è anche storia messa in versi, in cui una trama e dei personaggi sono essenziali come le immagini stupefacenti o le metafore dal forte impatto. La poesia può inglobare la storia, la teologia, la filosofia ecc., sebbene questi elementi possano essere più incidentali piuttosto che specificamente strutturali o tematici.

La poesia è un'arte sofisticata, un'arte che richiede un livello olimpico, e una certa destrezza verbale. Ma è anche, probabilmente, l'arte più semplice, l'arte che si avvale di un ritmo o d'una cadenza relazionata alla pulsazione, al respiro, al timbro della voce. Quando recitata, la parola si fa carne col suono, col tono e l'accento, con l'aggiunta dei movimenti del corpo e/o dei gesti.

Nella composizione di una versificazione, l'occhio e la mano sono vitali. Ma una forma orale anima intimamente la lingua, i denti, i polmoni e le labbra. Per comporre poesia, si ha solamente bisogno – quale minimo assoluto – del cervello. Punto. Le banali tecnologie della carta, dell'inchiostro e della matita – o le tecnologie complesse dello schermo d'un computer e d'una tastiera – sono degli aggiuntivi all'arte basilare di combinare parole con ragionevolezza.

È vero che varie "scuole" fanno feticci di enfasi differenti. L'impeto spontaneo e organico delle parole potrebbe interessare di più i romantici, i beat, e i surrealisti. La poesia del "Linguaggio" orientata verso la Torre d'Avorio potrebbe interessare di più i modernisti e i post-modernisti. Quindi, ancora, l'abilità della poesia di intrattenere, educare e affascinare come un sermone, un discorso, una storia, o una canzone significa che dovrebbe interessare i poeti "performativi": i bardi del populismo e delle tecnologie radiofoniche e teatrali.

Visto tutto ciò che si è detto, i rapporti sulla "morte della poesia" mettono in atto sempre una sorta di teppismo intellettuale. Implicito in frasi simili è il senso che la poesia appartiene all'era dei dinosauri; che non ha posto nell'economia globalizzata dove fluisce il contante ma ristagna il lavoro, o è, di fatto, arginata (dannata).

In quanto alla "consolazione" o alla redenzione nell'arte, mi sovviene il verso di John Lennon in *Happy Xmas*: "War is over... if you want it" (La guerra è finita... Se lo volete). Penso che il sentimento sia applicabile anche qui: consolazione e redenzione nell'arte sono possibili, "se lo volete".

Hai paura che le tue poesie si possano mal interpretare o possano essere maltrattate dai critici?

No, non m'importa né mi preoccupa la misinterpretazione. Potrei dire che alcune analisi sono più solide di altre, e riescono ad approcciare principi incontrovertibili, soprattutto se supportate da setacciature giudiziose delle sottigliezze segrete di suoni vocali e della "psicologia" biografica (il che può anche essere un amalgama di tendenze politiche, filosofiche e teologiche). Mi sono irritato per l'accusa di sessismo a seguito dell'uso di nudi femminili neri in alcuni dei miei libri. È stupefacente per me scoprire che alcuni dei critici più aspri che si sono espressi contro i miei scritti o i ritratti di sessualità non hanno nulla da dire sulle enormi biblioteche composte dai libri di autori bianchi e di donne: fotografi, scrittori, e artisti che sembrano godere del *carte blanche* (ambiguità qui voluta), in quelle loro esplorazioni del desiderio e delle sue insoddisfazioni.

Le mie letture di Franz Fanon mi suggeriscono che qualche critica sessista non è nulla più di una *crociata* per zittire la voce nera e sopprimere il fallo nero – proprio come nei giorni della tratta dei neri, della segregazione e dell'apartheid.

Puoi sintetizzare le tue idee sulla relazione tra politica ed estetica nei poeti canadesi della tua generazione?

Penso davvero che la poesia canadese possa essere annoverata tra le migliori prodotte in inglese nel mondo, a dispetto delle varie assegnazioni dei premi Nobel. Le ragioni sono molte. Per prima cosa, i poeti anglocanadesi sono gli eredi d'una tradizione "accademica" che discende dai poeti dell'età vittoriana, il cui principio animatore fu che la versificazione canadese dovesse essere di una qualità almeno pari a quella britannica.

L'effetto fu di orientare i poeti anglocanadesi da tutt'altra parte rispetto al populismo yankee (alla Whitman) e alla religione trascendentalista repubblicana e "volgare" (alla Emerson), e di indirizzarla verso un canone britannico che fosse "monarchico" (Chaucer, Shakespeare, Milton, a dispetto del loro repubblicanesimo), ma anche verso Shelley, Byron, Browning, Tennyson e, specialmente, Sir Walter Scott, una grande influenza anche per ciò che riguarda il romanzo.

Quale nazione post-coloniale, arrivata tardi alle lettere inglesi – si fa per dire –, i poeti anglocanadesi di un secolo fa si sono sentiti liberi di scegliere i loro modelli e le loro influenze anglosassoni – soprattutto i poeti della tradizione – magari Tennyson e Browning piuttosto che Burns o Blake. (Il mio preferito, quando avevo circa vent'anni, fu Milton!) Con l'accordare la loro versificazione ai registri dell'Impero, i poeti anglocanadesi non si sentirono inferiori al canone britannico, ma piuttosto superiori ai "rochi suoni barbarici" di Whitman e di tutti gli altri. In breve, la poesia anglocanadese si è sviluppata con un orientamento elitario e gerarchico che rimane sospettoso dei movimenti populisti, come per esempio la *spoken word*,

preferendo quella poesia allusiva e linguisticamente complessa che rischia magari di non essere neanche letta dalle masse. In altre parole, Anne Carson viene preferita al poeta americano Billy Collins, così che i poeti più significativi sono in genere quelli dall'educazione universitaria, normalmente in possesso anche di più d'una laurea. C'è poco spazio per i bardi o i visionari autodidatti del proletariato, o per quelli "etnici". Dai poeti anglocanadesi ci si aspetta che siano manipolatori del linguaggio della carta stampata, altrimenti se ne possono stare in silenzio, o magari trasferirsi negli Stati Uniti. Di certo, la corrente dominante nella poesia anglocanadese è ieratica, non alla buona; i "troubadour" sono meno benvenuti dei dottori in filosofia. Si tende a insistere sulla difficoltà intellettuale e a disprezzare l'accessibilità, preferendo toccanti poesie sulla natura rispetto a quelle sulla politica (eccetto per quei testi che mettono in campo il femminismo o l'ambientalismo).

La seconda ragione di questa ricchezza della poesia anglocanadese è il suo bilinguismo. Sebbene solo il 17% dei canadesi possegga perfettamente le due lingue ufficiali (inglese e francese) - la maggior parte di loro sono nati francofoni - il francese è in genere la lingua del commercio, del dibattito e della cultura. Questo spinge l'intera vita culturale verso l'Europa (anche grazie al fatto che il nostro capo di stato – sua maestà la regina Elisabetta II – è europea). (Di fatto, l'influenza ispanica negli Stati Uniti spinge i poeti americani sempre più verso l'America Latina e sempre meno verso l'Europa.) In tal modo, la poesia in lingua francese – che sia derivata dal francese-francese o dalle sue varie versioni canadesi (principalmente dagli scrittori del Quebec) – si libra sui margini della coscienza letteraria anglocanadese, anche se pochi di noi leggono traduzioni o producono traduzioni da altre lingue. Comunque, la "connessione francese" – realizzata attraverso fenomeni tanto diversi come il Cirque du Soleil o gli scritti di Simone de Beauvoir – rinforza ulteriormente l'indirizzo anglocanadese per una creatività sofisticata, preferendo una

sottile ironia a risate sbellicate, o l'estetizzazione della maniera gotica – come avviene nei film di David Cronenberg, o l'enfasi sull'immersione nella natura pur vivendo all'interno della monarchia più grande del mondo. Un poeta anglocanadese come Erin Moure potrebbe ben rappresentare le scoraggianti altezze di quella performance verbale sommamente affascinante che un poeta bilingue può raggiungere. (In realtà, Moure sa, scrive e traduce parecchie lingue con grande facilità.)

L'altro impatto di questo bilinguismo ufficiale è di rendere importanti tutte le lingue "terze", anche quelle che godono d'un piccolo supporto statale. In tal modo, non ci sono ostacoli al funzionamento del cinese, dell'italiano, del greco ecc. In modo simile, la pubblicità funziona anch'essa in maniera bilingue, o multilingue. L'impatto poetico di questa situazione è che, assieme a Moure, vi sono poeti come Robert Bringhurst e Louise Bernice Halfe, che riescono a sfruttare il latino o il greco o il cree, assieme all'inglese o al francese, come parte del loro mosaico o arazzo verbale. (Un esempio di questa fusione linguistica è l'insuperabile poesia del poeta ebreo A.M. Klein, il cui inglese canadese è frammisto a riferimenti al francese, all'ebraico e ad altri termini-macedonia.)

Quest'ultima osservazione scatena una discussione sul multiculturalismo canadese supportato dallo stato, che è la terza ragione per una brillante diversità della poesia anglocanadese. Autodichiarandosi come una cultura fatta di *culture*, lo stato canadese suggerisce che tutte le culture sono uguali, persino quando due sole lingue sono riconosciute come ufficiali a livello nazionale. Il risultato di questa politica – e il rilassamento di quella che una volta era apertamente una politica di esclusione razzista e antisemita nei confronti dell'immigrazione urbana in Canada, soprattutto nelle grandi città come Toronto, Vancouver, Montreal e Winnipeg – sembra condurre a una vera e propria festa del mescolamento e del matrimonio misto multiculturale, e a un'effettiva condivisione come succede, per esempio, nell'opera

d'una poetessa canadese-rumena, Flavia Cosma, pubblicata da una casa editrice coreana-canadese, ma anche alle traduzioni di Flavia Cosma della mia stessa poesia *Africadian* in rumeno. Si potrebbe andare a guardare alle edizioni di Guernica, iniziate più di trent'anni fa a Toronto, e interessate a poeti francofoni in inglese e a poeti italiani (canadesi) in francese o in inglese, o a poeti inglesi in francese. Tra i suoi titoli appaiono opere del poeta Juhan Liiv, tradotto in inglese dall'estone. Nel 2014 sono stato invitato a partecipare a una conferenza multilingue per introdurre scrittori cinesi – dalla Cina – ai loro colleghi canadesi o americani. Come parte di questo processo, le poesie sono state pubblicate in cinese e in traduzione inglese. O si prenda l'esempio di poeti come Michael Ondaatje – olandese, inglese, srilankese – che parla al mondo come un poeta canadese dalle svariate eredità.

Una volta, lo snack più famoso nei fast-food delle province a stanziamento britannico era il "fish-and-chip". Ora è il "donair", di origine libanese. La stazione radiofonica esclusivamente "nera", qui a Toronto, manda in onda, in modo intercambiabile, le prime quaranta canzoni di hip hop e rap, ma anche di reggae, calypso, soca, chutney ecc. Così, dopo un pezzo di Beyoncé potrebbe seguirne uno di Bob Marley o uno da Trinidad.

Quest'ultimo paragrafo mi permette di entrare in una breve discussione sui poeti afrocanadesi, come una di quelle porzioni particolarmente creative all'interno del canone anglocanadese. La ragione è che noi abitiamo, all'interno della nostra/nostre comunità, tutti gli stati di quella coscienza (canadese) discussa sopra: possiamo anche avere delle predilezioni elitarie (grazie a dei retroterra educativi tipici dei Caraibi o dell'Africa); siamo – o potremmo essere – bilingui e/o linguisticamente variegati (si veda l'opera, in particolare, di M. NourbeSe Philip); e siamo decisamente multiculturali all'interno di noi stessi (con retaggi dagli Stati Uniti, dal Sud America, dai Caraibi, dall'Africa, e dall'Europa, ma anche a volte dagli stanziamenti di secoli fa nello stesso Canada). Per di più, oltre alla diversità che condividiamo

con i poeti anglocanadesi in generale, siamo anche eredi di altre tre tradizioni ben distinte.

Per prima cosa, potremmo scegliere di impegnarci con le ferite ancora aperte dello schiavismo, del colonialismo/imperialismo, della segregazione, dell'apartheid e della crescente negrofobia (la polizia che fa fuoco, il pregiudizio sociale, le regole razziste per l'immigrazione, la marginalizzazione economica ecc.). Seconda cosa, potremmo attingere dal mondo delle lettere e delle arti "negre", e dalla loro storia e cultura, così che Miles Davis sarebbe vitale alla pari (o forse anche più) di Picasso; o Malcolm X più rilevante di Elisabetta I; o Nanny-of-the-Maroons eserciterebbe maggiore influenza di una Violette Leduc. In terza istanza, potremmo incarnare una tradizione espressiva basata sulla canzone, sulla conversazione e sulla danza, arti nelle quali i nostri cuori e le nostre menti si uniscono in modo pienamente espressivo nel momento trasfigurante dell'esibizione che collega lo scrittore/parlante al suo pubblico. Penso che questo insieme di fattori serva a far sì che la poesia afrocanadese sia uno dei più potenti corpus all'interno della versificazione in lingua inglese. (Si vedano Dionne Brand, Wayde Compton ecc.)

Che tipo di vergogna causa la poesia quando sopravvive al suo autore?

La vergogna della fama, o dell'infamia, deriva dal fatto che un corpus di parole cerca in modo vanaglorioso di sfidare la cancellazione frivola e insolente operata dal tempo sul nostro essere. Quindi, di nuovo, la gloria è la contro-lettura positiva della vergogna.

Se tu dovessi pensare alla tua intera produzione, trovi una caratteristica distintiva con la quale potresti definire la tua scrittura?

Colorita, vivace, vivida, scintillante, esuberante, irreprimibile, rumorosa, esagerata, stridente, drammatica, caciarona, lirica e, soprattutto, *viva*. In realtà, la chiave per la mia arte è la canzone.



"That's What the / Blues Singers Say"

La meta-poetica del blues di Langston Hughes Valerio Massimo De Angelis

Nell'opera poetica di Langston Hughes la funzione centrale della musica afroamericana in tutte le sue forme – dallo spiritual e dal gospel al blues e al jazz – è aspetto fin troppo noto ed è stato studiato in modo assai approfondito da un gran numero di studiosi, che hanno concentrato prevalentemente la loro attenzione o sull'adattamento delle forme espressive musicali nel linguaggio poetico di Hughes, oppure sulla rappresentazione di musicisti e più in generale di uomini e donne dello spettacolo nell'epoca d'oro di Harlem all'interno della sua produzione letteraria. Questo mio saggio verterà invece sulla riflessione metapoetica operata da Hughes in una delle sue prime composizioni, The Weary Blues, che "mette in scena" sia la genesi della creazione poetica ispirata dal blues sia, innescando un ulteriore metalivello, le procedure di ricezione e interpretazione del testo-dentro-al-testo che Hughes inserisce nella sua poesia.

The Weary Blues costituisce infatti una sorta di manifesto della poetica (o meta-poetica) di Hughes, perché la sua articolazione presenta tutta una serie di scarti di livello che mettono in discussione ogni facile lettura non solo della configurazione estetica apparentemente "semplice" di questa come di molte altre opere dell'autore, ma anche del suo rapporto, anch'esso ingannevolmente lineare, con il contesto sociologico rappresentato al suo interno – nel caso specifico quello della Harlem negli anni venti del Novecento, con il suo "Rinascimento" artistico-letterario e la sua musica. Che Hughes persegua un'estetica dichiaratamente "semplice" potrebbe del resto sembrare confermato dal personaggio di Jesse B. Simple, che Hughes crea per una serie di articoli del "Chicago Defender" negli anni quaranta e che diverrà protagonista di numerose raccolte di racconti. Ma che "Simple" sia un personaggio semplice è tutt'altro che scontato, così come lo è l'interpretazione di The Weary Blues nei termini di una "semplice", persino banale, rappresentazione mimetica del mondo musicale della Harlem Renaissance, la cui configurazione formale confermerebbe tutti gli orizzonti di aspettativa di chi da questo testo null'altro si attende.

Un aneddoto ormai famoso può permettere di inquadrare secondo una diversa prospettiva la struttura "a cornice" del componimento, che contiene al suo interno un blues e ne registra la percezione e interpretazione da parte dell'io poetico. Nel novembre del 1925, mentre lavora come cameriere in un hotel di Washington, Hughes intravvede, seduto a un tavolo, il famoso "poeta jazz" (bianco) Vachel Lindsay, e non appena ne ha l'occasione gli lascia, trascritte su un pezzetto di carta, tre sue poesie, tra cui *The Weary Blues*. Quella stessa sera, con gran sorpresa del suo pubblico (bianco), Lindsay legge, durante una sua performance, le tre poesie di Hughes, annunciando di avere appena scoperto un nuovo poeta nero che lavora come cameriere in un albergo. Subito numerosi reporter dei giornali locali si mettono alla sua ricerca per intervistarlo, e secondo

una diffusa leggenda critica qui inizia la fortuna poetica di Langston Hughes, assurto nel volger di una sera da un oscuro (nero, appunto) anonimato alla più luminosa celebrità, rafforzata di lì a poco dalla pubblicazione della sua prima raccolta, intitolata proprio *The Weary Blues*, sotto la supervisione, tra gli altri, dello stesso Lindsay.

In realtà, Langston Hughes è già sul punto di diventare un più che discretamente famoso "negro poet", grazie al fatto che sette delle sue poesie sono appena apparse nel numero speciale dedicato a Harlem della rivista "Survey Graphic", a cura di Alain Locke, che di lì a poco sarà ripubblicato in volume e diverrà il manifesto ufficiale della Harlem Renaissance con il celeberrimo titolo *The New Negro*. In altre parole, la "narrazione" di Vachel Lindsay come "scopritore" di Hughes si sovrappone e nasconde quella di uno Hughes perfettamente in grado di scoprirsi da solo, così come l'etichettatura di Lindsay quale "jazz poet" sottrae spazio e voce culturale a tutta una schiera di poeti afroamericani ben più titolati ad assumerla.

Il punto è che *The Weary Blues* precede e prefigura proprio questa tipologia di appropriazione della musica (e della poesia) nera da parte della cultura bianca, di cui la sua vicenda editoriale è dimostrazione esemplare: ciò che accade a The Weary Blues (la poesia di Hughes) è già raccontato al suo interno per via di ciò che accade, in una mise en abyme, a The Weary Blues, il blues contenuto nella poesia – ma in questa narrazione i rapporti tra il soggetto creatore primario (e per certi versi "primitivo") e il soggetto che dall'alto della sua superiore competenza culturale ne riconosce il valore e lo istituzionalizza sono decostruiti da sottili strategie di ribaltamento, che infine arrivano a scardinare le gerarchie di subordinazione dell'arte "primitiva" nera rispetto a quella bianca che generosamente la accoglie, e delle forme elementari del blues rispetto a quelle ben più sofisticate della "poesia", di cui deve attendere la mediazione per poter ricevere una legittimazione estetica.

Hughes ha infatti sostenuto più volte che il blues incastonato nella composizione è in realtà il primo blues che lui abbia mai avuto modo di ascoltare. Quindi, l'atto di Lindsay che incorpora il componimento di uno sconosciuto Hughes nella sua performance, e gli concede così un'audience e una potenziale notorietà che altrimenti sarebbero state assai più ardue da raggiungere (o almeno così vuole la "leggenda critica"), sembrerebbe replicare specularmente l'operazione di Hughes medesimo, che recupera un oscuro brano della tradizione musicale popolare afroamericana e lo nobilita inserendolo in una composizione poetica scritta che poi diverrà un classico della letteratura americana *tout court*, e che si riporta di seguito:

Droning a drowsy syncopated tune, Rocking back and forth to a mellow croon, I heard a Negro play. Down on Lenox Avenue the other night By the pale dull pallor of an old gas light 5 He did a lazy sway... He did a lazy sway... To the tune o' those Weary Blues. With his ebony hands on each ivory key He made that poor piano moan with melody. 10 O Blues! Swaying to and fro on his rickety stool He played that sad raggy tune like a musical fool. Sweet Blues! Coming from a black man's soul. 15 O Blues! In a deep song voice with a melancholy tone I heard that Negro sing, that old piano moan – "Ain't got nobody in all this world, Ain't got nobody but ma self. 20 I's gwine to quit ma frownin'
And put ma troubles on the shelf."

Thump, thump, went his foot on the floor. He played a few chords then he sang some more – "I got the Weary Blues 25 And I can't be satisfied. Got the Weary Blues And can't be satisfied -I ain't happy no mo' And I wish that I had died." 30 And far into the night he crooned that tune. The stars went out and so did the moon. The singer stopped playing and went to bed While the Weary Blues echoed through his head. He slept like a rock or a man that's dead.1 35

La poesia dovrebbe quindi presentare una transizione per così dire "lineare" dalla performance orale del bluesman all'espressione poetica scritta, mediata dalla ricezione del testo originale dell'Io poetico che poi lo trascrive e lo rielabora (magari dopo averlo "recollected in tranquility", per dirla con Wordsworth) nel *suo* testo per renderlo fruibile da un pubblico più "acculturato". Ma lo *staging* di questo processo di traduzione culturale è percorso invece da tutta una serie di ambiguità consapevolmente disseminate nel testo, che grazie a tale strategia di dislocazioni semantiche resta ancor più fedelmente ancorato a quella che Houston Baker ha definito la vera "matrice" dell'intera letteratura e cultura afroamericana, ovvero, appunto, il blues. In *Blues, Ideology, and Afro-American Literature* Baker afferma che

¹ Langston Hughes, *The Weary Blues* (1925), in *The Collected Poems of Langston Hughes*, ed. by Arnold Rampersad and David Roessel, Vintage, New York 1995, p. 50.

Afro-American culture is a complex, reflexive enterprise which finds its proper figuration in blues conceived as a matrix. A matrix is a womb, a network, a fossil-bearing rock, a rocky trace of a gemstone's removal, a principal metal in an alloy, a mat or plate for reproducing print or phonograph records. The matrix is a point of ceaseless input and output, a web of intersecting, crisscrossing impulses always in productive transit.²

L'apparentemente solida fissità delle forme espressive del blues, che rimangano sostanzialmente simili nel tempo ("a fossil-bearing rock" – e infatti all'interno della poesia *The Weary Blues* troviamo un testo che rimane uguale a se stesso in tutte le sue esecuzioni, il blues dallo stesso titolo), è in realtà "a point of ceaseless input and output", dove si registra la rete di "intersecting, crisscrossing impulses always in productive transit" che costituisce la cultura afroamericana. Il blues è quindi, nella sua complessiva configurazione, un significante che sembra "fermo" e che codifica invece una pluralità mobile di significati, diversamente interpretabili in ragione dei diversi posizionamenti socio-culturali dell'interprete, e in grado di suscitare risposte diverse dai diversi pubblici cui si rivolge, e che a loro volta potranno utilizzare quel testo come un prototesto per le loro produzioni estetiche.

Questa destabilizzazione dei ruoli e dei significati viene proposta fin da subito in *The Weary Blues*, grazie all'utilizzo della figura sintattica del "dangling modifier" (attraverso cui il soggetto di una parte della frase *non può* essere, sintatticamente, il soggetto del resto della frase, anche se lo è logicamente), perché secondo la struttura standard della sintassi inglese i gerundi dei due versi iniziali ("Droning a drowsy syncopated tune, / Rocking back and forth to a mellow croon"), che presumibilmente descrivono l'atteggiamento del bluesman, andrebbero

² Houston A. Baker Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1984, p. 3.

attribuiti all'"I" che "heard a Negro play" nel terzo verso. In questo modo Hughes abolisce la distanza tra l'"I" e il bluesman, e li coinvolge in una sorta di trasferimento d'identità che però è immediatamente messo in discussione dalla specificazione razziale – "I heard a Negro play". 3 Ci troviamo nella Harlem degli anni venti del Novecento, dove solo i neri potevano suonare, e se l'io poetico sente la necessità di nominare la "razza" del cantante questo potrebbe implicare il suo appartenere all'altro lato della color line (per dirla con W.E.B. DuBois) – quello bianco, una identificazione del resto potenzialmente rafforzata sia dalla distanza del vernacolo afroamericano del bluesman rispetto all'inglese "poeticamente corretto" del resto del testo, sia dalla facile assimilazione dell'io poetico alla figura tutta bianca ed euro-americana del flâneur che incuriosito si aggira pigramente per le vie di un quartiere non borghese (e qui anche interamente nero) di una grande città.

Un altro esempio di costruzione ambivalente del rapporto tra io poetico e bluesman è la raffigurazione di quest'ultimo come "musical fool" (v. 13), che sembrerebbe riprodurre la percezione che buona parte della cultura bianca del tempo ha dell'artista e del musicista afroamericano come "buffone", immagine diffusa da forme d'espressione quali il *minstrel show.*⁴ Ma può non essere un caso che Hughes impieghi il termine "fool" (invece di possibili sinonimi come "clown" o "buffoon"), perché in questo modo può alludere (e di certo possiamo aspettarcelo,

³ Steven Tracy osserva infatti che se da un lato il componimento crea una sorta di "immediate implied relationship" tra "the speaker and the performer", dall'altra non propone alcuna "actual connection" tra i due soggetti: "They do not strike up a conversation, share a drink, or anything else" (Steven C. Tracy, *Langston Hughes and the Blues*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2001, p. 222).

⁴ Il *minstrel show* era una forma di intrattenimento comico-musicale, diffusa dopo la guerra civile, in cui attori e musicisti bianchi si travestivano da afroamericani per metterne in ridicolo tratti caratteriali stereotipati come l'ignoranza, la credulità, la codardia e la pigrizia.

da un autore che successivamente intitolerà una sua raccolta Shakespeare in Harlem) a una figura notissima di molte tragedie shakespeariane, il fool, l'altro marginalizzato che ha la libertà istituzionale di dare voce alle verità represse nelle modalità deformate e deformanti della comicità. E viene da chiedersi chi sia davvero il "fool" e chi sia alla fine "fooled", perché questa ambivalenza è confermata dal rapporto contrastivo tra il testo del blues – un "sad raggy tune" (v. 13) cantato in "a deep song voice with a melancholy tone" (v. 17), come deve essere ogni blues che per definizione racconta di un umore blu, se non proprio nero,⁵ con voce triste e stanca – e dall'altra parte la sua performance corporea, con quell'allegro ed energico battere i piedi sul pavimento e l'oscillare "to and fro on his rickety stool" (v. 12) del bluesman: "to and fro", avanti e indietro, così come avanti e indietro è costretto ad andare il lettore nel seguire questi spostamenti progressivi del senso del testo, con buona pace delle aspettative qui costantemente tradite del lettore implicitamente bianco che dal blues altro non si aspetta se non "tristezza".

Proprio parlando del rapporto dei bianchi con la musica nera James Badwin ha scritto:

In all jazz, and especially the blues, there is something tart and ironic, authoritative and double-edged. White Americans seem to feel that happy songs are *happy* and sad songs are *sad*, and that, God help us, is exactly the way most white Americans sing them – sounding, in both cases, so helplessly, defenselessly fatuous that one dares not speculate on the temperature of the deep freeze from which issue their brave and sexless little voices. Only people who have been "down the line", as the song puts it, know what this music is about. [...] White Americans do not understand the depths out of which such an ironic tenacity

⁵ "Melancholy", appunto, secondo la teoria degli umori concepita da Ippocrate e diffusissima in epoca elisabettiana – l'epoca di Shakespeare.

comes, but they suspect that the force is sensual, and they are terrified of sensuality, and do not any longer understand it.⁶

In L'uomo visibile, il suo studio sulla poesia afroamericana del Novecento, Ugo Rubeo sottolinea peraltro come Hughes sia programmaticamente polemico verso non solo la cultura bianca, ma anche quella cultura nera alla ricerca di una legittimazione presso il "pubblico bianco che, nella sua funzione di audience virtuale, esercita nei confronti dello scrittore afroamericano una spinta inibitoria tanto più forte, quanto maggiore è il successo che gli accorda". 7 E allora chissà che il soggetto narrante della poesia, così contraddittoriamente oscillante tra i due lati della linea del colore, non sia stato alla fine "fooled" anche lui dal bluesman, che gioca con le sue aspettative e i suoi pregiudizi non meno che con quelle dei bianchi. Del resto, se è vero, come ha scritto Charles Keil, che il "blues artist, in telling his story, crystallizes and synthesizes not only his own experience but the experiences of his listeners",8 potrebbe voler dire che la cristallizzazione dell'esperienza dell'ascoltatore nel blues (o quantomeno in questo blues) può anche indicare, qualora si tratti di un bianco o di un nero che "pigramente" ne accetta la prospettiva, l'immobile rigidità di un sistema interpretativo incapace di seguire le dinamiche cangianti del blues, e delle espressioni afroamericane nel loro complesso.

D'altro canto, se l'io poetico di *The Weary Blues*, bianco o nero "sbiancato" che sia, inizia senza nemmeno accorgersene (e se non si fa attenzione alla sintassi non ce ne accorgiamo nemmeno noi) a oscillare avanti e indietro al sonnacchioso suono ammaliante del *crooning*, ciò forse può significare che è

⁶ James Baldwin, The Fire Next Time, Dial, New York 1963, p. 56.

⁷ Ugo Rubeo, *L'uomo visibile: La poesia afroamericana del Novecento*, Bulzoni, Roma 1990, p. 41.

⁸ Charles Keil, *Urban Blues* (1966), University of Chicago Press, Chicago 1991, p. 161.

stato conquistato dalla musica e dalla cultura nera. Qui Hughes potrebbe quindi voler mettere in scena le procedure di apertura della cultura afroamericana alla fruizione del pubblico bianco, al fine di produrre, "for the white reader", come per certi versi ha sempre fatto nella sua carriera, "a convincing, singing sourcebook on the emotional life-style of the lower-class urban Negro in America, as valid as the blues", 9 come in risposta a ciò che chiedeva, alla letteratura afroamericana dell'epoca, un importante intellettuale bianco, Carl Van Doren: "What American literature needs at the moment is color, music, gusto, the free expression of gay or desperate moods" 10 – esattamente quel che il bluesman di *The Weary Blues* propone al *flâneur* e a chi legge. L'immagine della Mecca of the New Negro (il titolo originale del numero monografico di "Survey Graphic" del 1925) che scaturisce da questi versi, nel riproporre la prospettiva stereotipata che della cultura afroamericana hanno i bianchi, in realtà ribalta il gioco tra osservatore e osservato, soggetto e oggetto, attribuendo al primo, secondo modalità analoghe a quelle della dinamica del rapporto tra colonizzatore e colonizzato descritta da Homi Bhabha, "the look of surveillance as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and 'partial' representation rearticulates the whole notion of identity and alienates it from essence".11

L'enfasi di Bhabha sul vedere e sull'essere visti, e sul complesso gioco di rifrazioni d'identità che così si genera, non può non ricordare quanto W.E.B. DuBois scriveva sulla "double consciousness" dell'afroamericano in *The Souls of Black Folk* (1903): "It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this

⁹ David Littlejohn, *Black on White: A Critical Survey of Writing by American Negroes*, Grossman, New York 1966, p. 55.

¹⁰ Carl Van Doren, *The Younger Generation of Negro Writers*, "Opportunity", 2, May 1924, p. 144.

¹¹ Homi Bhabha, *Of Mimicry and Men: The Ambivalence of Colonial Discourse*, "October", 28, Spring 1984, p. 129.

sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder". DuBois enfatizza la dimensione tragica di questa "twoness", e la denuncia del suo potere alienante è ulteriormente elaborata dallo stesso Hughes nel suo saggio più famoso, *The Negro Artist and the Racial Mountain* (1926):

One of the most promising of the young Negro poets said to me once, "I want to be a poet – not a Negro poet", meaning, I believe, "I want to write like a white poet"; meaning subconsciously, "I would like to be a white poet"; meaning behind that, "I would like to be white". And I was sorry the young man said that, for no great poet has ever been afraid of being himself. And I doubted then that, with his desire to run away spiritually from his race, this boy would ever be a great poet. But this is the mountain standing in the way of any true Negro art in America – this urge within the race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible.¹³

Qui Hughes sta criticando la propria comunità etnica e culturale, per la sua acquiescenza nei confronti delle richieste

¹² W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, in *Three Negro Classics*, Avon, New York 1965, pp. 214-215.

¹³ Langston Hughes, *The Negro Artist and the Racial Mountain*, "Nation", 122, 23.6.1926, p. 692. Il ruolo del saggio nell'inaugurare una nuova concezione dell'artista afroamericano è sottolineata da Stefania Piccinato quando ricorda come proprio a questo "documento teorico si riconduca il movimento per la 'Black Aesthetic' cui fanno capo gli intellettuali e gli artisti più radicalmente impegnati degli anni sessanta e settanta" (Stefania Piccinato, *Testo e contesto della poesia di Langston Hughes*, Bulzoni, Roma 1979, p. 51).

della cultura bianca, e quel che Bhabha più tardi vedrà come una specie di "liberazione dall'essenza" in favore della parzialità e della relatività viene invece presentata come un gigantesco ostacolo per l'autoespressione. Ciò nonostante, sia DuBois sia Hughes sono consapevoli del fatto che essere costretti a osservare la propria alterità attraverso i filtri della cultura dominante permette agli autori afroamericani di guardare alla loro stessa condizione per mezzo di una sorta di "stereo-visione", una seconda o doppia vista che li munisce di una più acuta percezione e di più duttili strumenti di rappresentazione.

In conclusione, nel costruire questa rappresentazione della vita musicale della Harlem degli anni venti, Hughes non si limita a riprodurre un blues all'interno di una poesia, ma lo impiega proprio come matrice da cui si generano tutti gli incroci, i ribaltamenti e anche gli smarrimenti che ironicamente si nascondono sotto una superficie ingannevolmente immobile – e va da sé che questo è un classico esempio di quel *signifying* che per Henry Louis Gates è *la* modalità espressiva della cultura afroamericana, e che così lo descrive in *The Signifying Monkey*:

Thinking about the black concept of Signifiyin(g) is a bit like stumbling unaware into a hall of mirrors: the sign itself appears to be doubled, at the very least, and (re)doubled upon every closer examination. It is not the sign itself, however, which has multiplied. If orientation prevails over madness, we soon realize that only the signifier has been doubled and (re)doubled, a signifier in this instance that is silent, a "sound-image" as Saussure defines the signifier, but a "sound-image" sans the sound. The difficulty that we experience when thinking about the nature of the visual (re)doubling at work in a hall of mirrors is analogous to the difficulty we shall encounter in relating the black linguistic sign, "Signification", to the standard English sign, "signification". This level of conceptual difficulty stems from — indeed, seems, to have been intentionally inscribed

within – the selection of the signifier, "signification". For the standard English word is a homonym of the Afro-American vernacular word. And, to compound the dizziness and giddiness that we must experience in the vertiginous movement between these two "identical" signifiers, these two homonyms have everything to do with each other and, then again, absolutely nothing.¹⁴

In altre parole, signifying equivale a giocare con il significato di un segno che di per sé resta immobile, ma che cambia continuamente significato a seconda della posizione di chi lo decodifica. Gates usa la metafora dell'immagine sonora "senza il suono", prendendola da Saussure, per precisare che nel processo del signifying è il significante, ovvero il piano dell'espressione correlato al significato (la "forma" del segno), a essere duplicato, a partire dal termine stesso che descrive il processo, con il quale nell'inglese standard si designa soltanto il rapporto tra il significante e il significato, e nel vernacolo afroamericano la proliferazione di significati attribuiti a un significante che nell'inglese standard dovrebbe corrispondere a un senso univoco. Il termine "weary", in The Weary Blues, obbedisce esattamente alla logica afroamericana del signifying, perché per il lettore bianco indica la pigrizia che proverbialmente caratterizza il nero, ma per quello nero duplica il suo senso nella "stanza degli specchi" che si viene a creare nel rapporto tra il componimento poetico di Hughes e l'omonimo blues inserito al suo interno, e va a significare la pigrizia interpretativa di chi non sa o non vuole comprendere il complesso gioco di slittamenti identitari costruiti nel testo (nei testi) di The Weary Blues.

Del resto, il blues come forma poetica e musicale assume le sue caratteristiche essenziali, durante la seconda metà dell'Ottocento, come strumento per esprimere, al livello più superficiale,

¹⁴ Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1988, p. 44.

il sentimento di un'incurabile sofferenza individuale,15 che si riflette in quello stato mentale di profonda depressione identificabile con l'umore "blu" - tant'è che blues deriverebbe. secondo alcune interpretazioni, dall'espressione gergale "to have the blues", a sua volta discesa dal secentesco "to have the blue devils". Il successivo, e ultimo, livello era ovviamente la melancholia, l'umor nero, una condizione dell'anima che gli afroamericani conoscono fin troppo bene ma che sono anche capaci di manipolare per i propri scopi con le tecniche della loro versione di black humor – e qui, ovviamente, ci troviamo di fronte a un ennesimo esempio di signifying, che consente al significante "umor nero" di riferirsi ad almeno due significati allo stesso tempo: depressione e gioco ferocemente (auto-)ironico.16 È grazie a questo gioco di rifrazioni non solo tra segno e senso, ma anche tra soggetto (quale soggetto, in The Weary Blues? l'autore, l'io poetico iscritto nel testo, il bluesman?) e oggetto (quale oggetto? il blues, la sua percezione da parte dell'io poetico, l'interpretazione di questa percezione da parte del lettore?), che si manifesta, nelle parole di Samuel Floyd, "a dynamic interplay of music and aesthetic power, the power to

¹⁵ Che ovviamente è il riflesso della più generale condizione, all'epoca della ricostruzione post guerra civile, della comunità afroamericana, che nonostante l'emancipazione si trova a vivere "in a freedom that turned out to be not really free, cut off from their parents' experiences, resented by the southern whites who had lost the Civil War, and denied any real opportunity for advancement in American life" (David Evans, "The Development of the Blues", in Allan Moore, ed., *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 21).

¹⁶ Simone Francescato osserva che nei suoi *blues poems* Hughes "riprende e riformula l'ironia caratteristica dei canti blues: un'apparente ridicolizzazione del nero povero e ignorante viene usata per mostrare in maniera indiretta gli effetti brutali del razzismo imperante nella società americana della prima metà del secolo" – un aspetto che la prima critica italiana sul poeta ha sostanzialmente sottovalutato (Simone Francescato, "Le prime traduzioni italiane della poesia afroamericana: Il caso di Langston Hughes", in Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi, a cura di, *Parlare di razza: La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Ombre Corte, Verona 2012, p. 191).

control and manipulate the musical circumstance", e con essa anche il più vasto contesto culturale – del resto, l'ironica messa in scena del dialogo tra chi produce il messaggio è chi lo fruisce (e "rispondendo" lo co-determina, o crede di poterlo fare) è iscritta nella struttura stessa del blues più canonico: "A twelve-bar blues in which a two-measure instrumental 'response' answers a two-measure vocal 'call' is a classic example of Signifyin(g). Here, the instrument performs a kind of sonic mimicry that creates the illusion of speech or narrative conversation".¹⁷

Il titolo di questo saggio viene però da un altro testo di Hughes, assai meno famoso, *Blues Fantasy* (1926), che già fin dal titolo apre l'orizzonte a una dimensione "altra", quella della fantasia e dell'immaginazione, con cui il poeta/bluesman (e qui le due identità davvero si fondono e si confondono, perché Hughes è anche un autore di blues veri e propri, come lo è Ishmael Reed) forza la lettera del proprio testo per farlo diventare "altro", a volte anche l'opposto:

Hey! Hey!
That's what the
Blues singers say.
Singing minor melodies
They laugh,
Hey! Hey!
My man's done left me,
Chile, he's gone away.
My good man's left me,
Babe, he's gone away.
10
Now the cryin' blues
Haunts me night and day.
Hey! ... Hey!

¹⁷ Samuel Floyd, *The Power of Black Music*, Oxford University Press, New York 1995, p. 96.

Weary,
Weary,
Trouble, pain.
Sun's gonna shine
Somewhere
Again.

I got a railroad ticket,
Pack my trunk and ride.
Sing 'em, sister!
Got a railroad ticket,
Pack my trunk and ride.

And when I get on the train

25
I'll cast my blues aside

I'll cast my blues aside.

Laughing,
Hey! ... Hey!

Laugh a loud,
Hey! Hey!

30

Le "melodies" di questi bluesmen sono "minor" sia perché si basano su una scala pentatonica minore con l'aggiunta di un cromatismo calante tra il terzo e il quarto grado sia perché sono espressione di una cultura che si vorrebbe "minore" e minoritaria. In realtà, la scala del blues deriva piuttosto da scale pentatoniche africane importate in America dagli schiavi, ma il fatto che venga letta semplicemente come una variazione e un "abbassamento" di scale europee censura ancora una volta l'apporto originale della cultura *African American* al mondo musicale euroamericano. Pazienza, sembrano voler dire i bluesmen della poesia, che ridono a voce alta mentre cantano il loro "cryin' blues" – un blues che piange, ma anche un blues che urla (le due possibili accezioni italiane dell'inglese "cry"), ma solo a chi lo vuole (o lo sa) sentire.

Note biobibliografiche

Queste note raccolgono, in ordine alfabetico, le notizie biobibliografiche relative a coloro che hanno collaborato a entrambi i volumi dedicati a Ishmael Reed, *Il grande incantatore* (2016) e *Una bussola per l'infosfera* (2017).

Claudia Antoniolli ha frequentato diversi corsi di lingue (inglese, tedesco, spagnolo, giapponese) e si è laureata alla Facoltà di Lingue e Letterature Moderne dell'Università di Bologna, discutendo la tesi "The age of fan-fiction: il genere slash e la fandom sherlockiana". Attualmente è iscritta alla Magistrale di Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali a Ca' Foscari, Venezia, e sta preparando una tesi sulle tendenze femministe nella fan-fiction.

Corinne Bergamini è iscritta al secondo anno di Lingue, Civiltà e Scienze del Linguaggio all'Università Ca' Foscari, Venezia. Ha seguito corsi di potenziamento della lingua francese all'Università di Tolosa e ha frequentato corsi estivi presso l'Università di Tallin. Nel 2016, in seguito alla vincita della borsa di studio del progetto "Erasmus" ha studiato all'Università di Edinburgo. Appassionata di musica, suona il pianoforte e collabora con gli enti locali del suo paese d'origine, Sassuolo; ha inoltre pubblicato diversi articoli su "Il Resto del Carlino" e "La Gazzetta di Modena".

Carla Blank, attrice, danzatrice, regista e drammaturga svolge anche attività di saggista e direttrice editoriale della Ishmael Reed Publishing Company. Ha collaborato con diversi quotidiani ("El Pais", "The San Francisco Chronicle", "The Wall Street Journal") e ha co-curato diversi libri: con Jody Roberts Live On Stage! (Dale Seymour 1997 e 2000); con Ishmael Reed Powwow: Charting the Fault Lines in the American Experience, Short Fiction, From Then to Now (Da Capo 2009); con la storica dell'architettura Tania Martin Storming the Old Boys' Citadel: Two Pioneer Women Architects of Nineteenth Century North America (Baraka Books 2014). Ha inoltre pubblicato Rediscovering America: The Making of Multicultural America, 1900-2000 (Three Rivers Press 2003).

Franco Buffoni, poeta e traduttore, è direttore della rivista "Testo a fronte" e curatore dei "Quaderni italiani di poesia contemporanea". Ha pubblicato diverse raccolte di poesie e romanzi, sue opere sono incluse in varie antologie di poesia italiana contemporanea. Ha tradotto John Keats, George Gordon Byron, Samuel Taylor Coleridge, Rudyard Kipling, Seamus Heaney, Oscar Wilde e William Butler Yeats. È professore ordinario di Critica Letteraria e Letterature Comparate presso l'Università di Cassino e presiede la giuria del premio letterario Giuseppe Tirinnanzi. Gran parte della sua produzione in versi è raccolta nel volume *Poesie.* 1975-2012 (Mondadori 2012). Del 2016 è *Il racconto dello sguardo acceso* (Marcos y Marcos), del 2017 l'opera teatrale *Personae* edita da Manni.

George Elliot Clarke, poeta, narratore, autore teatrale e saggista, insegna Letteratura Inglese all'università di Toronto. Il suo lavoro, che raccontando l'esperienza e la storia degli afrocanadesi della Nuova Scozia crea una geografia culturale definita "Africadia", ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra i quali il Portia White Prize for Artistic Excellence, il National Magazine Gold Award for Poetry, il Dr Martin Luther King Achievement Award e il prestigioso Governor-General's Award for Poetry. È autore di *Odysseys Home: Mapping African-Canadian Literature* (University of Toronto Press 2002). Tra le più recenti pubblicazioni si segnalano le raccolte poetiche *Extra Illicit Sonnets* (Exile Editions 2015) e *Gold* (Gaspereau Press 2016), e il romanzo *The Motorcyclist* (Harper Collins 2016).

Francesca Cricelli, poeta e traduttrice, è cresciuta tra il Brasile e l'Italia. Laureata a Firenze, ha ottenuto il master in Teoria Politica presso l'Università di San Paolo (Brasile), dove è attualmente dottoranda in Studi della Traduzione. Ha pubblicato alcuni libri di poesia (*Repátria*, 2015; *Tudo que toca o olhar*, 2013) e organizzato e tradotto le lettere di Ungaretti a Edoardo Bizzarri (Scriptorium 2013). Sempre a San Paolo ha curato la mostra e il ciclo d'incontri tra poeti italiani e brasiliani "da una stella all'altra" presso la Casa das Rosas.

Valerio Massimo De Angelis insegna Letteratura e Cultura Angloamericana all'Università di Macerata. Ha pubblicato *La prima lettera: Miti dell'origine in* The Scarlet Letter *di Nathaniel Hawthorne* (2001) e *Nathaniel Hawthorne: Il romanzo e la storia* (2004), e ha co-curato due volumi sulla letteratura statunitense contemporanea, un volume su Philip K. Dick e gli Atti del XIX Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani (AISNA). Ha scritto sul *romance*, su modernismo e femminismo, su letteratura e storia, sul fumetto e su vari autori e autrici,

come Walt Whitman, Ambrose Bierce, Stephen Crane, Henry James, Langston Hughes, Thomas Wolfe, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Henry Roth, Leslie Fiedler, E.L. Doctorow, Stephen King, Leslie Marmon Silko, Margaret Atwood, Rudy Wiebe. È Coordinatore del Centro Interdipartimentale di Studi Italo-Americani dell'Università di Macerata.

Marco Fazzini insegna Lingua e Letteratura Inglese e Postcoloniale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha curato due antologie, *Poeti della Scozia contemporanea* (Venezia 1992) e *Poeti sudafricani del Novecento* (Venezia 1994), un volume sulla questione dell'alterità, *Resisting Alterities: Wilson Harris and Other Avatars of Otherness* (New York-Amsterdam 2004), e una storia della letteratura scozzese, *Alba Literaria: A History of Scottish Literature* (Venezia 2005). Ha tradotto in italiano Philip Larkin, Norman MacCaig, Douglas Livingstone, Hugh MacDiarmid, Kenneth White, Geoffrey Hill, Edwin Morgan, Charles Tomlinson e Douglas Dunn. La sua critica è riunita in *Crossings* (Venezia, 2000), *L'acrobata della memoria* (Venezia 2002) e nel recente *Tradurre, paradiso dei poeti* (Lugo 2005). I suoi ultimi lavori si occupano degli autori/cantautori che lottano per i diritti umani e civili; a essi è dedicato *Canto un mondo libero. Poesia-canzone per la libertà* (Pisa 2012).

Sergio Garau, poeta e redattore di luoghi di scritture come "atti impuri" e "maledizioni", fa parte del *lab sparajurij*. Ha vinto sfide internazionali di *poetry slam* e videopoesia (a Torino, a Berlino, in Olanda) e pubblicato in dvd, libri, cd, gallerie e antologie. *IO game over*, il suo ultimo lavoro, frutto di collaborazioni videomusicali, è in tour dal 2010.

Eleonora Giacomelli, padovana di origine, dopo la maturità classica si è iscritta ai corsi di Lingue, Civiltà e Scienze del Linguaggio all'Università Ca' Foscari di Venezia, che frequenta attualmente. Risiede nella marca trevigiana, ma la sua vita gravita intorno a Venezia.

Thomas Incastori, poeta e prosatore, laureando in Lingue e Letterature Europee Americane Post-coloniali, è attualmente impegnato in una ricerca relativa alle peculiarità del sonetto francese del secondo Ottocento. In precedenza si era dedicato all'analisi del ruolo del paradosso nell'opera di Louis Ferdinand Céline, in particolare nel romanzo *D'un château l'autre*.

Andrea Inglese, poeta, saggista e traduttore, è uno dei fondatori de blog letterario *Nazione Indiana*, fa parte del comitato di redazione di "alfabeta2" ed è curatore di "Per una critica futura. Quaderni di critica letteraria". Come saggista ha pubblicato *La confusione è ancella della*

menzogna (2012) e L'eroe segreto. Il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo (2003). Tra i libri di poesia recenti si segnalano Commiato da Andromeda (Valigie Rosse 2011; premio Ciampi), Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato (Italic Pequod 2013) e La grande anitra (Oèdipus 2013).

Marcello Lorrai lavora a Radio Popolare (Milano), di cui è stato direttore dei programmi, e collabora con "il manifesto", "Nigrizia" e la Radio Svizzera Italiana, occupandosi soprattutto di jazz e musica africana. Ha pubblicato libri sul raï algerino, sulla musica cubana, sulla musica africana. Ha inoltre pubblicato il libro-intervista *William Parker. Conversazioni sul jazz* (Auditorium 2010) e curato la raccolta di testi di Amiri Baraka *Black Music. I maestri del jazz* (Shake 2012).

Rosaria Lo Russo, poeta, traduttrice, saggista e performer, ha tenuto reading di poesia e performance teatrali in molte città italiane ed europee. Le sue poesie, presenti in molte antologie, sono state tradotte e pubblicate in diverse lingue. Ha tradotto opere di Anne Sexton, Erica Jong, John Donne, Sylvia Plath, Carol Ann Duff e Alfonsina Storni, e ha collaborato tra gli altri con Mario Luzi, Giorgio Caproni, Nanni Balestrini, Lello Voce e Jamal Ouassini. Tra i suoi libri di poesia più recenti: *Crolli* (Le Lettere 2012), *Nel nosocomio* (Effigie 2016) e *Controlli* (Millegru 2016, con dvd).

Enzo Mansueto, poeta, saggista, critico letterario e musicale, ha partecipato a vari festival, reading e performance. Vincitore della terza edizione del premio di poesia "Laura Nobile" (Siena 1993), ha pubblicato le raccolte poetiche *Descrizione di una battaglia* (Scheiwiller 1995), *Ultracorpi* (Edizioni d'If 2006) e *Scassata dentro* (Edizioni d'If 2010, con cd audio). Nel 1980, con Davide Viterbo, ha fondato la band post-punk The Skizo.

Franco Minganti insegna Letteratura Americana all'Università di Bologna. Le sue ricerche si muovono sull'orizzonte degli studi culturali e coprono vari aspetti dello storytelling americano alle prese con i diversi media dell'entertainment. Co-autore di una Storia della letteratura americana (Sansoni 1991), è autore di vari saggi sull'immaginario americano e afroamericano: X-ROADS. Letteratura, Jazz, Immaginario (Bacchilega 1994); Modulazioni di frequenza. L'immaginario radiofonico tra letteratura e cinema (Campanotto 1997); Altre x-roads. Modi dell'espressività afroamericana. Jazz, cinema, letteratura, storytelling, performance (Bacchilega 2009). Ha inoltre curato Jazztoldtales. Jazz e fiction, letteratura e jazz (Bacchilega 1997), il Meridiano Dashiell Hammett. Romanzi e racconti (Mondadori 2004). Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero (Bacchilega 2007, con

Giorgio Rimondi). Di recente ha co-curato Finkfest. Letteratura, cinema e altri mondi: Guido Fink nei luoghi del sapere (Aras 2016).

Nicola Paladin, laureato in Lingue e Letterature Europee Americane e Postcoloniali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, è dottorando di ricerca in letteratura americana presso l'Università di Roma "La Sapienza", ed è stato due volte visiting scholar presso la University of Illinois a Urbana-Champaign (UIUC). La sua ricerca si concentra sulle scritture e le narrazioni della Rivoluzione americana tra la fine del XVIII e la metà del XIX secolo, ma si interessa in generale di letteratura e fumetti di guerra. Ha pubblicato di recente articoli su Thomas Paine, Hawthorne, Joe Sacco e Will Eisner.

Andrea Ravagnan si è laureato al Dams di Bologna con Giampiero Cane e Giorgio Rimondi, discutendo una tesi sulle riviste specialistiche italiane di argomento jazzistico. Ha scritto per "Allaboutjazz", "Jazzit", "Il Giornale della Musica" e collaborato con AngelicA Festival Internazionale di Musica. Oggi è addetto stampa alla Cineteca di Bologna.

Ishmael Reed, poeta, saggista e narratore, è una delle voci afroamericane più note e controverse. Nato a Chattanooga e trasferitosi prima a Buffalo e poi a New York, nel 1967 si trasferisce a Oakland, California, iniziando a insegnare a Berkeley e pubblicando il suo primo romanzo, The FreeLance Pallbearers. Ne seguiranno altri otto, tra cui Mumbo Jumbo, il più noto e il solo tradotto in italiano (prima da Rizzoli, quindi da ShaKe e infine da minimum fax). Nel 1972 esce la prima raccolta di poesie, Conjure, candidata al Pulitzer. Stesso titolo avrà il progetto di un doppio Lp curato da Kip Hanrahan per mettere in musica alcune sue poesie. Nel 1978 fonda con Al Young "Yardbird Reader" e successivamente, con la figlia Tennessee, la rivista online "Konch Magazine". Nel 1995 Bruce Dick e Amritjit Singh curano, per la University Press of Mississippi, la raccolta di interviste Conversations with Ishmael Reed. Nel 2000 esce per la Basic Books The Reed Reader, nel 2007 Thunder's Mouth Press pubblica la raccolta di poesie New and Collected Poems. 1964-2007. Infine, nel 2015, è la volta di The Complete Muhammad Ali (Baraka Books), biografia del grande campione afroamericano.

Tennessee Maria Reed, poeta e performer, ha tenuto reading negli Stati Uniti, in Giappone e in alcuni paesi europei. Nel 1994 ha letto le sue poesie in Germania, a Bonn e Berlino, e in quell'occasione è stata la più giovane autrice presentata dall'United States Information Agency's Arts America Program. Pubblica il primo libro di poesie, intitolato *Circus in*

the Sky (Ishmael Reed Books 1988), quando ha solo undici anni. A questo si aggiungono poi *Airborne* (Raven's Bones Press 1996), *City Beautiful, Poems* 1998-2006 (Ishmael Reed Publishing Company 2006) e New and Selected Poems. 1982 -2011 (World Parade Books 2012).

Giorgio Rimondi è docente al master "Filosofia come via di trasformazione", coordinato da Annarosa Buttarelli presso l'Università di Verona. Interessato alla possibilità di una critica interdisciplinare ha pubblicato saggi sulla letteratura fantastica, sul rapporto filosofia-psicoanalisi, sulla musica e la cultura afroamericane. Tra le pubblicazioni più recenti: Il sogno del vampiro (Solfanelli 2015); Nerosubianco. Fenomenologia dell'immaginario jazzistico (Arcana 2015); Dal gotico al fantastico. Trascrizioni, riscritture e parodie (Cafoscarina 2015, con Michela Vanon); Il grande incantatore. Per Ishmael Reed (Agenzia X 2016); Gli affanni del pensiero. Fra musica, filosofia e psicoanalisi (Moretti & Vitali 2017).

Ugo Rubeo è Professore di Letteratura Angloamericana presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali dell'Università di Roma "La Sapienza". La sua ricerca si rivolge all'opera di Edgar Allan Poe, alla cultura letteraria afroamericana, al modernismo e al romanzo del Novecento. La sua produzione, apparsa in Italia e negli Stati Uniti, comprende saggi dedicati a H. James, F.S. Fitzgerald, W. Faulkner e S. Bellow, oltre a numerosi interventi che studiano il rapporto tra la poesia afroamericana, la cultura popolare e la musica jazz. Tra le pubblicazioni in volume: *Mal d'America. Da mito a realtà* (Editori Riuniti 1987); *L'uomo visibile: la poesia afroamericana del novecento* (Bulzoni 1990); *Agghiaccianti simmetrie. Dinamiche testuali in The Narrative of A. Gordon Pym di E. A. Poe* (Lozzi & Rossi 2000) e la traduzione e cura di *La scena americana* di Henry James (Oscar Mondadori 2001).

Andrea Scarabelli, (1983) scrive narrativa (*La velocità di lotta* è il suo ultimo romanzo). Ha collaborato con case editrici come editor, traduttore e consulente editoriale, e scritto per riviste e quotidiani. Con Marco Philopat ha ideato il festival di letteratura, musica e performance Slam X, che organizza ogni anno nel centro sociale Cox 18 di Milano. Con Federico Barbon ha fondato la casa editrice d'arte contemporanea e fotografia Yes I am Writing A Book.

Alessandro Scarsella è docente presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati all'Università Ca' Foscari, Venezia. Autore di studi di storia e teoria della letteratura, redattore di "Rivista di Ermeneutica Letteraria", "Cives" e "Miscellanea Marciana", è interessato alle

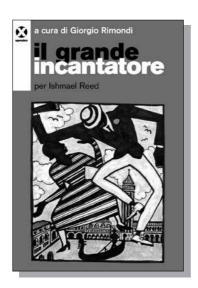
forme dell'immaginario letterario, con particolare attenzione alla narrativa e al romanzo, dal fantastico al realismo magico. Ha pubblicato saggi su Bierce, Boiardo, Bontempelli, Buzzati, Calvino, Campo, Carrer, Colonna, Comisso, Facco, Kadare, Noventa, Scheiwiller, Turoldo, Vico, Wharton, Zanzotto. Ha tradotto e curato, con G. Dowling, *Giovane poesia inglese* (Venezia 1996). Ha collaborato con numerose voci alla "Encyclopedia of Italian Literary Studies", ed. by Gaetana Marrone Puglia, New York, Routledge 2006. Tra le pubblicazioni in volume *Le maschere Veneziane* (Roma 1998), *Alessandro Baricco* (Firenze 2003) e, con Delphine Gachet, *Venise. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire* (Paris 2016).

Sara Ventroni, poeta, performer, narratrice e autrice teatrale, ha collaborato con numerose riviste e quotidiani e ha scritto sceneggiati e programmi per Rai Radio 2 e Rai Radio 3. Ha pubblicato l'opera teatrale *Salomè* (No Reply 2005) e *Nel Gasometro* (Le Lettere 2006, premio Napoli 2007). Suoi racconti sono presenti in varie antologie, sue poesie sono tradotte in inglese, tedesco, spagnolo, croato e albanese. È tra le fondatrici del movimento di donne *Se non ora, quando?*

Lello Voce, poeta e performer, è uno dei pionieri europei della *spoken music* e ha introdotto in Italia il *poetry slam.* Il suo ultimo cd di poesia, *Il fiore inverso* (Squilibri editore 2016), è stato insignito del Premio Pagliarani. Coordina il Premio Alberto Dubito.

Wu Ming 1, pseudonimo di Roberto Bui, è scrittore e traduttore, membro prima del collettivo Luther Blisset e successivamente del collettivo Wu Ming. È autore dei romanzi *New Thing* (Einaudi 2004), *Point Lenana* (Einaudi 2013, con Roberto Santachiara) e *Cent'anni a Nordest. Viaggio tra i fantasmi della "guera granda"* (Rizzoli 2015). Ha tradotto opere di Elmore Leonard, Walter Mosley e Stephen King. Dal 2014 dirige la collana Quinto Tipo edita dalle Edizioni Alegre.

Fabio Zucchella, ha scritto di musica per le riviste "Rockerilla" e "Rumore". Per oltre un decennio ha diretto e coordinato la rivista "Pulp libri". È stato editor per la narrativa e la saggistica straniera per Alet Edizioni. Traduce narrativa e saggistica anglo-americana per le maggiori case editrici italiane. Ha tenuto corsi al Master di editoria all'università di Urbino e alla Scuola traduttori di Milano. È nel comitato direttivo del festival Chiasso Letteraria. È tra i soci fondatori di Agenzia X.



Giorgio Rimondi Il grande incantatore Per Ishmael Reed

Reed è probabilmente il più fantasioso e sfrenato romanziere americano dei nostri anni, il creatore di universi tratti dai media, ma rielaborati in modo non conciliante, esplosivo, esilarante.

160 pagine € 14,00

Originario del Tennessee, cresciuto a Buffalo e residente a Oakland, California, da quasi cinquant'anni Ishmael Reed è una delle più rilevanti e controverse figure del panorama culturale statunitense. Ha infatti pubblicato il suo primo romanzo (*The Freelance Pallbearers*) nel 1967, quando era membro dell'Umbra Writers Workshop, un collettivo di giovani scrittori afroamericani che ha contribuito alla fondazione del Black Arts Movement.

Poeta e performer, saggista, editore, animatore culturale e autore del famoso *Mumbo Jumbo*, a parere di Max Roach egli sarebbe in ambito letterario ciò che Charlie Parker è stato nel campo jazzistico. La sua estetica "Neo-HooDoo" rilegge criticamente le dinamiche che hanno determinato la cosiddetta Black Aesthetic, sfidando i tradizionali canoni di giudizio e rimescolando le carte del pantheon afroamericano in senso multietnico. *Il grande incantatore* intende colmare un vuoto nel panorama editoriale italiano, offrendo un ritratto di Ishmael Reed in occasione del conferimento del Premio internazionale Alberto Dubito di poesia con musica. La prima parte del volume raccoglie saggi che analizzano la figura e l'opera dell'autore da differenti angolature critiche; la seconda propone una scelta antologica, con testo italiano a fronte, che offre uno spaccato dell'intera produzione poetica. In segno di omaggio e riconoscimento i testi dell'antologia sono tradotti da poeti e autori italiani.

Ishmael Reed ha pubblicato nove romanzi, cinque raccolte di poesie e quattro di saggi, ha collaborato con numerosi musicisti e scritto testi per il teatro e la televisione. Docente a Berkeley, nominato per un Pulitzer e vincitore di diversi premi letterari (tra cui il MacArthur Fellowship e il L.A. Times Robert Kirsch Lifetime Achievement Award), è stato finalista del National Book Award sia per la prosa sia per la poesia.