

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
MODERNE
Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese
Ciclo XXII
Settore scientifico-disciplinare: L-LIN/10

DALLA TERRA DESOLATA ALLA MAPPA DEL NUOVO MONDO:
*percorso mitografico - letterario sull'influsso di T.S. Eliot nell'ambito della
poesia di D. Walcott*

Presentata da:

Dottoressa LIVIA SANTINI

Coordinatore Dottorato

Chiarissima Professoressa

Silvia Albertazzi

Relatore

Chiarissima Professoressa

Carla Comellini

Esame finale anno 2010

A Saverio,

I have measured out my life with coffee spoons
finchè non ho incontrato te.

PRIMO CAPITOLO

1.1 “La scorciatoia per il futuro passa per il passato” C. Achebe

Il passato di una cultura diramata, poliforme e a tratti così fittamente intrecciata come quella europea, può anche apparire, a seconda della specola da cui lo si guarda, uno sterminato terreno dunoso, ondeggiato di memorie e di oblii: le prime disseminate a chiazze, i secondi spesso mobili e intermittenti; e non è sempre facile dar ragione dell'une e degli altri. C'è chi crede ai cicli, ai grandi ritorni che spostano fasci di luce da un secolo all'altro, da un autore o da una forma ad un'altra; c'è chi scorge singolari sintonie o affinità elettive che producono riemersioni, come per un potere raddomantico; c'è infine chi si limita a vedere soltanto un gioco di consunzioni e di mercati, che fa avanzare o abbatte i pezzi sulla scacchiera, con l'aria di seguire un più denso, strategico disegno. Altri ancora (i fisici o i naturalisti della temporalità) parlano di stagioni o di strati, di abbassamenti e innalzamenti, come se osservassero le carte sismografiche di un prevedibile bradisismo. Non faremo un solo tentativo per attingere a tanta disponibile teoria: gli ultimi vent'anni di produzione letteraria sono sotto gli occhi di tutti; e a tutti diranno, crediamo, che questo è di nuovo tempo di bizze, bizzarrie ed umori saturnini, di paturnie e di ironie di ibridazioni e di miscelezioni. G.Mazzacurati

Il 5 gennaio 2001 ¹, il Times Literary Supplement riporta la recensione di Stephen Knight circa l'imminente uscita del *New Penguin Book of English Verse*. Nell'analisi circostanziata che il critico fa del nuovo testo, troviamo un chiaro riferimento all'inclusione di autori quali Derek Walcott e Les Murray, individuati come poeti ormai di fatto *English*.

Non solo, nell'indagine condotta da Knight, risulta che questi due poeti siano i nuovi rappresentanti di un'evoluzione in atto da almeno due decenni, e, cioè, che la poesia britannica sia

¹S. Knight, “ Everything leaves its trace”, *Times Literary Supplement*, 5 January, 2001, p.22.

rappresentata da scrittori che non provengono dal *milieu* inglese, bensì dalle ex-colonie, e quindi postcoloniali.

Già nel 1994 Paolo Bertinetti registrava la situazione anomala che investiva gli scrittori caraibici e che lui definisce come “una nuova realtà” letteraria:

*Gli scrittori dei Caraibi? Come sarebbe a dire gli scrittori? I **Caraibi**, le isole felici dove finisce l’Atlantico, che Cristoforo Colombo battezzò con i nomi spagnoli (alcuni rimasti, altri scomparsi) in onore dei nostri re e dei nostri Santi europei, che le potenze imperiali si disputarono per più di tre secoli dopo averne sterminato gli abitanti [...] ,che Spagna ,Inghilterra e Francia popolarono con i loro sudditi e con gli schiavi africani e i nuovi servi della gleba fatti venire dall’India, quelle terre che sfruttarono cinicamente e che abbandonarono quando lo sfruttamento non pagava più, quelle isole sognate nei nostri autunni nebbiosi e nei nostri gelidi inverni **hanno degli scrittori e una letteratura?***²

Il lungo percorso che ha portato a questo stato di fatto è evidenziato con ancora maggiore enfasi da Nicola Crocetti:

*Un buon esercizio per capire qualcosa dei poeti è chiedere loro chi ritengano che sia il maggior poeta vivente. Se fate la domanda a un poeta italiano, non potendo rispondervi “io”(ma c’è chi non esita a farlo) , dirà il nome di un poeta straniero. Mi è capitato di rivolgere questa domanda a diversi importanti poeti di lingua inglese, e quasi sempre mi hanno risposto: Derek Walcott. Non deve essere facile per un poeta anglofono ammettere che il maggior poeta vivente di lingua inglese non è un inglese o un americano ma, piuttosto un isolano provinciale la cui madre lingua è il patois creolo.*³

² P. Bertinetti, “Una nuova realtà”, in *Linea d’ Ombra*, Anno XII, 1994, N°90, p. 25. Il grassetto è dell’a scrivente.

³ N. Crocetti , “ Walcott. Guerre, amori e memorie in un oceano di versi.” *Il Giornale*, 8 luglio 2008, p. 7.

Cosa è dunque avvenuto alla poesia inglese dall'assegnazione del premio Nobel nel 1948 a T.S.Eliot, considerato uno dei più grandi e rappresentativi scrittori inglesi moderni? Che tracciato ha seguito la poesia europea, se solo 44 anni dopo, il Nobel è stato assegnato a Walcott, "un negro rosso che ama il mare"⁴, "progenie di Venerdì"⁵ e di Calibano?

Per rispondere a questi interrogativi dovremo far ricorso ad una lettura che coinvolga e metta in contatto molti piani e molte discipline e la cui interpretazione non avrà come requisito risposte sempre univoche o binarie, ma piuttosto riflessioni aperte e dialogiche fra avvenimenti storici, politici e umani che hanno coinvolto non solo i singoli autori che saranno presi in esame, ma intere popolazioni e territori, con risvolti non sempre comprensibili se non a posteriori e non necessariamente nella loro totalità.

Come ci suggerisce Marina De Chiara, sarà opportuno riflettere "sull'ordine delle cose e della storia, attraverso gli spiragli aperti da pensatori come, per esempio, Benjamin, White, Chambers, Spivak, Rushdie, Bhabha, per le elaborazioni degli studi subalterni, degli studi culturali e postcoloniali, degli studi sulla traduzione e di quelli della nuova americanistica."⁶

Il *banquet speech* di T.S.Eliot ci sembra un credibile assunto da cui partire per cercare di cogliere il pensiero di fondo sia sul ruolo della poesia eliotiana sia sull' influsso da essa esercitato sulla poesia postcoloniale e in particolar misura su Derek Walcott.

In un frammento del suo lungo discorso Eliot afferma che:

*Poetry is usually considered the most local of all
the arts. Painting, sculpture, architecture, music, can*

⁴D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, Milano, Adelphi, 2000, p.70

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶M. De Chiara, *Oltre la gabbia. Ordine coloniale e arte di confine*, Roma, Meltemi , 2005, p.11.

be enjoyed by all who see or hear. But language, especially the language of poetry, is a different matter. Poetry, it might seem, separates peoples instead of uniting them.

But on the other hand we must remember, that while language constitutes a barrier, poetry itself gives us a reason for trying to overcome the barrier. To enjoy poetry belonging to another language, is to enjoy an understanding of the people to whom that language belongs, an understanding we can get in no other way. We may think also of the history of poetry in Europe, and of the great influence that the poetry of one language can exert on another; we must remember the immense debt of every considerable poet to poets of other languages than his own; we may reflect that the poetry of every country and every language would decline and perish, were it not nourished by poetry in foreign tongues. When a poet speaks to his own people, the voices of all the poets of other languages who have influenced him are speaking also. And at the same time he himself is speaking to younger poets of other languages, and these poets will convey something of his vision of life and something of the spirit of his people, to their own.⁷

L'esortazione ad oltrepassare i localismi della poesia come solo questo genere letterario sa fare assume il significato di aspirare ad un genere che sia globale nella sua accezione più positiva e cioè, come l'autore dirà più avanti, l'essere insignito del prestigioso premio è "una affermazione del valore sovranazionale della poesia"⁸.

Nel 1992, in un contesto storico, umano e culturale per certi aspetti profondamente diverso, Derek Walcott viene insignito del Nobel per la Letteratura con la seguente motivazione :

⁷ T.S. Eliot' Speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, 10 December 1948, in www.nobelprize.org.

⁸ *Ibidem*.

“per un’opera poetica di grande luminosità, retta da una visione storica e da un impegno multiculturale”⁹.

Nella *Nobel Lecture*, Walcott sembra confermare, ampliandole, alcune considerazioni eliotiane.

*Break a vase, and the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was whole. The glue that fits the pieces is the sealing of its original shape. It is such a love that reassembles our African and Asiatic fragments, the cracked heirlooms whose restoration shows its white scars. This gathering of broken pieces is the care and pain of the Antilles, and if the pieces are disparate, ill-fitting, they contain more pain than their original sculpture, those icons and sacred vessels taken for granted in their ancestral places. Antillean art is this restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago becoming a synonym for pieces broken off from the original continent. And this is the exact process of the making of poetry, or what should be called not its "making" but its remaking, the fragmented memory [...]*¹⁰

E ancora :

Poetry, which is perfection's sweat but which must seem as fresh as the raindrops on a statue's brow, combines the natural and the marmoreal; it conjugates both tenses simultaneously: the past and the present, if the past is the sculpture and the present the beads of dew or rain on the forehead of the past. There is the buried language and there is the individual vocabulary, and the process of poetry is one of excavation and of self-discovery.[...] Poetry is an island that breaks away from the main. The dialects of my archipelago seem as fresh to me as those raindrops on the statue's forehead, not the sweat

⁹*Ibidem.*

¹⁰ D.Walcott, *The Antilles: Fragments of Epic memory*, in Id., *What the Twilight says: essays*, London, Faber and Faber, 1998, p.69.

*made from the classic exertion of frowning marble, but
the condensations of a refreshing element, rain and
salt.*¹¹

Walcott dimostra di aver fatto proprio il concetto di localismo 'allargato' formulato da Eliot riguardo la poesia quando parla dell'*appartenenza* di se stesso e della propria arte alle Antille, con tutto il retroterra di cultura, lingua e tradizioni che nel contempo rappresentano memoria e presente, locale e universale, microcosmo e macrocosmo. La sua specificità di poeta è, poi, ribadita nella metafora del vaso rotto che, pur amorevolmente ricostruito, mostrerà sempre le cicatrici bianche del dolore e della lacerazione. Inoltre, in un lettura metaforica, la fronte della statua rappresenta tutti i poeti del passato e le gocce di pioggia i poeti nuovi e futuri che vivificano il canone, altrimenti marmoreo e statico. In secondo luogo, la metafora dell'Isola che si stacca dalla terra principale è una sorta di incitamento ai nuovi poeti, una volta nutritisi della poesia tradizionale, a sganciarsi da essa per cercare nuovi orizzonti.

E' singolare notare come anche T.S.Eliot a conclusione di *The Waste Land*, reggesse la sua poetica nonché la sua vita su frammenti: "con questi frammenti ho puntellato le mie rovine"¹², gli stessi frammenti culturali su cui ha poggiato la formazione di Walcott. Si tratta, certamente, di rovine diverse, fossili di due cammini umani e storici che, sebbene disgiunti, finiranno per interloquire fra loro.

Del resto, non a caso, la ricerca dell' identità e quindi della propria interezza è uno dei temi dominanti di tutta l'opera poetica di Walcott, come appare chiaramente da questi famosi versi tratti da *The Schooner "Flight"*:

I' m just a red nigger who love the sea,

¹¹ *Ibidem*, p. 70.

¹² T.S. Eliot, *Poesie*, Milano, Bompiani, 2001, p. 283.

*I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation.*¹³

Simile a un prisma lucente e tagliente di enorme misura, l'incontro tra il nostro vecchio mondo e il *New World* che il poeta caraibico impersona, riflette e illumina un po' tutta la storia dei rapporti fra Europa e Caraibi, dove colonizzazione e decolonizzazione continuano a convivere anche dopo che le ex-colonie hanno acquisito un'indipendenza politica ed economica che solo lentamente, faticosamente e, in un certo qual modo, parzialmente, diventa anche affrancamento linguistico-culturale. A questo proposito è Walcott che precisa di non essere stato conquistato dai colonizzatori perché "I have never been dominated by them"¹⁴ poichè gli Inglesi, ci dice, hanno annesso i territori caraibici ai loro possedimenti più e più volte, ma non hanno mai sottomesso le indomite genti che popolano la sua isola natale, Santa Lucia, soprannominata dai nativi l' *Elena dei Caraibi* per la straordinaria bellezza del suo paesaggio e del suo mare.

In questa nostra indagine ci proponiamo di prendere in considerazione alcuni passi significativi in *The Waste Land* di Eliot e *Mappa del Nuovo Mondo* di Walcott, con l'intento di dimostrare, strada facendo, come la terra principale, definita da Eliot ormai desolata perché isterilita dalle guerre, dal vuoto di valori e dalla mancanza di coordinate, dia vita, da parte di un poeta liminale, ad una topografia del mondo riscritta sulle macerie della storia e della tradizione europea.

¹³ D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, cit. p 112.

¹⁴ Si fa riferimento al dialogo intercorso fra la scrivente e Derek Walcott durante il Babel Festival di Bellinzona, il 20 settembre 2008.

1.2 Individualità e fusione. “Fact evaporates into myth” D.Walcott

“C’è un Terzo mondo in ogni Primo mondo e viceversa.” Trinh T.Min-Ha

Leggendo e ascoltando le varie interviste rilasciate dai diversi poeti caraibici nel secondo dopoguerra, si scopre che gli influssi maggiormente subiti sono generalmente due: T.S.Eliot per la sua complessa attività poetica e di saggista, e Aimè Césaire per il suo *Cahier d’un retour au pays natal*, dove per la prima volta appare l’efficace neologismo *negritude*, da cui ha preso poi le mosse il movimento fondato sull’orgoglio dei poeti di colore. Risulta decisamente inusuale il fatto che le due più influenti personalità siano una anglo americana e l’altra autoctona. Già questo ci induce a una serie di riflessioni.

Durante lo studio volto a ricercare l’influsso di T.S.Eliot sugli scrittori caraibici, una famosa immagine di M.C.Escher ci è sembrata suggerire una chiave di lettura singolare, ma precisa. Si tratta della xilografia *Cielo e Acqua I* del 1938 (fig. 1).

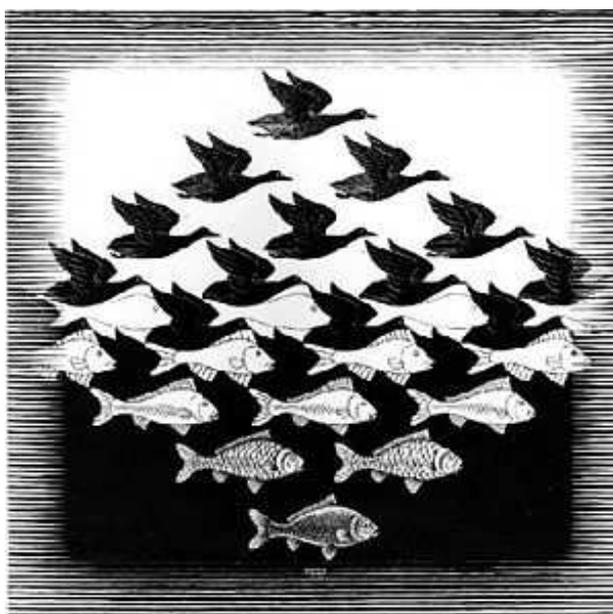


Fig. 1: *Cielo e Acqua I*

E' lo stesso M.C. Escher che ci spiega che all'altezza della linea centrale orizzontale gli uccelli e i pesci sono pari gli uni agli altri .Noi, però, associamo il volo con l'aria, per questo per ogni uccello nero, i quattro pesci che lo circondano costituiscono l'aria nella quale vola. Allo stesso modo associamo il nuoto con l'acqua, per questo i quattro uccelli neri che circondano un pesce diventano l'acqua nella quale esso nuota.¹⁵

Il confine, l'orizzonte fra acqua e cielo, non esiste, o meglio non si percepisce, così la trasformazione di pesci in uccelli e viceversa non risiede in un punto preciso ma, pur essendo netta, non è visibile dove inizia un genere e ne comincia un altro.

Così avviene per T.S.Eliot e Derek Walcott a nostro avviso. Evitando la fin troppo ovvia classificazione bianco/nero che non rende efficacemente il nostro intento, ci spingiamo a domandarci se anche l'influenza esercitata dal più anziano fra i due poeti non sia piuttosto un fondersi, un travalicare i semplici steccati degli *ismi* come considerati da J. Brodskij nel suo sempre attuale *Il suono della marea* quando ci ammonisce:

Walcott non è un tradizionalista, né un "modernista". A lui non si adatta nessuno degli ismi disponibili e degli isti che ne conseguono. Non appartiene a nessuna scuola: non ce ne sono molte nei Caraibi, se si eccettuano quelle dei pesci. Si sarebbe tentati di chiamarlo un realista metafisico, ma il realismo è metafisico per definizione, così come vale l'inverso. E poi è un'etichetta che saprebbe troppo di prosa. Walcott può essere naturalista, espressionista, surrealista, imagista, ermetico, confessionale- a scelta. Semplicemente egli ha assorbito, al modo in cui le balene assorbono il plancton o un pennello assorbe la tavolozza, tutti gli idiomi stilistici che il Nord poteva

¹⁵ Escher, M.C., *M.C.Escher*, Köln, Taschen, 2008, p. 9.

*offrire: adesso cammina con le sue gambe, e a grandi passi.*¹⁶

Allo stesso modo crediamo a T.S. Eliot quando nel suo illuminante saggio *Tradition and the Individual Talent* afferma:

*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.*¹⁷

Lo stesso Walcott asserisce che l'imitazione di grandi poeti del passato è l'unica forma di conoscenza e apprendistato indispensabile a colui che vuole cimentarsi in poesia, dal momento che "great literature doesn't belong to a particular country but it belongs to the world because it is an emblem, that is permanent and creates archetypical figures."¹⁸

Il senso di fusione come perno della conoscenza fra le letterature che ci hanno preceduti non manca di postulare anche un senso storico che stia alla base dello studio letterario, così:

*[...] the historical sense compels a man to write not merely with its own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.*¹⁹

Vorremmo poi riferirci ancora all'immagine presa in prestito da Escher per anticipare anche un discorso sui confini. I pesci e gli uccelli rispettivamente nuotano e volano in un 'territorio' che si confonde e che traccia i confini delle due specie, sebbene non palesemente del loro

¹⁶ J. Brodskij, *Il canto del pendolo*, Milano, Adelphi, 1987, pp.77-78.

¹⁷ Eliot, T.S., *The Waste Land and Other Writings*, New York, Modern Library pbk. ed., p.101.

¹⁸ Cfr. intervista della scrivente a D.Walcott durante il Babel Festival di Bellinzona.

¹⁹ T.S. Eliot, *The Waste Land and Other Writings*, cit., p.100.

elemento vitale. Allo stesso modo, anche la storia personale di Walcott è già emblematica testimonianza di una fusione sia linguistica che identitaria.

Infatti uno dei nonni paterni era inglese, l'altro era olandese mentre le nonne erano entrambe di discendenza africana.

Parafrasando S. Rushdie, secondo il quale "è forse una delle libertà più piacevoli del letterato emigrante quella di potersi scegliere i propri genitori [...] selezionati in parte consciamente in parte no [...] fino a crearsi un albero genealogico poliglotta col quale misurarsi e al quale appartenere"²⁰, possiamo affermare che Walcott, mulatto dagli occhi verdi, ha costruito la propria identità di poeta e drammaturgo scegliendosi un albero genealogico di tutto rispetto e nel contempo assai peculiare: Omero, gli scrittori latini, Dante, Hardy, Tennyson, Joyce, T.S.Eliot, Shakespeare, Blake, Dickens, Pound, Auden. Si tratta di una sorta di *pantheon estetico* abitato da poeti e narratori sul cui solco, non deteriorato dal trascorre del tempo, si muove Walcott.

L'eredità di questi pilastri letterari fa capo alla distinzione di Eduard Glissant fra culture ataviche e culture composite. Le prime, cioè le culture occidentali,

[...] concepiscono la propria lingua come la lingua eletta e sono fondate sull'idea di Genesi, ovvero di creazione del mondo, e sul concetto di filiazione, ovvero legame continuo del presente della comunità a quella genesi. Le culture composite, presenti nei paesi del Terzo Mondo e nelle ex colonie, al contrario, ereditano i propri principi, non li formulano da sé; in esse ogni idea di genesi può solo essere importata, le loro lingue si evolvono in una reciproca contaminazione, si creolizzano per usare l'espressione di Glissant. Rifacendosi a Deleuze e Guattari e alla loro critica della nozione di radice, Glissant classifica le culture ataviche come culture della radice unica, 'quella che uccide tutt'intorno a sé'

²⁰ S. Rushdie, *Parie Imaginarie*, Milano, Mondadori, 1992, p.24.

e le culture composite come culture del rizoma, 'che si estende incontro alle altre radici'²¹.

Radice moltiplicata che si allarga come un reticolato nella terra, il rizoma appare a Glissant come a Deleuze e Guattari un'immagine non totalizzante, che "mantiene il fatto del radicamento ma rifiuta l'idea di una radice totalitaria".²²

Pertanto, il rizoma implica l'idea di una relazione, di un'identità ricercata nel rapporto con l'Altro. Questa identità-relazione è alla base delle culture composite e si oppone all'identità-radice delle culture ataviche. Ciò appare evidente dai versi che seguono, tratti dalla lirica *A far cry from Africa*, inclusa in *Mappa del Nuovo Mondo*

*The gorilla wrestles with the superman.
I who am poisoned with the blood of both,
Where shall I turn, divided to the vein?
I who have cursed
The drunken officer of British rule, how choose
Between this Africa and the English tongue
I love?
Betray them both, or give back what they give?
How can I face such slaughter and be cool?
How can I turn from Africa and live?²³*

Il grido di dolore che la scelta di appropriarsi del proprio destino comporta è evidente in questi ultimi versi in cui è l'uomo, prima che il poeta, a soffrire dentro sé perché diviso e combattuto. Alla fine del lungo e tormentato percorso poetico di Walcott, egli riuscirà ad armonizzare queste due sue nature ma la poesia si farà taumaturgica per tutto questo itinerario placare le ferite emotive e interiori di Walcott e dei torti subiti non solo da lui ma anche dalla propria gente.

²¹ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000, pp. 57-58.

²² *Ibidem*.

²³ D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, cit. p. 32.

Cultura composita e cultura atavica coesisteranno dunque e a volte lotteranno in Walcott.

E ancora, in *Names*, dedicata a K.Brathwaite

*My race began as the sea began,
with no nouns, and with no horizon,
with pebbles under my tongue,
with a different fix on the stars.*

[...]

*I began with no memory,
I began with no future,
but I looked for that moment
when the mind was halved by a horizon.*

[...]

*And when they named these bays
bays,
was it nostalgia or irony?*

*In the uncombed forest,
in uncultivated grass
where was there elegance
except in their mockery?
Where were the courts of Castille?
Versailles' colonnades
supplanted by cabbage palms
with Corinthian crests
belittling diminutives,
then, little Versailles
meant plans for a pigsty,
names for the sour apples
and green grapes
of their exile.*

*Their memory turned acid
but the names held;
Valencia glows.²⁴*

Questo affresco di luoghi, zone e paesaggi che sostiene la sua poetica è una peculiarità della topografia walcottiana, che nasce dall'incontro del poeta col mondo esterno e fa da sfondo alla sua vocazione e alla sua presa

²⁴W. Walcott, *Collected Poems*, op. cit ., p.18.

di coscienza, quasi rappresentasse una mappa mitografica intrisa dei luoghi che sono stati scenario delle sue emozioni , sofferenze ed epifanie.

E' una grande architettura topografica filtrata dalla memoria, abitata da presenze del quotidiano, da voci e ombre che riaffiorano dal passato, da solide impalcature del presente e della propria cultura: l'isola caraibica di St. Lucia, o meglio l'intero suo arcipelago, e l'Europa ispiratrice ma anche colonizzatrice.

L'Europa che si "accampa" nei toponimi che ha voluto dare all'isola di Walcott , Versailles, Castiglia, Valencia ma che da quegli stessi toponimi viene inghiottita come in una sorta di cannibalismo rituale: una volta che gli europei hanno colonizzato quelle terre e stabilito le proprie regole, allora "gli scrittori del luogo sono autorizzati a "cannibalizzare" la cultura europea scegliendo nella sua tradizione ciò che sembra più interessante e traendone nutrimento" come afferma Francesca Neri ²⁵.

La poesia sopra citata, *Names*, è inoltre, secondo Homi Bhabha:

*[...]l'esempio di poesia postcoloniale contemporanea in cui è espresso in forma più profonda ed evocativa il concetto del 'diritto a significare' [...] quel che viene espresso è il destino di una cultura, intesa non soltanto come luogo di sovversione e trasgressione ma come realtà che prefigura una sorta di solidarietà fra le etnie destinate a incontrarsi nell'appuntamento della storia coloniale.*²⁶

Né Walcott né Glissant, comunque, intendono incoraggiare una società basata sul modello nordamericano del *melting pot* che prevede un'omogenizzazione delle differenti componenti culturali in un'unica cultura, ma piuttosto progettano di esaltare le differenze fra i vari gruppi che la definiscono. Sarebbe aspirazione irrealizzabile e perciò stesso dannosa tendere a modelli culturali di purezza originaria, "i Caraibi devono invece

²⁵ F. Neri, "Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione", in A. Gnisci et al. (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, p. 228.

²⁶ H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1990; trad. it. di Perri A., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.p. 323.

trovare la propria via verso un rapporto positivo con la terra e il mare che deve fondarsi su un riuso consapevole di tutti gli elementi che hanno concorso a creare la nuova identità”²⁷.



Fig. 2: *The Waste Land*, Anonimo

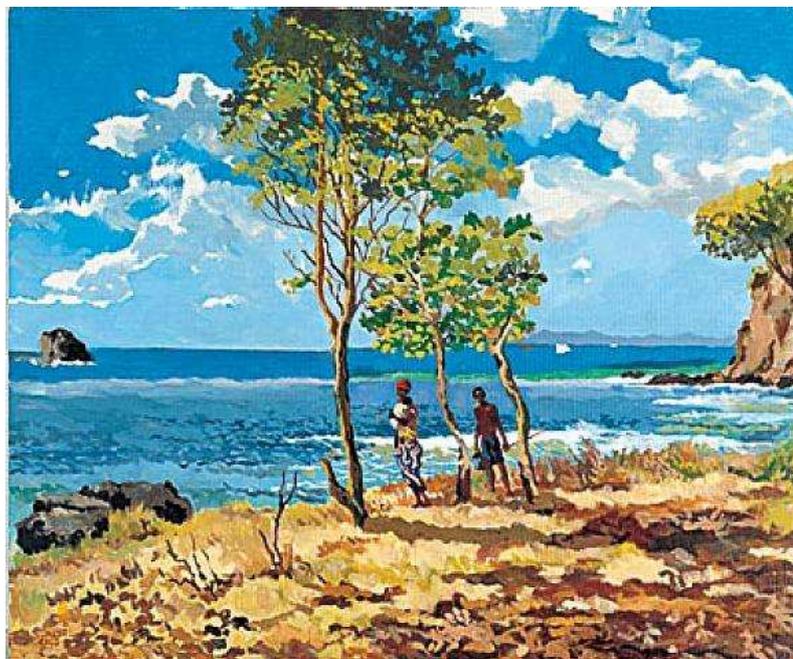


Fig. 3: *Seascape with figures*, D. Walcott

²⁷ F. Neri, *op. cit.*, p.228.

1.3 “Ma lasciate che racconti come ha inizio la storia...”

Sia T.S.Eliot che D. Walcott sono stati definiti poeti epici, e l'epica non è mai disgiunta dalla storia: quella millenaria e insanguinata da infinite guerre dell'Europa ormai Terra Desolata, e quella, relativamente povera di eventi, ma densa di avvenimenti, che costituisce il “particolare reame” della Santa Lucia di Walcott.

Come rimarca acutamente Brodskij:

Accettata o respinta, l'eredità coloniale rimane una presenza mesmerizzante nelle Indie occidentali. Walcott non cerca di spezzarne il sortilegio tuffandosi 'nell'incoerenza della nostalgia' per un passato inesistente o ritagliandosi una nicchia nella cultura dei padroni di ieri (una nicchia nella quale starebbe scomodo, se non altro per la dimensione del suo talento). Walcott parte dalla —e opera nella— convinzione che il linguaggio è qualcosa che supera in grandezza i propri padroni e i propri servitori, e che la poesia, essendo la suprema versione del linguaggio, è perciò uno strumento di arricchimento personale per gli uni e per gli altri, cioè che è un modo per conquistare un'identità che scavalca i confini di classe, razza o ego.²⁸

All'apparenza la poesia di *The Waste Land* e l'accavallarsi dei miti che la abitano, da quello celtico del Re Pescatore che regna sulla sua terra infeconda a quello medievale del Cristo Salvatore di una società ferita, non consentono parallelismi con i luoghi poetici walcottiani, ma siccome sia l'una che gli altri confluiscono in una poesia 'globale', dove si fondono azione e sogno, disperazione e fede, storia presente e passata, poesia attuale e futura, creano un concerto tanto ampio da essere universale e, perciò, comparabile come paradigmatico. I due poeti, benché così distanti fra loro,

²⁸ J. Brodskij, *Il canto del pendolo*, op. cit., p. 75.

sono accomunati da un cosmopolitismo di grande pregio che si può riassumere nell'utilizzo di voci multiple all'interno di un singolo componimento poetico, nella variazione dei registri linguistici e nel dialogo fra diverse culture, tratto caratteristico della poetica di entrambi. Tramite lo studio e il confronto di alcuni fra i testi poetici più significativi di T.S.Eliot e di Derek Walcott si cercherà di trovare una risposta alla domanda che ci siamo inizialmente posti, e cioè cosa è accaduto alla Poesia nelle decadi che separano i due Nobel tra Londra e le Indie occidentali, " il luogo scoperto da Colombo, colonizzato dai Britannici e immortalato da Walcott"²⁹?

Ci sentiamo di fornire una prima, sia pur parziale risposta, prendendo spunto dall'efficace metafora suggerita da Charles Pollard commentando una vecchia fotografia di T.S.Eliot, ritratto in posa non inamidata e formale come suo solito nelle fotografie ufficiali, bensì indifeso e affaticato mentre attracca alle isole di Walcott per curarsi. La trascrizione viene fornita per intero affinché risulti più immediata la metafora:

The book form of the Southern Review's anniversary issue on T.S. Eliot features a picture of Eliot standing cautiously on the rail of a cruise ship as it comes into port of Hamilton, Bermuda, in January 1959. It is a stereotypical photo of the retired tourist. Eliot looks old, somewhat frail, with a weary smile on his face. His sports jacket stretches noticeably to cover the results of a sedentary lifestyle; he does not wear a tie, and his shirt collar is open to the third button; he wears what appears to be deck shoes without laces and a straw hat to protect himself from the sun.

He stands on several shuffleboards cues to position himself squarely against the rail, and the harbour is framed symmetrically in the background of the picture. A circular life buoy, to his right, innocently documents the paradoxes of neo-colonialism: the name of the cruise ship is Queen Bermuda , but its home port is London [...]. It is Eliot on vacation in the

²⁹ *Ibidem.*

*islands. Eliot and his second wife Valerie, actually made three trips to the islands towards the end of his life: this trip to Bermuda in 1950, a leisurely cruise and two-month vacation in Jamaica during winter 1961 and a similar trip to Barbados in 1962. These trips had become necessary because of Eliot's fragile health, he had a bronchial condition that was aggravated by the smog and dampness of the harsh British winters. To many people, this picture of an ailing Eliot in the islands would aptly represent any potential relationship he might have with postcolonial Caribbean poetry. The elderly, weakened voice of European modernism comes to the Caribbean only as a sick tourist, a person with seemingly little appreciation of, and little to offer to, the vibrant life and culture of the region.*³⁰

Pollard suggerisce che T.S.Eliot rappresenti la poesia europea moderna, stanca e provata, che si appoggia alla poesia nuova rappresentata da Walcott per trarne linfa e vigore. Lo sfondo di questa immagine che ritrae il Porto delle Isole Bermuda, una boa e la nave stessa che farà poi attracco ultimo a Londra, rappresenta in un certo modo lo studio che mi prefiggo nei prossimi capitoli: i luoghi tratti dai testi di entrambi i poeti saranno esaminati alla luce delle più attuali teorie antropologiche ed etnografiche, così come saranno presi in esame gli avvenimenti più significativi della vita dei due poeti inseriti nei luoghi considerati maggiormente rappresentativi sia dal punto di vista personale che poetico.

Ci sentiamo comunque di porre come assunto il fatto che, a nostro parere, T.S.Eliot abbia anticipato alcuni moduli stilistici e temi che lo rendono un vero *forerunner*. Tra i più significativi, oltre e in aggiunta ai già notissimi metodo mitico e correlativo oggettivo, ricordiamo l'uso estensivo di citazioni di altri scrittori di tutte le epoche storiche e di provenienza mondiale; l'uso di personaggi o meglio *personae* di diversi continenti, nazionalità ed epoche; l'amore per le filosofie orientali e il loro utilizzo all'interno dei testi poetici; la

³⁰ C. Pollard., *New World Modernisms. T.S.Eliot, Derek Walcott, and Kamau Brathwaite*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2004, p.1.

scelta fra il cattolicesimo e l'anglicanesimo; l'uso, per mezzo dei propri personaggi, di lingue antiche e moderne, europee e orientali. Inoltre, da un punto di vista prettamente biografico, ricordiamo l'amore per i viaggi intrapresi come scoperta e l'auto esilio a Londra dall'America: quasi una sorta di *displacement* forzato che Meneghello chiamerebbe 'dispatrio'³¹.

Delle sopracitate dicotomie eliotiane Walcott eredita i conflitti della propria provenienza: la scelta dolorosa fra le radici europee ed africane, anglofone e francofone, fra l'uso dello *standard English* o del *patois* creolo, fra la religione cattolica o metodista.

Per entrambi i poeti ricomporre la propria identità e riconciliarsi con le proprie ferite avverrà tramite una maturazione che per Walcott passa attraverso una sorta di accettazione del suo albero genealogico, come si evince da *The Muse of History* :

*I accept this archipelago of the Americas, I say
to the ancestors who sold me, and to the ancestors
who bought me, I have no father, I want no such
father, although I can under stand you, black ghost,
white ghost, when you both whisper "history", for if I
attempt to forgive you both I am falling into your idea
of history which justifies and explains and expiates,
and it is not mine to forgive, my memory cannot
summon any filial love, since your features are
anonymous and erased and I have no wish and no
power to pardon. You were when you acted your roles,
your given, historical roles of slave seller and slave
buyer, men acting as men, your fellowman and
tribesman not moved or hovering with hesitation about
your common race any longer than my other bastard
ancestor hovered with his whip, but to you, inwardly*

³¹L.Meneghello, *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993. Il dispatrio, e' un concetto enunciato dall' autore stesso a pagina 28: "Cio' che vorrei fare in questo libretto e' raccogliere dalle spiagge lontane in cui sono dispersi alcuni frammenti di cio' che chiamo il mio dispatrio". Aggiungo subito che sara' inutile cercare nei dizionari questa parola "dispatrio". Si trovera' "espatrio", dal francese "expatrier", con il prefisso "ex" che significa "fuori". Ma nel neologismo il prefisso e' "dis" che, tra altre cose, indica l' idea di separazione. L' espatrio e' l' atto dell' andar fuori dal territorio nazionale; il dispatrio sembra voler dire molto di piu' : la separazione dai luoghi, dalle tradizioni, dalla cultura, dalla lingua.

*forgiven grandfathers, I, like the more honest of my race, give a strange thanks.*³²

Ma sarà la letteratura la salvezza di entrambi i poeti. Ad essa tocca un arduo compito: ancella della storia, è condannata a portare con sé le tracce di Saffo e Omero ma anche di Dachau e Auschwitz; essa è anche Musa ispiratrice e taumaturgica, capace di grandi cambiamenti di cui sarà poi testimone:

*This century's pastorals were being written
By the chimneys of Dachau, of Auschwitz, of
Sachsenhausen*³³

La poesia caraibica, identificata da Ramazani come una “*Hybrid Muse*”, è nella sua complessità ancora tutta da scoprire, ma è pur vero che essa è una sorpresa in quanto :

*[...] a rich and vibrant poetry has issued from the hybridization of the English muse with the long-resident muses of Africa, India, the Caribbean, and other decolonizing territories of the British empire.
Postcolonial poets have dramatically expanded the contours of English-language poetry by infusing it with indigenous metaphors and rhythms, creoles and genres.*³⁴

L'atlante geografico che Ramazani esamina è quello formato da numerosi poeti che hanno contribuito ad allargare i suoi confini perché provenienti da diversi paesi una volta colonie britanniche, e che ora scrivono opere rilevanti. Tramite l'appartenenza a “[...] multiple worlds that are transformed by their convergence, postcolonial poets indigenize the Western

³² D. Walcott, *The Muse of History*, in Id., *What the Twilight Says: Essays*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1998, p.65.

³³ D. Walcott, *Omeros*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1990, p. 436.

³⁴ J. Ramazani, *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001, p.1.

and anglicize the native to create exciting new possibilities for English-language poetry.”³⁵

E' lo stesso Ramazani a rilevare come si tratti già di una *world poetry* che, a nostro avviso, comunque già T.S.Eliot aveva avanzato. Infatti il panorama eliotiano spaziava fra i secoli e i periodi storici, ma anche fra i meridiani e paralleli di un mondo che aveva i confini sempre più mobili.

Pertanto “[...] the idea of a national literature was already being stretched by Eliot’s own transnational affiliations and practices, dramatized by the rapid cartographic displacements in *The Waste Land* from London to Mylae, Carthage, Smyrna, and the Himalayas”³⁶

E' una geografia dell'immaginazione che ci conduce attraverso una poesia nuova come è senz'altro quella di Walcott, in cui spazio e tempo sono anche entità della mente, e in cui crollano metaforicamente i confini e le dicotomie. Sbiadiscono finalmente le classificazioni binarie “between what is far –the Eurocentered, colonial past and what is near - the post-colonial present which is framed within an African-American-Caribbean setting. The boundaries of normal physical geography and history are blurred and dissipated even re-mapped.”³⁷ Ne deriva, di conseguenza, una polifonia dinamica le cui voci provengono da una confluenza di linguaggi, paesaggi, etnicità e culture che si mescolano e confondono fino a creare una tela variopinta.

Alla luce degli elementi finora emersi ci proponiamo, dunque, di investigare la specificità dei luoghi e dei panorami rintracciabili nella poesia di T.S.Eliot e D.Walcott, in un percorso dell' errare fra le moderne teorie dei non-luoghi di Marc Augè, l' Atlante delle emozioni di Giuliana Bruno, il paesaggio inteso secondo la filosofia di Michael Jakob, il concetto di modernità etnografica di James Clifford, nonché una visualizzazione in

³⁵ *Ibidem*, p. 2.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ J. McCorcle, “Remapping the New World: Recent Poetry of Derek Walcott”, *Ariel*, 1986, vol .XVII, N°2, 1986, p.3.

forma di paesaggio dell'itinerario emotivo, umano e culturale evocato dai due poeti: una sorta di *roadmapping* lirico in cui si incontrano spazi abituali e immaginari, tempi vissuti e immaginati, confini e frontiere di due mondi distinti ma anche complementari. Come afferma acutamente Said:

*There is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatising the distance and difference between what is close to it and what is far away. Moreover, it is almost impossible to conceive geography in literature without the simultaneous inclusion of history, since space and time inextricably constitute the primary combinative context of literary expression.*³⁸

Ci sembra che *Sea Grapes*, una delle liriche più belle di Walcott, costituisca una sorta di efficace sintesi dei concetti finora espressi.

*That sail which leans on light,
tired of islands,
a schooner beating up the Caribbean
for home, could be Odysseus,
home-bound on the Aegean;
that father and husband's
longing, under gnarled sour grapes, is like
the adulterer hearing Nausicaa's name in
every gull's outcry.
This brings nobody peace. The ancient war
between obsession and responsibility will
never finish and has been the same
for the sea-wanderer or the one on shore now
wriggling on his sandals to walk home, since
Troy sighed its last flame,
and the blind giant's boulder heaved the trough
from
whose groundswell the great hexameters come to the
conclusions of exhausted surf.
The classics can console. But not enough.*³⁹

³⁸ E. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1995, p. 54.

³⁹ D. Walcott, *Collected Poems 1948-1984*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986, p.297.

Il ritorno di Ulisse, le certezze rappresentate dalla terra natale, la figura del naufrago che anela ad un porto sicuro, la guerra di Troia intesa come metafora di tutte le guerre, la natura spesso umanizzata attraverso aggettivi che la rendono antropomorfa e al contempo solitaria e insensibile alle vicende umane: questi sono alcuni dei temi attorno a cui gravita il mondo lirico di entrambi i poeti.

Considerata la vastità della produzione poetica eliotiana e walcottiana, è stato necessario orientarci su una scelta che risultasse rappresentativa ed esaustiva della poetica e dell'universo creativo di entrambi.

*A questo proposito abbiamo concentrato la nostra indagine su *The Waste Land* in relazione al fatto che questo long poem è un testo non solo modernista ma anche già cosmopolita e fortemente polifonico, caratteristiche distintive anche della poesia multiculturale di Walcott. Di quest'ultimo abbiamo scelto di analizzare prevalentemente il testo *Mappa del Nuovo Mondo*, che è la raccolta di liriche scelte appositamente dall'autore per l'edizione italiana di Adelphi, pubblicata nel 1992, all'indomani dell'assegnazione del Nobel.*

SECONDO CAPITOLO

*“Non conosco nessuna lingua africana, uso l’inglese perché voglio riferirmi attraverso la lingua alla letteratura che in essa è espressa, a Keats, Eliot, a Seamus Heaney”
D.Walcott*

2.1 Influsso e assimilazione

Volendo ora indagare sull’influenza che T.S.Eliot ha esercitato sul giovane poeta caraibico, nel compiersi della vocazione letteraria, ci troviamo di fronte ad una notevole quantità di interviste nelle quali Walcott racconta dell’impatto travolgente e immediato che ebbe quando, ancora ragazzo, ascoltava da un fonografo Eliot leggere le proprie poesie.

Con tutta probabilità, già in precedenza la madre di Walcott, Alix, maestra elementare e donna di grande cultura, aveva fornito al figlio un *background* classico poetico di tutto rispetto, avvicinandolo a Virgilio, Dante, Shakespeare.

L’incontro con la voce registrata di Eliot non rappresentò dunque, per il giovane poeta, che il momento di maggiore emozione e trasporto rispetto ad un bagaglio culturale ampio e radicato che già era in suo possesso.

Le parole rilasciate da Walcott nelle interviste lasciano trasparire come egli stesso abbia difficoltà a definire in che modo e fino a che punto sia debitore ad Eliot, ma ipotizzano uno sconfinamento più o meno cosciente dal campo delle lezioni tecniche a favore di un ambito più strettamente poetico e concettuale.

Ci pare utile fornire alcuni riferimenti anagrafici che rendano più immediata l’analisi, e pertanto ci limitiamo a ricordare unicamente due date: il 1948, anno in cui Eliot viene insignito del Nobel e Walcott, diciottenne, esordisce con una raccolta di poesie stampata a sue spese, e il 1965, anno della morte di Eliot, quando Walcott aveva 35 anni e non era ancora un poeta famoso oltre i confini della sua piccola isola. Questo per stabilire come

Eliot non abbia mai preso in considerazione la poesia postcoloniale nei suoi numerosi essays, e come pertanto ci sia possibile cercare di tracciare uno studio sull'influsso esercitato da Eliot su Walcott senza però possedere elementi specifici rispetto all'opinione dell'anziano poeta sulla poesia del Nuovo Mondo.

Infatti, benché un secolo (in termini temporali Eliot ha dominato il 1900, mentre la fama di Walcott è giunta alle soglie del 2000) e un oceano separino Eliot da Walcott, le barriere di tempo, spazio e cultura paiono dissolversi nella ricerca comune di un senso profondo di equilibrio che necessita di essere ripensato e ristabilito. Le macerie dei mondi di entrambi gli scrittori, come un'Araba Fenice, ricostituiscono e incorporano il vecchio e il nuovo in una continua fusione, assimilazione, sedimentazione di temi, topos, archetipi e messaggi.

Non sarà dunque semplice e neppure scontato chiarire la misura e la qualità dell'influsso esercitato da Eliot su Walcott, nella cui opera, sia in saggi che in poesia, si ravvisa l'ombra di Eliot anche laddove non appaiano riferimenti specifici.

Da quello che Edward Baugh chiama "an unconsequential outpost of the British Empire"⁴⁰, cioè St.Lucia, Walcott sente "[...] his commitment to the calling of poetry and to using his poetry to 'name' his island and to speak for its people"⁴¹, quel richiamo al quale fa sempre riferimento tuttora Walcott stesso quando si ha la fortuna di poter parlare con lui di poesia: richiamo ancestrale, incessante e prepotentemente unico.

Per un poeta che lascia affermare a uno dei suoi originali personaggi-maschera, sorta di *Everyman* moderno, di non avere altra nazione che l'immaginazione diventa vitale avere come seconda patria l'intertestualità

⁴⁰ E. Baugh, "Introduction", in D. Walcott, *Selected Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, p. xi.

⁴¹ *Ibidem*.

frutto della pluralità di conoscenze poetiche acquisite. E' Marie-Hélèn Laforest a sottolineare acutamente che

*L'intertestualità di Walcott rivela il suo sapere enciclopedico e la sua capacità di assorbire la letteratura canonica europea, da quella latina a quella francese e italiana e ovviamente inglese, americana e ispanofona.*⁴²

Il mosaico di frammenti che Walcott adopera per costruire il suo mondo poetico prova incontrovertibilmente come la propensione ad assimilare le voci dei predecessori sia un elemento portante della sua poetica.

Nel saggio *The Muse of History* dirà, infatti, che “maturity is the assimilation of the features of every ancestors”⁴³, accettando pertanto il pensiero dominante di Eliot in merito al riferirsi sempre ai poeti precedenti per trovare le proprie radici sia letterarie che umane. Si è poeti maturi solo quando si sono assimilate le caratteristiche tipiche dei poeti che ci hanno preceduto e lasciato in eredità i propri traguardi lirici.

Quando nel 1919 Eliot scriveva *Tradition and the Individual Talent*⁴⁴, uno dei suoi saggi più controversi e destinati a lasciare un solco profondo nella critica letteraria moderna, Walcott non era ancora nato.

Eliot però era già uno studioso serio ed appassionato e conscio di una caratteristica che per certi versi lo avvicinerà, sebbene metaforicamente, a Walcott: si sentiva un *metic*⁴⁵, uno straniero. Questa è forse la condizione che ha spinto Eliot a formulare la poetica del ricorso alla tradizione come distillatrice di radici imprescindibili per un poeta.

Certo, il ‘meticcio’ a cui fa riferimento Eliot specialmente nella lettera a Mary Hutchinson, è ben lontano da quello sofferto e reale di Walcott, ma

⁴²M.H. Laforest, *La magia delle parole. Omeros di Derek Walcott*, Napoli, Guida, 2007, p. 50.

⁴³D. Walcott, *The Muse of History*, cit., p.36.

⁴⁴T.S. Eliot *The Waste Land and other writings*, New York, The Modern Library, 2002. p.8.

⁴⁵TS.Eliot, *The letters of T.S.Eliot 1898-1922*, Vol.I, edited by Valerie Eliot, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, p.318. Ci pare opportuno riportare le parole precise scritte da Eliot a Mary Hutchinson per sottolinearne il vigore: “But remember that I am a *metic* -a foreigner, and that I want to understand you. I shall try to be frank- because the attempt is so much worth while with you- it is very difficult with me – both by inheritance and because of my suspicious and cowardly disposition. But I may simply prove to be a savage.”

non di meno tale condizione sarà avvertita da Eliot come elemento essenziale per tutta la sua vita. L'esilio autoimpostosi dall'America a Londra non ha nulla a che vedere con lo sradicamento di Walcott dalle proprie radici africane e caraibiche segnate dall'asservimento ai colonizzatori britannici, ma, dal punto di vista umano, il *displacement* rappresenta per entrambi i poeti uno strappo lacerante foriero di nuove ispirazioni.

Se il trasferimento di Eliot in Europa sia stato o meno una sorta di esilio salvifico non ci è dato sapere, ma di certo in Europa egli avvertì prepotentemente gli influssi dei simbolisti francesi, di Laforgue, di Corbière, così come l'influsso di Ezra Pound e dell'Imagismo che segnarono l'intera sua opera poetica. Per lui la ricerca del nuovo, di sperimentazioni tecniche e stilistiche che ponevano le immagini e la loro evocazione al centro del discorso, si accompagnavano alla poesia come a voler evitare le rigide regole metriche precedenti.

La musicalità, il ritmo, la parola nuova, precisa e studiata erano il veicolo dei contenuti anti romantici che avrebbero dovuto esprimere il senso di inadeguatezza del poeta rispetto ad un periodo storico ricco di inquietudine e incertezze.

Il disorientamento prodotto dalla Prima Guerra mondiale, e i radicali cambiamenti geopolitici che si erano susseguiti negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale, generarono la consapevolezza del tramonto di un'epoca e con essa dei modelli letterari che vi avevano fatto riferimento.

In questo contesto di 'crisi' si pone T.S.Eliot, che a ciò aggiunse i problemi di natura personale, legati alla sua vicenda familiare e di uomo.

L'elaborazione della propria poetica, quindi, passerà attraverso un progressivo distacco dalle emozioni, attraverso l'uso del 'correlativo oggettivo', dell'allegoria, della similitudine e della metafora, così come del metodo mitico per distaccarsi progressivamente dalle emozioni, visualizzandole.

E' sempre in *Tradition and the Individual Talent* che Eliot teorizza come la poesia debba essere un'evasione dai sentimenti piuttosto che un libero sfogo di essi, propendendo, quindi, per una impersonalità meditata quando non sofferta, che si farà universale proprio perché non rappresenta un mero sentimento privato ma l'intera umanità.

L'operazione a cui l'artista è destinato, dunque, è quella del mediatore consapevole fra il messaggio che vuole esprimere e la ricerca continua che spazia dal passato al presente attraverso le voci di coloro che lo hanno preceduto, siano essi appartenuti alla tradizione orientale o occidentale, cristiana o islamica, filosofica o letteraria, in un *continuum* considerato come ordine ideale creatosi nei secoli, nel rincorrersi dialogico fra culture dove le opere possono rivendicare un'esistenza simultanea.

L'aspetto storico, inteso come lineare sequenza di anni, secoli e avvenimenti, muterà fino a diventare uno 'spazio' che contiene gli elementi fondamentali codificati di ogni epoca e cultura, spazio che toccherà al poeta 'restituire' al lettore arricchendolo di nuovi significati ed elementi.

In una sorta di trasfigurazione delle immagini, dei simboli, dei sentimenti e delle sensazioni, dei repertori letterari e filosofici che fanno parte del bagaglio culturale occidentale, il poeta opera una sorta di traghettamento del passato nel presente e in questa trasmutazione sta l'emozione poetica che ne scaturisce.

Alla luce di questa interpretazione, è comprensibile capire perché Walcott abbia, più volte, risposto aggressivamente a chi lo accusava di aver 'copiato' Eliot.

Avendo ricevuto un'educazione coloniale di tradizione canonica, "I had a sound colonial education" scrive Walcott, usa un metodo intertestuale che proprio Eliot aveva inaugurato:

*Dialogando con testi precedenti, si inserisce in una rete poetica e si ritrova sempre nell'intersezione di altri testi*⁴⁶

Se *The Waste Land* si puntella sui frammenti di Eliot, "These fragments I have shored against my ruins"⁴⁷, è innegabile che l'opera poetica di Walcott si nutra delle sollecitazioni provenienti dal bagaglio culturale dello stesso Eliot, ma anche dalla letteratura classica di cui Walcott si è appropriato durante gli studi cercando, tuttavia, come acutamente osserva Laforest, di non cadere nell'opposizione al canone " ma agendo piuttosto in termini di molteplicità"⁴⁸.

E ci pare utile osservare quanto Laforest aggiunge:

*È toccato agli scrittori della generazione di Walcott traghettare la letteratura caraibica anglofona verso nuove sponde, in un'alternanza di continuità e discontinuità, di rotture e di recuperi nello sforzo di rappresentare o tradurre se stessi. Così la loro scrittura testimonia delle metamorfosi avvenute e dell'accettazione di un'identità mista, ibrida, nello 'spazio del tra', con un'estetica propria anche se all'interno di forme tradizionali europee*⁴⁹

Come significativamente dimostrano nel loro approfondito studio Dueñas e Fernández su Walcott, il poeta si serve di una strategia poetica basata sull'integrazione e il compromesso, sebbene non sia loro intento definire i confini del canone tradizionale in cui Walcott si inserisce, comunque essi sostengono che:

[...] we all agree that there is a central tradition, with constantly shifting boundaries, established by centuries of accumulated literary production and accompanying textual comment. This tradition interacts in different ways with those authors and works that throughout history have

⁴⁶ M.H. Laforest, *op.cit.*, p.30.

⁴⁷ T.S. Eliot, *The Waste Land and other writings*, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁸ M.H. Laforest, *op.cit.*, p.43

⁴⁹ *Ibidem*, p.47.

sought to write against the grain., or from some contemporary perspectives seem to have done so

The recent incorporations and controversies regarding this issue come to enrich the variety and diversity of that somehow unfeasible and protean construct we have decided to call a canon. It may be not Western anymore (or not as Western as it used to be, at least), but the concept of a literary canon is a Western concept, and that is something that should be contemplated as an inescapable fact.⁵⁰

In questa riflessione, Dueñas e Fernández sottolineano che l'interazione fra la tradizione occidentale e gli autori emergenti è sempre stata una caratteristica peculiare del canone, almeno quanto il problema dell'appropriazione e assimilazione da parte dei nuovi scrittori che da sempre si sono dovuti confrontare con un inevitabile concetto di *Western Canon*, soprattutto se provenienti da aree geografiche lontane rispetto allo stesso.

Come avrebbe potuto, quindi, un giovane poeta caraibico allevato in una casa che “vibrated with art”⁵¹ e studente in una scuola, il St. Mary College, in cui “he was taught in the pure British colonial style”⁵² alienare i richiami letterari di cui si era nutrito?

Come avrebbe potuto cancellare le poesie mandate a memoria che affollavano la sua mente?

E ancora, sarebbe stato possibile durante gli anni del suo apprendistato, gli anni '50-'60, nell'epoca chiamata perfino *The Age of Eliot*⁵³, affrancarsi dalla cultura che dominava l'intelligenza?

Sarebbe stato impossibile, quand'anche il poeta lo avesse voluto, perché le poesie che Walcott aveva studiato e di cui si era cibato durante gli

⁵⁰ J.L. Martínez-Dueñas and J. M. Pérez Fernández, eds. *Approaches to the Poetics of Derek Walcott*. Lewiston, New York, E. Mellen Press, p.10.

⁵¹ *Ibidem*, p.15.

⁵² *Ibidem*, p.10.

⁵³ R. Kirk, *Eliot and his Age.: T.S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*, Wilmington, Delaware, 2008, p.XV.

anni del suo apprendistato poetico, erano diventate oramai una sorta di imposizione mentale:

*These poems are and will always be a mental imposition, no matter how far from England the poet's birthplace is nor how different from white the colour of his skin.*⁵⁴

A tale proposito ci pare significativo riportare parte di una intervista rilasciata da Walcott a William Baer, in cui il giornalista tenta di sottolineare come il poeta non sia pienamente consapevole di quanto invece appare a lui evidente, cioè l'incontrovertibile eco di Eliot nell'opera walcottiana:

Q: When you read last night, there seemed to be echoes of Eliot in your book. Is that deliberate?

A

[...] Any English sentence is going to sound like another English writer. And again I'm being compared to somebody who achieved the glory of sounding like somebody else.

Q: But doesn't it happen to all poets? They are always being compared to their forefathers, their ancestors.

A: I don't think there is anything that sounds like Eliot in there.

Q: Really?

A: No, God, I hope not at my age. If somebody told me it sounded like Dante, I'd say well thanks. But even then, that's not true, because it's not the same language. This is supposed to be a great compliment; well you're the inheritor of...".It's the same sort of patronage and benediction as saying "well, now, you're no Eliot." I'm amazed at critics who say "obviously you learned from X or Y. I don't feel any echo in anything."⁵⁵

Walcott non ama pensare di essere paragonato ad un altro scrittore, soprattutto una volta che sente di avere raggiunto una propria, originale, maturità lirica.

⁵⁴ *Ibidem*, p.32.

⁵⁵ D. Walcott, W. Baer (edited by), *Conversations with Derek Walcott*, Jackson, University of Mississippi, 1996, p. 185.

Ora, benchè sia comprensibile l'autodifesa esibita da Walcott durante l'intervista, risulta comunque innegabile, ad una lettura anche superficiale di alcune sue poesie, l'eco di alcuni poeti a lui predecessori, al punto da poter sostenere che non solo Walcott riecheggia Eliot, ma dimostra anche di avere assimilato l'assioma eliotiano sulla necessità di qualunque poeta di rifarsi ai poeti del passato.

Andiamo allora ad analizzare in che modo Walcott abbia seguito il suggerimento di Eliot nel rivolgersi ai poeti predecessori.

Poniamo come esempio il componimento poetico *Prelude* di Walcott, la cui ultima strofa recita:

*Until from all I turn to think how,
In the middle of the journey through my life⁵⁶,
O how I came upon you , my
Reluctant leopard of the slow eyes⁵⁷.*

Per chi conosce Dante, e anche per chi non lo conosce approfonditamente ma ha studiato i classici,

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via avea smarrita⁵⁸*

rappresenta senza indugio alcuno l'incipit del I Canto dell'Inferno: infatti "nel mezzo del cammin di nostra vita" è tuttora diventata una forma idiomatica di uso corrente per intendere la metà del proprio percorso terreno.

E' fin troppo facile riconoscere l'eco dantesca del secondo verso walcottiano, "in the middle of the journey through my life", ma forse, benché azzardata, è possibile anche una lettura del 'riluttante leopardo' dagli occhi lenti come un richiamo al felino che poi Dante troverà sul suo cammino.

⁵⁶ L'evidenziazione in grassetto è nostra.

⁵⁷ D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, op. cit., p. 28.

⁵⁸ V. Sermonti, *L'Inferno di Dante*, Milano, Mondadori, 2001, p. 31.

*Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggiara e presta molto,
che di pel maculato era coverta;
e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi impediva tanto il mio cammino,
ch'io fui per ritornar più volte volto.⁵⁹*

Per quanto ci è dato sapere, fra le fiere che si schierano davanti a Dante per impedirgli il cammino, vi sono la lonza, il leone e la lupa, animali che nel bestiario Medioevale assumevano vari ma precisi significati dal punto di vista socio-culturale e simbolico. Ipotizzando che di queste tre fiere la più vicina ad una bestia presente e nota a Walcott sia la lonza, perché richiama il leopardo per manto e aggressività, allora possiamo suggerire che per antitesi in Walcott essa diventi lenta, guardinga, cauta come lui stesso, che essendo portatore di varie culture ed esperienze modula i richiami classici alla propria maniera, imbrigliandone anche in qualche modo l'immediatezza e l'irruenza.

Il poeta caraibico pertanto, erudito studioso dantesco, prende il riferimento al passo dell'Inferno e lo rielabora secondo i canoni a lui noti.

Ci pare di ravvisare anche un' ulteriore somiglianza o richiamo alla poesia dei predecessori, e particolarmente alla tradizione simbolista francese, in una delle liriche più note di Walcott: in tale poesia, *Sea-Chantey*, nelle vocali che compongono i nomi delle isole caraibiche, vi è un riferimento, a nostro avviso esplicito, a *Voyelles* di Arthur Rimbaud.

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;*

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 31-32.

*I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;*

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges ;
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !⁶⁰*

Le vocali di Walcott sono però, in *Sea-Chantey*, quelle delle “liquide” Antille e rimandano immancabilmente al colore policromatico del mare, dei coralli e delle imbarcazioni:

*Anguilla, Adina
Antigua, Cannelles,
Andreuille⁶¹, all the l's,
Voyelles, of the liquid Antilles,
The names tremble like needles
Of anchored frigates,
Yachts tranquil as lilies,
In port of calm corals
The lithe, ebony hulls
Of strait-stitching schooners⁶²*

Se, per Rimbaud, le vocali erano quelle di ispirazione surrealista che coloravano la pagina, per Walcott il colore è quello che emanano le isole in quanto depositarie di colori e natura lussureggiante; pertanto, in questo testo, le vocali assumono il valore di correlativo oggettivo che sta per isole di sole, di luci intense, di sfumature vivide, di liquidi richiami.

La famosa poesia di Rimbaud, dunque, volteggia fra questi versi di Walcott, ammiccando al lettore più erudito.

Più in generale, non si può negare l'influenza che hanno esercitato i Simbolisti su Walcott e che si manifesta nel fatto che egli utilizza molte

⁶⁰ A. Rimbaud, *Opere complete*, Torino, Einaudi, 1992, p.15.

⁶¹ L'evidenziazione delle vocali in grassetto è nostra.

⁶² D.Walcott , *Mappa del Nuovo Mondo*, *op. cit.*, p.40.

epigrafi, specialmente di Charles Baudelaire, in apertura delle proprie poesie.

Nel 1930 Eliot aveva scritto un importante saggio su Baudelaire, nel quale evidenziava non solo il profondo valore della poetica baudleriana, ma anche il valore ragguardevole della prosa di quest'ultimo.

Non rappresenta un caso, dunque, che colui che Eliot descrive come un 'Dante frammentario', intendendo Baudelaire appunto, venga successivamente utilizzato da Walcott come colui che ha il compito di 'aprire' le proprie poesie.

La guida che per Dante fu Virgilio, per Eliot era stato Ezra Pound, per Walcott sarà Baudelaire, senza dimenticare che, in *The Waste Land*, Baudelaire entra di prepotenza nelle strofe iniziali e finali di *The Burial of The Dead* come ammonimento e, quindi, commiato al lettore.

Infatti il celebre passo eliotiano "Unreal City, Under the brown fog of a winter dawn" proviene da una famosa poesia di Baudelaire intitolata *Les sept vieillards* che riferisce di un incontro spettrale per la strada e che inizia così:

*Fourmillante cite, pleine de rêves,
Ou le spectre en plein jour raccroche le passant.*⁶³

Uguualmente, il famoso verso che conclude la prima sezione di *The Waste Land* "You! Hypocrite lecteur! -mon semblable,- mon frere!"⁶⁴ è sempre di Baudelaire e più precisamente proviene dalla prefazione ai *Fleurs du Mal*. Sottolineiamo, a questo proposito, quanto tale frase famosa riferisce del rapporto privilegiato fra scrittore e lettore e coinvolge quest'ultimo come colui al quale non solo è dedicato ogni scritto ma che ne elabora l'esito ed è

⁶³ Citato in T.S. Eliot, *The Annotated Waste Land with Eliot's contemporary Prose*, edited with annotations and introduction, by Lawrence Rainey, New Heaven, Yale University Press, 2005 p.71.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 59.

anche il depositario di quell'*ennui* da cui Baudelaire cerca di sfuggire, la stessa noia che il "ferait volontiers de le terre un débris"⁶⁵.

Ciò che Eliot aveva suggerito in *Tradition and the Individual Talent*, dunque, è ciò che Walcott mostra di aver appreso: non solo ogni artista non è completo se resta ancorato solo alle proprie conoscenze ed esperienze ma è parte di un più grande disegno:

*[...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them.*⁶⁶

Nessun poeta ha un significato se preso individualmente, ma solo se in rapporto con i poeti che lo hanno preceduto, e dato ciò per acquisito da Walcott, come dimostrato seppur brevemente in precedenza con i paragoni fra Walcott, Dante e Rimbaud, ci incuriosisce tentare un punto d'incontro fra un particolare brano in *The Waste Land* e una specifica poesia di Walcott: *A City's death by fire*.

*After that hot gospeller has levelled all but the church'd sky,
I wrote the tale by tallow of a city's death by fire;
Under a candle's eye, that smoked in tears, I
Wanted to tell, in more than wax, of faiths that were snapped like
wire.
All day I walked abroad among the rubbled tales,
Shocked at each wall that stood on the street like a liar;
Loud was the bird-rocked sky, and all the clouds were bales
Torn open by looting, and white, in spite of the fire.
By the smoking sea, where Christ walked, I asked, why
Should a man wax tears, when his wooden world fails?
In town, leaves were paper, but the hills were a flock of faiths;
To a boy who walked all day, each leaf was a green breath*

⁶⁵C. Baudelaire, *I fiori del male*, Garzanti, 1987, p.6.

⁶⁶T.S. Eliot, *The Waste Land and other writings*, op. cit., p.101.

*Rebuilding a love I thought was dead as nails,
Blessing the death and the baptism by fire.*⁶⁷

Per antitesi, l'ultimo verso de *The Fire Sermon*, che precede immediatamente la "death by water" in *The Waste Land*, si incontra e si fonde con la morte per acqua stessa che Walcott poi rielabora in morte per fuoco, o battesimo del fuoco, quasi ad indicare una vera e meditata assimilazione dei titoli eliotiani.

*Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest*

*burning*⁶⁸

Evidentemente sia l'acqua che il fuoco, sia per Eliot che per Walcott, assumono un significato sia purificatore che epifanico.

Nella sequenza eliotiana pare sia il fuoco a placare l'acqua: il Fenicio Phlebas è in fondo al mare dopo che il fuoco della pagina precedente ha cauterizzato le ferite della gente che non chiede nulla.

Nella poesia di Walcott intravediamo la possibilità di redenzione attraverso il fuoco che perfino ai piedi di Dio è *smoking*.

Ci preme ricordare, poi, che nella simbologia cristiana sia acqua che fuoco svolgono funzioni sia redentrici che purificatrici, e che una lettura prettamente mitologica vede in Prometeo, colui che ha donato il fuoco all'umanità, sia un salvatore che un peccatore, mantenendo sempre questo dualismo interpretativo presente negli elementi acqua/fuoco.

Inoltre la poesia di Walcott parte da un dato reale: la devastazione di un'ampia parte della città di Castries, capitale di Santa Lucia, nel 1948

⁶⁷ D. Walcott, *Collected Poems 1948-1984*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986, p.6.

⁶⁸ T.S.Eliot, *The Annotated Waste Land*, op.cit., p.66.

dovuta al fuoco, evento che colpì il poeta in maniera indelebile perché allora giovanissimo.

Tuttavia anche *The Waste Land* parte da un dato storico, che sono le macerie aride e simbolo della devastazione portata dalla prima guerra mondiale.

Non possiamo certo affermare che l'influenza sia sempre evidente e scontata, ma spesso la poesia di Walcott sembra evocare echi e richiami di notevole rilievo.

Anche la metafora celeberrima dei *pazienti troppo a lungo pazienti* di Walcott in *Prelude* evoca l'incipit di *The Love Song of J. Alfred Prufrock* che, per un lettore di lingua inglese, non è meno noto dell'incipit dantesco dell'*Inferno*

Let us go, you and I,
When the evening is spread
out against the sky
*Like a **patient** etherised upon
a table*⁶⁹

*Time creeps over the **patient** who
are too long **patient***⁷⁰

Le due immagini, seppur diverse, rimandano alla metafora del paziente e alla sua immobile attesa che si rarefa nei versi successivi: l'attesa del sofferente, del malato che aspetta senza lamentarsi.

Riassumendo dunque, a nostro giudizio, l'influenza pare incontrovertibile in certi titoli e in alcuni dei versi evidenziati; più sottile e

⁶⁹ T.S. Eliot, *Opere 1904-1939*, Milano, Bompiani, 2001, p.276. Il grassetto è nostro.

⁷⁰ D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, op. cit., p.26. Il grassetto è nostro.

rarefatta, portatrice di echi e rimandi in alcuni contesti per ciò che riguarda nomi, toponimi o personaggi, ma innegabile ad una accurata lettura.

Tuttavia il *background* caraibico da cui il poeta trae ispirazione e che è il risultato per fusione di suggestioni sonore, percezioni visive, richiami ancestrali, cultura locale e usanze isolate, dà vita ad una poesia completamente nuova, fatta di immagini forti e vitali, percezione di una realtà che va oltre il mero dato sensoriale.

La direttiva poetica esposta da Eliot, quindi, secondo la quale ogni poeta ha il dovere di 'recuperare' i poeti che lo hanno preceduto, è una prerogativa fattiva in Walcott che lo accompagnerà durante la sua *quest* poetica.

Non solo ci dice nelle prime righe del saggio *The Muse of History* che "maturity is the assimilation of the features of every ancestor" ma aggiunge che "revolutionary literature is a filial impulse"⁷¹ come a sottolineare che il valore rivoluzionario dalla letteratura ha comunque in sé un aspetto di assimilazione delle origini, e , dunque, filiale.

Entrambi, Eliot e Walcott, tendono ad utilizzare l'atto critico in maniera strumentale a quanto intendono spiegare in merito alla propria poetica.

Il primo lo fa attraverso i saggi con i quali ha infatti influenzato un'epoca, il secondo si è servito dei propri saggi critici per spiegare più approfonditamente le proprie concezioni ed idee.

Entrambi gli scrittori, inoltre, hanno rilasciato innumerevoli interviste e, pur tenendo in debito conto la differenza di diffusione e fruizione ai tempi di Eliot rispetto alla più diretta formula attuale di diffusione attraverso i media delle parole di Walcott, potremmo azzardare che sia l'uno che l'altro

⁷¹ D. Walcott, *The Muse of History*, *op.cit.*, p.36.

credessero fermamente nel valore mesmerizzante della parola, dovunque essa venisse espressa.

Una sferzante e forse provocatoria domanda formulata da Baer a Walcott nell'intervista precedentemente citata ci stimola una ulteriore riflessione.

Q: What about H. Bloom's work?

A: I don't really read criticism. Sometimes I read journalism people who are not poets, who review and appoint and crown and uncrown. But they have nothing of any merit to say to people who are working with the craft.

Eliot and Coleridge do because they are poet-critics, not critics.

Q: Did you ever feel like you suffered of influence?

Do you ever feel that past poets have been pressing you?⁷²

Implicitamente Walcott sostiene che ha letto solo i critici che sono anche poeti ,perchè solo ad essi è dato comprendere appieno la poesia e lo sdegno con cui Walcott risponde aiuta in qualche modo ad affrontare in maniera ancora più meditata la questione dell'influsso di Eliot su Walcott.

A: I'm ashamed of you, using a phrase like that.

What does it mean? I have heard the phrase; I don't know what it means.

Q: Well, that you feel like you're belated, that you are working under pressure to outdo your poetic ancestors. It is a freudian thing- the poet wants to kill off his poetic forefather....⁷³

Del *forefather* Eliot, ci pare di poter ravvisare anche un'ulteriore caratteristica ereditata da Walcott: il *long poem*. Questa forma poetica, che da *Prufrock* alla *Waste Land* rappresenta un tratto distintivo eliotiano, diviene

⁷² W. Baer, *Conversations with Derek Walcott*, op.cit., p. 24.

⁷³ *Ibidem*.

in Walcott la cifra della sua scrittura tanto che *Omeros* è stato considerato un'epica postcoloniale.

Ad una visione superficiale, questa cifra lascia affiorare una necessità di 'dire', di esprimersi, che solo attraverso una forma letteraria 'allungata' può trovare il suo corrispettivo.

Analizzandola più approfonditamente, invece, si ricava una serie di riflessioni che possono evocare nuove suggestioni interpretative.

2.2 Walcott nella scia della tradizione del long poem

Vale dunque la pena chiedersi cosa sia il *long poem*. Si tratta di un termine *ombrello* non chiaramente definito, che attualmente comprende al proprio interno il poema epico così come il *serial poem*, il *collage poem* (T.S. Eliot, *The Waste Land*), il *montage poem* (L. Hughes, *Montage of a Dream Deferred*) – spesso caratterizzati da voci poetiche multiple e punti di vista differenti – la *verse narrative* (D. Walcott, *Omeros*), la *poetic sequence* (W. Whitman, *Song of Myself*).

Certamente l'origine risalente al poema epico è classica, poi è stata revitalizzata e mutata dalla matrice modernista.

Nel saggio *What is Minor Poetry* Eliot afferma che nessun poeta può ritenersi tale se non ha scritto almeno un *long poem*.

E nel saggio *From Poe to Valery* Eliot stabilirà che le parti di un *long poem*

[...] can form a whole which is more than the sum of its parts; a whole such that the pleasure we derive from the reading of any part is enhanced by our grasp of the whole. It follows also that in a long "poem some parts may be deliberately planned to be less 'poetic' than others: these passages may show no luster when extracted, but may be intended to solicit, by contrast, the significance of other parts, and to unite them into a whole more significant than any of the parts. A long poem may gain by the widest possible variations of intensity. But Poe wanted a poem to be of the first intensity throughout".⁷⁴

Inoltre, *il miglior fabbro* per Eliot e cioè Ezra Pound, definisce i propri *Cantos* come *The Tale of the Tribe* e cioè come un poema che ingloba e raccoglie i valori e la storia di un'intera cultura e pertanto capace di esprimere i valori di una intera comunità. Per questo motivo appare evidente

⁷⁴T.S. Eliot, *To Criticize the Critic, and Other Writings*, London, Faber and Faber, 1965, p. 34.

come la struttura del *long poem*, meglio di qualunque altra forma lirica, riesca a contenere e ad enfatizzare i connotati storici, antropologici e sociologici di una determinata popolazione. Pertanto non stupisce che i poemi epici narrativi delle origini siano passati alla storia come archivi storici di inestimabile valore, perché descrittori non solo di un periodo storico preciso, ma anche e soprattutto degli usi, dei costumi e delle tradizioni di certe popolazioni.

Così in area mesopotamica ricordiamo l'antichissima *Gilgamesh* (1500 a.C.); per l'area indiana *Mahabharata* (II-III sec. d.C.) e per l'area europea l'*Iliade* (fine VIII sec.a.C.), l'*Odissea* (VII sec.a.C.) e l'*Eneide* (29-19 a.C.).

In epoca medievale vi sono *La Chanson de Roland* (fine XI sec.),

Il Cid (1140 circa), *La Canzone dei Nibelunghi* (inizio XIII sec.) e, più vicini a noi, *L'Orlando Furioso* (1532) di Ludovico Ariosto, *La Gerusalemme Liberata* (1575) di Torquato Tasso e il *Paradise Lost* (1667) di John Milton. Oltre alla funzione 'epica' di questi *long poem*, che è la più evidente perché sono gli eroi i protagonisti principali, che ancora riecheggiano nei nostri ricordi di lettori, è da considerare anche la funzione prevalente dell'epica che è quella di trasmettere, di generazione in generazione, attraverso la memoria, l'intero patrimonio del sapere di una civiltà. Infatti le storie degli eroi (azioni, guerre, viaggi) sono accompagnate nella narrazione da una quantità di idee, concetti, sentimenti, obblighi o doveri, e persino conoscenze pratiche che definiscono l'ambiente in cui l'eroe agisce e vive, e la storia del singolo personaggio diventa importante perché riflette i valori della comunità a cui appartiene. Il *long poem* nel tempo ha rappresentato l'enciclopedia di una intera società, e soprattutto in epoca lontana, il sapere trasmesso attraverso la poesia epica appartiene alla collettività, a una forma di vita comune e concretamente esistita, e soddisfa il bisogno proprio delle società antiche di raccontarsi, tramandando compiutamente i valori essenziali della loro vita.

Secondo alcuni critici, nella poesia contemporanea il *long poem* è diventato uno spazio privilegiato per l'espressione delle voci emergenti di minoranze tradizionalmente discriminate o emarginate.

A tale proposito *Cahier d'un retour au pays natal* di Aimè Césaire, scritto nel 1939 e considerato il primo *long poem* di uno scrittore di colore del nuovo mondo, dimostra senza dubbio come questa forma poetica sia divenuta una forma privilegiata nelle letterature postcoloniali, a causa della necessità di queste ultime di fare i conti con la propria storia e con la Storia in generale. Il *long poem* si fa dunque ricerca di una voce collettiva come lo era il poema epico delle origini.

E Walcott sente di avere un ruolo ben definito all'interno della scia del *long poem* e teorizza che

*the "epic" poet in the islands looks to anthropology, to a catalogue of forgotten gods, to midden fragments, artifacts, and the unfinished phrases of a dead speech.*⁷⁵

Pertanto, se poniamo *The Waste Land* come poema narrativo specchio di un'epoca e dei suoi 'eroi' e tradizioni, così i *long poem* di Walcott rappresentano la struttura lirica 'ereditata' consapevolmente sia dal bagaglio poetico primitivo che Walcott dimostra di conoscere, sia e soprattutto da Eliot.

E' così, attraverso un *long poem*, dunque, che conosciamo la storia di Shabine nel *long poem* contenuto ne la *Mappa del Nuovo Mondo*.

Dramatis persona che rispecchia il poeta, Shabine è insieme il Tiresia, il marinaio fenicio Phlebas e Madame Sosostri di memoria eliotiana, perché racconta un'epoca, una storia propria che però è anche collettiva, un'epica caraibica. E' dunque possibile osservare che i *long poem* sono ormai tipici nelle scritture della diaspora nera pur avendo origini composite, ibride e talvolta ambigue.

⁷⁵ D.Walcott, *The Muse of History*, op. cit., p.44.

Godendo di un rapporto privilegiato con la storia, il tropo che sovente si ritrova nei *long poem* della diaspora è quello relativo al trauma del *Middle Passage*.

Per *Middle Passage* intendiamo la tappa più lunga del percorso che le navi negriere facevano durante il trasporto degli schiavi nel Nuovo Mondo solcando l'Oceano Atlantico, fra la costa occidentale dell'Africa e le *West Indies*.

Per gli scrittori caraibici esso rappresenta il nodo centrale della propria identità da ricomporre, pertanto tale tropo nei Caraibi viene dibattuto soprattutto a partire dagli anni '50, quando una maggiore consapevolezza di sé e delle proprie origini inizia a farsi strada, soprattutto grazie alle opere di Lamming, Naipaul e Brathwaite.

E' a quest'ultimo che si deve la composizione del primo *long poem* in inglese dei Caraibi, la trilogia *The Arrivants*, pubblicata nel 1964 ma che Brathwaite aveva pensato già dieci anni prima, cioè nel periodo in cui la ferita della diaspora riemerge e si confronta con la letteratura. Brathwaite afferma palesemente che si è lasciato influenzare solo da T.S.Eliot perchè i versi frammentati del poeta anglo-americano gli ricordavano i ritmi sincopati del jazz:

*The only "European influence" I can detect and will acknowledge is that of T. S. Eliot. The tone, the cadence, and above all the organization of my long poems (all three poems of my trilogy are long poems, not collection of poems) owe a great deal to him [...] though there is much else besides – the influence of jazz, for one; the way the lines are broken; the phrasing; [...] the West Indian novelists who from the very beginning have been putting the speech of our people into our ears.*⁷⁶

⁷⁶ E. BRATHWAITE, cit. in G. ROHLEHR, *Pathfinder. Black Awakening in The Arrivants of Edward Kamau Brathwaite*, 1981, College Press, Port of Spain, Trinidad, p. 66.

Avviene dunque che alla cadenza, al tono, alla musicalità anglosassone vengano contrapposte la musica jazz e il calypso, lo *storytelling* africano e i suoni del tamburo, nonché le cadenze orali delle isole anglofone caraibiche in una sorta di creolizzazione degli spunti letterari ereditati dalla tradizione narrativa britannica.

Brathwaite, che vanta un P.h.D in storia, utilizzerà poi il *long poem* come mezzo per una sorta di rivendicazione storica delle ferite perpetrate dalla colonizzazione, mentre Walcott, più poeta che filosofo o storico, cercherà costantemente di portare la poesia oltre i limiti della rivendicazione coloniale.

Nel 1965, solo un anno più tardi rispetto a Brathwaite, Walcott pubblica la raccolta *The Castaway* a cui appartiene il long poem *Crusoe's Island*. Ecco dunque che attraverso questa struttura narrativa il poeta racconta, 'risponde', tanto che la figura archetipica più britannica della narrativa inglese, Robinson Crusoe, diventa anche archetipo caraibico.

La figura del naufrago che per secoli ha accompagnato i lettori europei qui viene rivisitata: Robinson non è più solo un naufrago, ma naufrago e solo è qualunque artista nell'esercizio del proprio mestiere, europeo o caraibico che sia.

Walcott quindi, appropriandosi dei personaggi tipici della letteratura del Vecchio Mondo, li revitalizza giocando con la propria identità: non più Venerdì o Calibano, l'artista caraibico ha una sua identità ben definita, capace perfino di 'condividere' un eroe borghese tipico del XVIII secolo inglese e rappresentante del modello di *self-made* man mercantile, tanto caro ai colonialisti perché esempio di caparbia e lungimiranza. Walcott si cala nei panni di Crusoe tralasciando i dettagli puramente europei ma servendosi come figura archetipica e pertanto universale per mandare il proprio messaggio. La riscrittura di testi che provengono dal canone è certamente il modo più diretto ed efficace di *write back*, di rispondere

ipoteticamente a coloro che son stati i colonizzatori, dato che la tendenza all'imitazione dei classici è tipica delle popolazioni assoggettate. Scrive Walcott

*The writers of my generation were natural assimilators. We knew the literature of Empires, Greek, Roman, British, through their essential classics*⁷⁷

Il passo successivo per molti scrittori del margine sarebbe stato quello di rielaborare i classici e creare un testo nuovo come per esempio ha fatto Jean Rhys con *Wide Sargasso Sea*.⁷⁸

Walcott fa di più, a nostro avviso, perchè *risponde* dimostrando di avere rielaborato a tal punto temi e forme appartenenti al colonizzatore da potersene servire in condivisione.

Robinson Crusoe quindi non è più solo il naufrago, ma anche Adamo che rinomina un mondo nuovo che trova dispiegato davanti a sé,

My Crusoe, then, is Adam, Christopher Columbus, God, a missionary, a beachcomber, and his interpreter, Daniel Defoe. He is Adam because he is the first inhabitant of a second paradise. He is Columbus because he has discovered this new world, by accident, by fatality. He is God because he teaches himself to control his creation, he rules the world he has made, and also, because he is to Friday, a white concept of Godhead. He is a missionary because he instructs Friday in the uses of religion He is a beachcomber because I have imagined him as one of those figures of adolescent literature, some derelict out of Conrad or Stevenson . . . and finally, he is also Daniel Defoe, because the journal of Crusoe, which is Defoe's journal, is written in prose, not in poetry, and our literature, the pioneers of our public literature have expressed themselves in prose [. . .] I have tried to show that Crusoe's

⁷⁷ D. Walcott, *What the Twilight Says*, op.cit., p.4.

⁷⁸ Non a caso Walcott ha scelto di chiudere *Mappa del Nuovo Mondo* proprio con una lirica intitolata a Jean Rhys come a volere sottolineare il valore intrinseco di coloro che han cercato nuovi metodi espressivi. La poesia dedicata alla Rhys è l'ultima della raccolta come a chiudere circolarmente la Mappa che inizia con *Prelude* dove vi si riscontrano echi danteschi.

*survival is not purely physical, not a question of the desolation of his environment, but a triumph of will [. . .] We contemplate our spirit by the detritus of the past.*⁷⁹

E questo Crusoe è descritto attraverso la struttura del *long poem* che rende epico il racconto e che, come nell'opera di Eliot, dà la possibilità al poeta di intessere storia, o tante storie, punti di vista e tradizioni dell'umanità intera.

E' nel 1979, quando Walcott pubblica *The Star-Apple Kingdom* che contiene il poema narrativo di circa cinquecento versi *The Schooner Flight*, è in questo momento che il poeta fa i conti con la sua storia attraverso la maschera di Shabine.

Da Eliot, dunque, eredita la struttura del *long poem* e anche la modalità organizzativa delle undici sezioni di varia lunghezza che compongono il poema e che mostra una simultaneità di livelli sovrapposti e incrociati: il viaggio di Shabine infatti ci informa non solo sul piano geografico in relazione alle varie isole dell'arcipelago che egli tocca, ma anche sul piano temporale e cronologico di durata bergsoniana e sul piano etico-filosofico, rendendoci partecipi dei pensieri e delle memorie del protagonista.

Sul piano poetico è il componimento che meglio esemplifica il rapporto di similitudine fra il metodo creativo utilizzato da Eliot per la costituzione di *The Waste Land*, e l'influsso che Walcott ha poi interiorizzato e, meditandolo, ha successivamente interpretato nello scrivere la storia di Shabine. Questi elementi di assonanza a Eliot saranno poi ripresi e sviluppati in *Omeros*, che rappresenta il traguardo più significativo di Walcott e che ne sancisce non solo la fama a livello mondiale, ma anche l'affrancamento dai modelli letterari a cui durante il suo percorso di poeta si era riferito.

⁷⁹ Walcott D., The figure of Crusoe, in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, in Hamner R.D., Washington, Three Continents Press, 1993, pp.35-36. Il grassetto è nostro.

2.3 Il poeta scrive nella lingua in cui pensa: “The truest writers are those who see language not as linguistic process but as a living element” D.Walcott

“Tutta la terra aveva una sola lingua e le stesse parole. Emigrando dall’Oriente gli uomini capitarono in una pianura del paese di Senaar e vi si stabilirono. Si dissero l’un l’altro: “venite, facciamoci mattoni e cuociamoli al fuoco”. Il mattone servì loro da pietra e il bitume da cemento. Poi dissero. “venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra. Ma il Signore scese a vedere la città e la torre e disse: «Ecco, essi sono un popolo e hanno tutti un medesimo linguaggio. Niente ormai li impedirà di condurre a termine tutto quello che verrà loro in mente di fare. Orsù dunque proprio lì confondiamo il loro linguaggio, in modo che non s’intendano più gli uni con gli altri. Così il Signore di là li disperse sulla faccia di tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città, alla quale perciò fu dato il nome di Babele, perché ivi il Signore aveva confuso il linguaggio di tutta la terra” (Genesi, 11, 1-9).

La “torre di Babele” non rappresenta soltanto la molteplicità irriducibile delle lingue, ma mette in luce un’incompiutezza, l’impossibilità di completare, di totalizzare, di saturare, di finire qualcosa che rinvia all’ordine dell’edificazione. J. Derrida

Basta consultare una qualunque guida turistica dei Caraibi Orientali per restare affascinati nel leggere della multiforme e variegata natura della lingua di quei luoghi.

Si evince che la principale lingua parlata sia l’inglese, ma che il francese sia predominante nelle Antille Francesi, quindi in Guadalupa, Martinica, St. Bars e nel lato francese di St. Martin. Ci viene poi consigliato di armarci di un vocabolario perché all’infuori degli alberghi e degli uffici turistici la popolazione non conosce che la propria lingua autoctona, che non è dunque né l’inglese né il francese ma una sorta di *melange*.

Poi c’è anche l’olandese, che è lingua ufficiale a Saba, a S. Eustatius e a St. Martin, ma che in realtà è meno usato dell’inglese.

In molte isole sono diffuse le lingue creole e patois francesi che, in parecchi casi sono le lingue che vengono parlate nelle famiglie.

Nelle isole che contano comunità originarie delle Indie Orientali, soprattutto a Trinidad, si parla anche l’hindi.⁸⁰

Riferendoci alla guida dei Caraibi ci si trova spiazzati proprio riguardo alla lingua.

Walcott in varie interviste ha più volte evidenziato come il ‘multiculturalismo’ e quindi un approccio scevro da qualunque questione di razza o religione, fosse tipico della sua gente, perché da secoli abituata a confrontarsi per storia e per religione con un vicino di casa sempre diverso.

⁸⁰Cfr G.Bendure, N. Friary, *Caraibi Orientali*, Torino, E.D.T, 1995, p.17 e C. Castelli, P.Moschetto, *Sulle rotte dei Caraibi*, Milano, Mursia, 2005.

Molti testi di critica inoltre riportano il carattere eterogeneo della società caraibica come caratteristica fondante imprescindibile dei Caraibi e quindi anche della sua letteratura.

Dopo esser passata di mano per ben quattordici volte ai Francesi e agli Inglesi, fino alla definitiva indipendenza ottenuta solo nel 1979, Santa Lucia parla ufficialmente la lingua inglese ma in realtà vi è diffuso il creolo, che rappresenta la commistione fra i vari dialetti locali, il francese e l'inglese.

Interessante ai fini del nostro studio è notare come anche l'Inno nazionale, dell'isola, che D. Walcott ci ha consigliato, con orgoglio, di reperire, sia davvero rappresentativo del carattere multiculturale del luogo.

*Sons and daughters of Saint Lucia love the land that
gave us birth.*

*Land of beaches, hills and valleys, fairest isle of all
the earth.*

*Wherever you may roam, love, oh love, our island
home.*

*Gone the days when nations battled for this Helen of
the West.*

*Gone the days when strife and discord, dimmed her
children's toil and rest.*

*Dawns at last a brighter day, stretches out a glad
new way.*

*May the Good Lord bless our island; guard her sons
from woe and harm.*

*May our people, live united, strong in soul and strong
in arm.*

Justice, truth and charity, our ideals forever be.

Le *nations* che si sono battute per la *Helen of the West* hanno lasciato tracce indelebili nella lingua di Walcott.

*Noi, nella mia piccola isola, abbiamo quattro lingue e
dunque quattro melodie. Così, svegliandosi in una piccola
isola, ci si può trovare di fronte a quattro differenti melodie :
francese e francese creolo, inglese e inglese creolo,*

quattro lingue diverse e quattro diversi vocabolari. Lo stesso si può dire di Trinidad, dove vengono utilizzati l'hindu e l'hindu di Trinidad, l'arabo e l'arabo di Trinidad, il francese e il francese di Trinidad... Insomma, sei o sette melodie, che costituiscono una ricchezza alla quale attingere ed è una ricchezza molto superiore a qualsiasi ricchezza che si potrebbe trovare in una qualsivoglia città europea⁸¹.

A differenza di Brathwaite e della polemica che ha acceso gli animi in merito alla questione se fosse giusto utilizzare la lingua degli oppressori per esprimere la propria 'risposta' letteraria, Walcott ha insistito sulla la propria posizione meditata di utilizzare l'inglese: dunque la lingua di Crusoe e di Prospero come ritrovata libertà nel senso più ampio del termine perché, come ci spiega proprio Walcott in un' intervista che ha rilasciato in Italia:

io amo sempre fare un esempio, utilizzando la Tempesta. Calibano, il mostro, dice a Prospero: mi puoi parlare in qualsiasi lingua, perché io in quella lingua potrei anche insultarti... Se fosse solo questo ciò di cui stiamo parlando, tutto sarebbe semplice, ma la grandezza di Shakespeare è che entrambi sono poeti, tanto Prospero, quanto Calibano, ognuno nella sua, o nelle sue, lingue.⁸²

Come ci fa notare Francesca Neri, Calibano innanzitutto *risponde* che per un *subalterno* è già una rivincita rispetto ai modelli imposti dal colonialismo e che decretavano il silenzioso assenso di coloro che erano stati soggiogati.

Inoltre la risposta non giunge solo da Calibano o da Venerdì ma

[...]anche tutto l'impero coloniale risponde, con tempi e modalità diverse e, utilizzando la lingua dei

⁸¹ Voce L., *Derek Walcott*, "Kult", 2001, in <<http://www.lellovoce.it/spip.php?article208>>, 09.02.2009.

⁸² *Ibidem*.

*colonizzatori, arriva a spiegare che la missione civilizzatrice era una maschera per coprire lo sfruttamento economico con cui si cercava di eliminare l'identità stessa dei popoli per ottenerne un dominio incontrastato.*⁸³

Così, mentre scrittori e poeti delle ex colonie come Chinua Achebe, Ngugi Wa Thiong'o o Kamau Brathwaite sfidano la lingua attraverso personalissime scelte quali l'inglese per il primo, perché convinto sostenitore del fatto che l'inglese sia in grado di sostenere il peso della propria esperienza africana, la lingua Kikuyu per il secondo, perché identificativa della propria identità in modo più radicato e veritiero della lingua dei colonizzatori, mentre il terzo si domanda se sia possibile far ruggire un uragano attraverso l'uso di un pentametro, Derek Walcott, consapevole della necessità di utilizzare una lingua che non solo rifletta la propria identità ma anche e soprattutto sia veicolo del proprio pensiero e gli consenta di parlare per la propria isola al mondo, opterà per l'inglese caratterizzarlo però in maniera del tutto personale.

Se, da un punto di vista sociale, la scelta della lingua ufficiale all'indomani dell'indipendenza ha rappresentato un problema di non facile soluzione, a maggior ragione le comunità creole o poliglossiche come quelle che appartengono all'arcipelago caraibico rappresentano un singolare sistema interlinguistico che ha *creolizzato* l'intero complesso di isole.

Le tracce lasciate o accumulate nel corso dei secoli a seguito della permanenza di gruppi di origine precolombiana, di resti delle lingue africane giunte attraverso la tratta degli schiavi, di lingue quali il cinese, l'indiano, l'americano, di influenze ispaniche e portoghesi così come olandesi a seguito delle migrazioni e degli scambi marittimi e commerciali in generale, hanno intriso le lingue già in uso in loco come inglese e francese e linguaggi locali di immagini, parole, strutture linguistiche, miti, figure

⁸³A. Gnisci., *Letteratura comparata*, op.cit., p. 217.

retoriche e idiomatiche che han dato vita ad una contaminazione senza precedenti.

Grazie o a causa di questo *continuum* , di questo processo linguistico in costante espansione e arricchimento, anche la lingua letteraria è dovuta venire a patti con questa singolare versatilità.

Per questa ragione lo scrittore caraibico è costretto a confrontarsi e a lavorare

[...] within a polydialectal continuum with a creole base. His medium written language belongs to the sphere of standardised language which exerts a pressure within his own language community while embracing the wide audience of international standard English⁸⁴

In sostanza si tratta di prendere la lingua del *centro* e riappropriarsene ai *margini* in un processo in divenire che si appropria della lingua del colonizzatore e la ricostruisce, rammentandoci che essa è un *living element* che respira il luogo in cui si parla e si utilizza come idioma, pertanto si contamina e contamina a sua volta, incessantemente.

L'arricchimento e l'appropriazione comunque generano anche un altro aspetto, spesso trascurato ma evidente, che implica l'erosione reciproca della lingua fra colonizzatore e colonizzato.

La versatilità della lingua inglese e la ricchezza della lingua caraibica con Walcott troveranno infinite possibilità di espressione anche grazie alla padronanza linguistica del poeta che, figlio di entrambe le culture, riesce a generare una *continuum quest* che rarefà e allo stesso tempo infittisce la lingua.

E' il traduttore italiano di Walcott, Andrea Molesini, che rende giustizia al lavoro immenso che il poeta ha portato avanti nel corso degli anni dal punto di vista linguistico nelle proprie poesie:

⁸⁴ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire writes back*, London New York, Routledge, 1989, p.45.

*La cosa che Walcott sembra temere di più non è la sottomissione, ma la corruzione dell'anima del vinto, che viene sedotta e comprata dai modi e dalla lingua del padrone*⁸⁵

E Walcott la lingua del padrone la manipola a suo vantaggio, intarsiandola di parole dialettali caraibiche, nomi propri autoctoni, modi di dire della sua terra, e soprattutto teorizzando una lingua che attraverso questo processo si faccia nuova, adamitica, alla ricerca di una sorta di mito della lingua originaria che affonda le proprie radici in un cammino a ritroso che vorrebbe essere *historyless* per evitare le recriminazioni passate legate al colonialismo, e che si erge invece come lingua capace di ribattezzare le cose e i luoghi consapevolmente, come un meno innocente ma spontaneo Adamo moderno. Secondo la Bibbia, quando Adamo dette i nomi alle cose, era solo con Dio, in quanto Eva non era ancora stata creata, quindi il nominare le cose non servì per comunicare bensì per conoscere; pertanto la lingua adamica rappresentava conseguentemente la lingua della conoscenza e della verità e dava diritto alla comprensione sia dell'essenza profonda che della sostanza delle cose.

Nonostante gran parte dei passi biblici non contengano riferimenti al linguaggio (se non i passi di Adamo e della Torre di Babele e poco più), tuttavia il nucleo stesso e il fondamento della civiltà giudaico-cristiana poggia su basi che coinvolgono il tema della lingua.

Sacra Scrittura, il Verbo, Parola di Dio, il Libro sono denominazioni che ricorrono e che sono da riferirsi alla lingua sia parlata che scritta e che designavano un'intima connessione fra l'uomo e la parola, spezzata solo dalla colpa dell'uomo stesso consumata a Babele, colpa che aveva interrotto questo privilegio.

La cultura occidentale, che privilegia la scrittura, è dunque il retaggio del fondamento principe su cui si è basata la cristianità.

⁸⁵ D. Walcott, *Omeros*, *op.cit.*, p 577.

Il valore dell'aggettivo *adamico*, che Walcott suggerisce essere la cifra della poesia dei grandi poeti del Nuovo Mondo, ha radici spirituali e che affondano nella cultura occidentale più di quanto egli sia disposto ad ammettere.

*The great poets of the new World, from Whitman to Neruda, reject the sense of history. Their vision of man in the New World is Adamic. In their exuberance he is still capable of enormous wonder.*⁸⁶

E la prima prodigiosa meraviglia che il poeta del Nuovo Mondo deve essere disposto a compiere è quella di non vedere più in Calibano solo un *enraged pupil*, ma di essere capace di separare la rabbia di Calibano dalla bellezza del suo eloquio: solo attraverso questa operazione di maturità umana, sociale e linguistica la storia non sarà più una malattia ma uno strumento di crescita e conoscenza così come lo erano le parole nuove di Adamo. Solo così non rivivrà il mito del nobile selvaggio e solo così

*The shipwrecks of Crusoe and of the crew in The Tempest are the end of an Old World.*⁸⁷

Per Walcott, dunque, il Nuovo Mondo deve rigenerarsi attraverso la parola di cui i grandi poeti sono i principi, "It is the language which is the empire, and great poets are not its vassals but its princes"⁸⁸, come ad affermare che non ci possa essere un rapporto di sudditanza fra scrittori e lingua, bensì un legame di rispetto e lealtà in cui non importa tanto quale sia il colore della pelle di colui che scrive, quanto la sua capacità di vedere oltre il grigiore, e che per questo rende perfino la *blackness, luminuos*.⁸⁹

⁸⁶ D. Walcott, *The Muse of History*, op. cit., pp. 36-37.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁸ *Ibidem*, p.51.

⁸⁹ *Ibidem*, p.61.

Nel celebre passo tratto da *The Muse of History* che crediamo opportuno riportare interamente, Walcott poi riprende il pensiero di Eliot in merito alla necessità del poeta di farsi depositario della cultura, anzi delle culture, che lo hanno preceduto

We know that the great poets have no wish to be different, no time to be original, that their originality emerges only when they have absorbed all the poetry which they have read, entire, that their first work appears to be the accumulation of other people's trash, but that they become bonfires, that it is only academics and frightened poets who talk of Beckett's debt to Joyce.⁹⁰

Non ci sono più debiti da saldare, la Storia non deve più interferire con la vita attuale, la lingua è quella che Dio gli ha dato e che se non è un problema per lui deve finire per non rappresentare un ostacolo neppure per gli altri.

Come *West Indian poet*, la questione della lingua non lo disturba.

The language I used did not bother me. I had given it, and it was irretrievably given; I could no more give it back than they could claim it.

But I fear the cathedrals, the music, the weight of history not because I was alien but because I felt history to be the burden of others⁹¹.

Walcott racconta che si è dovuto immergere nella cultura occidentale per comprendere se stesso e per poter utilizzare la propria lingua con orgoglio e che solo il processo di *quest omnivorous about the art and literature of Europe to understand my own world⁹²* gli ha regalato la libertà di esprimersi e di appropriarsi di una lingua con cui dipinge il proprio mondo

⁹⁰ *Ibidem*, p.62.

⁹¹ *Ibidem*, p.63.

⁹² *Ibidem*.

I write “my own world” because I had no doubt that it was mine, that it was given to me by God, not by history, with my gift.⁹³

Attraverso la lingua dunque si ricompongono le idiosincrasie e anzi, c'è l'orgogliosa consapevolezza che durante la prolusione del Nobel gli fa dire che è a Stoccolma a ritirare il prestigioso riconoscimento in nome e per conto del *fresh language and fresh people* della sua terra e

[...] in are suppler, greener, more morning-stirred than English- laurier cannelles, bois- flot, bois-canot the name of the dialect they exchange like the leaves of the trees whose names - or the valleys the trees mention – Fond St. Jacques, Mabonya, Forestier, Roseau, Mahaut - or the empty beaches – L'Anse Ivrogne, Case en Bas, Paradi s-all songs and histories in themselves, pronounced not in French- but in patois.⁹⁴

La lingua, la pronuncia, il tono, le parole scelte con perizia: ecco, per esempio, che in *The Schooner Flight* scorgiamo una presenza rilevante dell'oralità, cioè vi è una trascrizione fedele della lingua creola o del patois utilizzato da Shabine per esprimersi e che è un coagularsi di creolo, inglese, dialetto e lingua ufficiale illuminante dal punto di vista dell'analisi finora intrapresa.

Pare un controcanto fra la lingua ufficiale e la forma dialettale: il *li'l coffee* non è che la trascrizione del parlato *little coffee* e la ripetizione di *slow* rappresenta il ritmo vocale riportato sul foglio. La sintassi scritta si adatta alla forma dialettale orale e viceversa. Le imprecisioni grammaticali come il verbo *coil* o *swirl* che è privo della esse della declinazione afferente alla terza persona singolare o le contrazioni come *'cause* sono un chiaro stratagemma letterario teso a registrare la lingua come fosse parlata.

*Man, I brisk in the galley first thing next dawn,
brewing **li'l coffee**; fog coil from the sea
like the kettle steaming when I put it down*

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ D. Walcott, *The Antilles: Fragments of Epic Memory*, op.cit.,80.

*slow, slow, 'cause I couldn't believe what I see:
where the horizon was one silver haze,
the **fog swirl** and swell into sails, so close
that I saw it was sails, my hair grip my skull,
it was horrors, but it was beautiful⁹⁵.*

Alla maniera del *dramatic monologue* Shabine parla come parlerebbe un pescatore di S.Lucia e Walcott riesce a mettere in versi sia la cadenza che il gergo realistico pur conservando un lirismo assoluto e di difficile traduzione in italiano.

Ravvisiamo in questa aderenza alla trascrizione così prossima alla vera lingua dei Caraibi il fine ultimo così brillantemente espresso da Walcott nel discorso di accettazione del Nobel: il poeta chiede agli astanti di interpretare la sua poesia come la poesia della sua terra, quasi proponendosi come bardo e insieme poeta vate delle terre assolate e lussureggianti dell'Arcipelago, e per fare ciò è necessario che le sue liriche parlino come sentono, parlano e scrivono gli abitanti dei Caraibi.

Se le figure binarie (quali Prospero/Calibano e Crusoe/Friday) frequentemente utilizzate dagli scrittori postcoloniali e dai critici fornivano una piattaforma più o meno univoca di interpretazione sulla quale la lingua adoperata per *rispondere* all'oppressore da parte del colonizzato era rappresentativa del suo stato di subalterno, soprattutto a causa del fatto che la lingua di cui l'indigeno si era 'appropriato' era la lingua del padrone, con Walcott invece vediamo come la lingua del padrone sia stata manipolata, intagliata, corrosa, blandita, ammansita a tal punto da poter essere considerata una sorta di rivincita sulla lingua ufficiale.

L'inglese di cui Walcott si serve è infatti consapevolmente farcito di una lingua *altra* dal cui amalgama nasce un inglese che non è solo un patois, né una sola lingua creola ma una *lingua* nuova, adamica appunto.

⁹⁵ D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, *op.cit.*, p.126. Il grassetto è nostro.

Rinominando soprattutto piante, fiori, luoghi e animali della sua terra, Walcott trasfigura le parole inglesi fino a confonderne il significato originale con quello simbolico che il poeta vi attribuisce.

2.4 “In ogni scrittore si nasconde il prurito del disegno” A. Remizov

Most poets compromise between the diction of the poems they love, often centuries old, and the language they hear in the streets (the tin-eared poems in island patois have been among Walcott’s least successful); but, for the exile, language is a daily form of betrayal. Walcott has remained a figure of divided loyalties and a double tongue — his grandmothers were descended from slaves, his grandfathers white. Though he “prayed / nightly for his flesh to change, / his dun flesh peeled white,” like any young man of parts [...] Caught between two races and two worlds.⁹⁶

Walcott , oltre ad essere avviluppato fra due mondi e due razze, ha ricevuto un dono che spesso accompagna la sua scrittura lirica e, cioè, sa dipingere, disegnare, ritrarre.

⁹⁶ W. Logan, “The Poet of Exile“, *The New York Times*, April, 8, 2007, p.8.

Questo suo talento, che per anni gli ha reso ostica la scelta fra il diventare pittore e il farsi poeta, ha comunque a nostro avviso contribuito non poco a fare di lui

the most striking poet of seascapes since Coleridge (between them lie only a few lines in "The Waste Land"), rivaling the older poet's sense of the uncanny.⁹⁷

Del resto la sua poesia, sin dai primi passi, si rifà ai luoghi e ai paesaggi 'visti' nelle liriche di altri autori, specialmente occidentali, e che egli pare avere scolpiti nella mente come quadri.

E' probabilmente un talento ereditato dal padre, che era un pittore. Walcott ricorda più volte di aver visto in casa i quadri del genitore mancato troppo presto e di aver proceduto per imitazione:

Durer, Boucher, Fragonard, The Pre-Raphaelites, Giotto, Masaccio, father's water –colours still present in the house long after his father's death, book images of Eves, muses, Annas, Circes, Ruths, Judiths, all come to mind as the painter begins, for the first time, to actually see his world⁹⁸

La sua precoce e spiccata immaginazione e la sua inclinazione al ritrarre intuitivamente l'aspetto visivo delle cose gli farà affermare che

I knew, from childhood, that I wanted to become a poet, and like any colonial child I was taught English literature as my natural inheritance.

Forget the snow and the daffodils. They were real, more real than the heat and the oleander, perhaps because they lived on the page, in imagination, and therefore in memory.

There is a memory of imagination in literature which has nothing to do with actual experience, which is, in fact, another life, and that experience of the imagination will continue to make actual the quest of a medieval knight or the bulk of a white whale, because of the power of a shared imagination⁹⁹

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ C. Martin-Jordache, *Postcolonial and the Experience of Place: Derek Walcott's Another Life*, in *The Dalhousie Review*, 81.3, Autumn 2001, p.400.

⁹⁹ D. Walcott, *The Muse of History*, *op.cit.*, p.62.

In questa accorata e straordinaria testimonianza autobiografica di cui anche Walcott si scusa nel saggio perchè apparentemente rappresenta una “excursion into autobiography”, si può cogliere la proprietà visiva dell’immaginazione del poeta: a lui sembravano più veri e vivi i panorami della letteratura occidentale, i *daffodils* di Wordsworth e la baleniera di Moby Dick dei colori e profumi dei propri oleandri.

Ciò nonostante, la sua poesia è intrisa di colori vividi e di immagini caraibiche ben rintracciabili nei paesaggi che è solito guardare a perdita d’occhio.

A questo proposito ci piace osservare come sia diverso lo sguardo di uno scrittore occidentale che scruta dal proprio studio l’esterno, e lo stesso sguardo indagatore di orizzonti di uno scrittore caraibico.

L’acquerello che qui di seguito proponiamo, sembra sostenere ancora più vigorosamente la tesi già esposta precedentemente, e cioè che secondo Walcott la letteratura occidentale pare scritta dall’interno di una casa mentre quella caraibica appare immersa nel contesto paesaggistico.

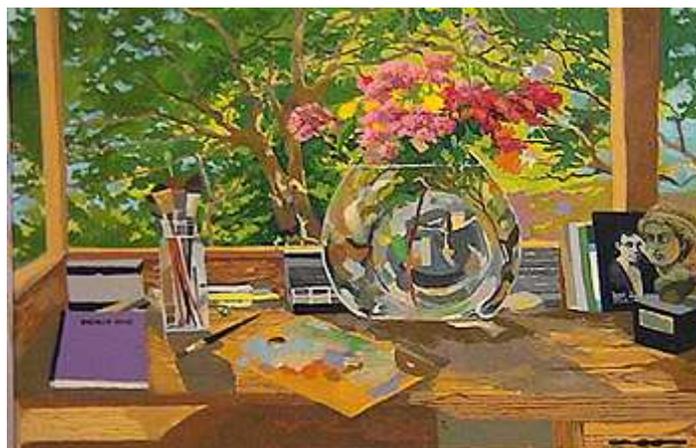


Fig. 4 - Derek Walcott , Still Life, The Desk, 1998

E’ invece evidente notare dalla tela, che rappresenta proprio lo studio Walcott, come la natura sia un tutt’uno con la vita dei caraibici. Egli dunque non è solo conteso fra due lingue, che comunque nel tempo riesce a

compenetrare, ma è sempre alla ricerca di modi diversi per potersi esprimere, e con lui il suo mondo così multiforme e variegato. Nella ricerca di sé, *la quest* è comunque un cammino laborioso e spesso difficile fino a farlo sentire talvolta

*Schizophrenic, wretched by two styles,
One a hack's hired prose, I earn
my exile*¹⁰⁰.

La pittura rappresenta la cifra della sua poesia così dettagliata, fotografica e precisa, come la lingua che sa descrivere i suoi pensieri ma, come ci ammonisce nella lirica intitolata *Codicil* "To change your language you must change *your life*"¹⁰¹.

La scrittura e la pittura, benché siano i principali strumenti di conoscenza e di espressione del mondo di Walcott, rappresentano anche una sorta di macro testo perché svolgono la funzione di costante dialogo fra sistemi semiotici diversi.

Il testo verbale e l'immagine visiva, pur trasmettendo messaggi con mezzi e codici distinti, sono in qualche maniera sempre correlati tanto da permettergli di comporre una poesia visiva e una pittura lirica.

Come rileva Luigi Sampietro nella recentissima recensione dell'ultima raccolta di Walcott che uscirà negli Stati Uniti nel mese di marzo :

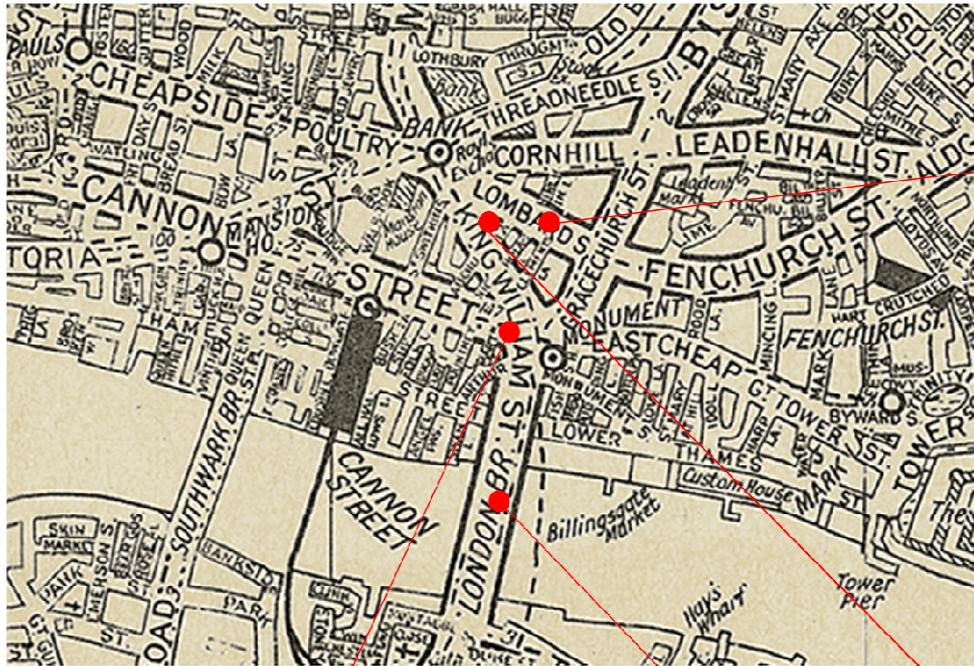
*Walcott è un poeta che pensa con gli occhi. Non bisogna lasciarsi ingannare dalle sue strabilianti metafore. Se non si riesce a "vedere" ciò che sta dicendo, si può essere certi di essere fuori strada e –aggiungo- nel tradurlo bisogna sempre fare una verifica visiva.*¹⁰²

¹⁰⁰D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, op. cit., p.72.

¹⁰¹*Ibidem*, p. 72.

¹⁰²L. Sampietro, "Aironi bianchi", in *Poesia*, anno XXIII, N.247, p. 4.

I paesaggi di T.S.Eliot



Lloyds building



St. Mary Woolnoth

London Bridge



The City

I paesaggi di D. Walcott



D. Walcott Square



The Pytons



The Flag



D. Walcott Stamps



D. Walcott painting



CAPITOLO TRE

3.1 La creolizzazione della topografia poetica o del paesaggio poetico

Parafrasando William Logan che si interroga, non senza retorica, domandandosi se Byron sarebbe stato lo stesso Byron senza l'Italia e la Grecia, che cosa sarebbero mai diventati Eliot e Pound senza l'ostilità di Londra e Elizabeth Bishop senza Rio¹⁰³, viene da chiedersi cosa sarebbe Walcott senza la propria amatissima isola di Sant Lucia; ci aiuteremo nella risposta prendendo in esame *Mappa del Nuovo Mondo*.

Nelle molteplici interviste rilasciate nel corso degli anni, e, soprattutto, all'indomani del premio prestigioso che lo ha consacrato come poeta fra i più importanti di lingua inglese, Walcott stesso, con malcelato orgoglio, afferma di non essere mai appartenuto a nessun luogo se non a Santa Lucia e che la sua arte, sia poetica che pittorica, ha sempre voluto dimostrare una connessione spirituale molto profonda fra quella terra, i suoi paesaggi e gli abitanti del luogo.¹⁰⁴

Ha, inoltre, spesso sottolineato che gran parte della poesia americana ed europea gli dava l'impressione di essere scritta principalmente da poeti che avevano trascorso troppo tempo fra le mura domestiche, piuttosto che all'aperto, così che la natura e i panorami sembravano qualcosa di visto attraverso la lente offuscata di una finestra, piuttosto che attraverso lo sguardo nitido e terso del poeta.

Se, invece, è un poeta caraibico colui che scrive, il panorama e lo spazio esterno diventano un grande e maestoso palcoscenico, un teatro vivente della natura.

¹⁰³ W. Logan ,” *The Poet of Exile*”, *op.cit.*, p.1.

¹⁰⁴ Cfr. P. Breslin , *Derek Walcott's “reversible world”*, Callaloo; Winter 2005; 28,1; Academic Research Library p. 8.

Pertanto, come ci fa notare Paul Breslin, i paesaggi caraibici di Walcott non hanno nulla a che vedere con quelli *sheep-dotted* del Lake District di memoria wordsworthiana.¹⁰⁵

Questi ultimi, pur descrivendo i panorami e gli spazi di un' isola, la gran Bretagna, sembrano dimenticare la prossimità al mare, mentre quelli descritti da Walcott sembrano respirare il mare stesso.

Lontano dalla nebbiosa Londra, i paesaggi iscritti nella Mappa del Nuovo Mondo sembrano tracciare davvero la nuova mappatura di un mondo nuovo che Walcott auspica, senza peraltro delinearne precise le caratteristiche, dopo la sofferta decolonizzazione dei Caraibi.

Con l'aiuto quindi della Geografia Umanista¹⁰⁶ ci proponiamo ora di scoprire come mai il poeta abbia intitolato la propria selezione, scaturita dai *Collected Poems* pubblicati nel 1986, proprio *Mappa del Nuovo Mondo*.¹⁰⁷

Se l'analisi dell'ambientazione territoriale nella poesia e nella letteratura in generale hanno una lunga tradizione (solo per citare, Leopardi e la siepe dell'Infinito, o Saba e la sua Trieste o Neruda e la Isla Negra, la Parigi di Baudelaire, la San Pietroburgo di Gogol' e di Dostoevskij), altrettanto antica è la tradizione delle mappe letterarie, fittizie, atte a creare veri e propri mondi, o realistiche, rintracciabili nel percorso quotidiano dei personaggi di scrittori e poeti.

Dalla *Carte du Pays du tendre* di Madame de Scudery, alla mappa del mondo creato da Hardy, al percorso urbano seguito da Leopold Bloom a Dublino o dal tragitto riconoscibile di Mrs Dalloway mentre va a comprare i fiori a *Bond Street*, ecco alcuni esempi di mappe letterarie che ci vengono alla mente quando pensiamo a certi personaggi letterari cari a tutti.

Se Wordsworth, nel suo famoso *Prelude* ci invita a "Behold a map, of my Collegiate life"¹⁰⁸ indicando con la parola *map* un'immagine nitida, allora

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰⁶ Cfr. F. Lando, *Fatti e finzione: geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri, 1993, pp.1-2.

¹⁰⁷ D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, cit. D'ora in poi la citazione relativa ai versi delle liriche avverrà solo con il numero della pagina non essendo presenti nel testo riferimenti ai numeri dei versi.

ci viene immediato cercare un'immagine altrettanto nitida della mappa che Walcott ha voluto disegnare per noi.

Questo suo *Nuovo Mondo* si dispiega ed affonda le proprie radici nell'*isola prona* descritta nella poesia che apre la raccolta, e che non a caso si intitola *Prelude*.

Il mondo di Walcott inizia da qui, dall'isola chiamata a volte *Iounalau*, cioè isola dove vive l'iguana o Elena dei Caraibi, un'isola che vive del paradosso di essere abitata dai posteri degli schiavi importati dall'Africa e che gli Europei han battezzato con i loro toponimi; uno spazio reinventato dunque che trova *la sua genesi in contaminazioni plurime ed ha le sue fondamenta in memorie plurime*.¹⁰⁹

L'isola, non a caso, è prona e non supina: non vinta, immobile e rassegnata senza rimedio, ma, pur ancora piegata, è in grado di protendersi in avanti, come suggerisce il significato latino del termine .

L'Isola con la I maiuscola diventa la cornice teorica della *Mappa del Nuovo Mondo*. L'isola vera, reale dei Caraibi, ma anche l'isola immaginaria che per un processo d'astrazione lungo millenni rappresenta l'archetipo del dualismo geografico e, come ci insegna Sergio Perosa¹¹⁰, ha una natura bivalente: l'isola meravigliosa, piena di tesori da scoprire, quella delle prime scoperte geografiche fino all'isola luogo di morte, di reclusione e di pena: da isola fatata a luogo maledetto.

La capitale del Nuovo Mondo walcottiano è, dunque, l'isola, gli arcipelaghi e le isole che non hanno un nome preciso *perché nominarle soltanto è la prosa dei diaristi*¹¹¹ e dei turisti che le guardano come rapaci dietro i loro binocoli ma, ci ammonisce Walcott, *le isole possono esistere solo se in esse abbiamo amato*.¹¹²

¹⁰⁸ W. Wordsworth, *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, London, Edward Moxton, 1835, pp.142-142.

¹⁰⁹ M.H. Laforest, op.cit.,p. 21.

¹¹⁰ S. Perosa, *L'isola la donna il ritratto. Quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p.24.

¹¹¹ D.Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, cit., p.51.

¹¹² *Ibidem*.

Secondo quanto dice il poeta attraverso frammenti di varie poesie, sempre

nell'isola la *guerra dei dieci anni* è finita; Elena ora ha i capelli bianchi e, così la Storia continua: ci sarà sempre un ufficiale ubriaco del governo britannico maledetto e un popolo che soffre e che ha sofferto e che, come il poeta, continua a *soffrire in accurati giambi, sanguinando poesie* domandandosi per quanto tempo ancora quell'isola sarebbe rimasta per i suoi abitanti, *progenie di Venerdì*, l'isola di Crusoe.

Benché Walcott ammetta che la sua poesia *cannot right old wrongs*, che cioè non possa riparare vecchi torti subiti dalla Storia, nel Nuovo Mondo, però, la natura ha la meglio sulla storia ed è proprio nella prolusione di Stoccolma che fa sapere al mondo che:

*The sigh of History meant nothing here.[...] Visual surprise is natural in the Caribbean; it comes with the landscape, and faced with its beauty, the sigh of History dissolves. [...] The sigh of History rises over ruins, not over landscapes and in the Antilles there few ruins to sigh over [...]*¹¹³.

E sono soprattutto *le rovine della Grande Casa*, i resti del grande impero portatore di lebbra che ha infettato l'isola ma che, ormai, ha lasciato spazio alla umana compassione.

Isola della riconciliazione, quindi, spazio del perdono dove *la natura sboccia in arte*.

Il potere del paesaggio, dunque, è quello di dar forma all'identità culturale.

Infatti, secondo Corina Martin-Jordache¹¹⁴, esiste una particolare relazione tra gli scrittori postcoloniali e le loro terre d'origine; il paesaggio resta l'unica certezza dopo il ritiro dei colonizzatori, l'unica ancora che essi

¹¹³ D. Walcott, *Antilles: Fragments of Epic Memory*, cit. p. 68.

¹¹⁴ Martine-Jordache M., op.cit., p. 392.

trovano nel mondo reale che può aiutarli a definire l'identità. Paesaggio fatto di storia incastonata, assorbita e trasformata, come ci rammenta Perosa.

*Frammenti di un continente violato, vibranti della tensione, coesione (o coesistenza) di passato e presente, storia e vegetazione, cura e pena di queste isole è 'la raccolta di frammenti', tanto più se disparati.*¹¹⁵

Ben distante dalle mappe ufficiali quindi, la carta geografica delineata da Walcott trascende i limiti delle mappe perché attraverso la poesia riesce a rinominare, a ribattezzare luoghi ed esperienze.

E questa è la nuova prospettiva: i turisti vedono l'esteriorità, la visione europea spensierata da *Beadecker*; Walcott vede anche i *Tristes Tropiques*, ridotti alla malinconia dal disprezzo di sé perpetrato dagli antenati di coloro che ora vengono all'isola come turisti, ma la poesia ha un potere salvifico e taumaturgico.

La poesia stessa è un'isola che si stacca dal continente: famosa è l'affermazione

“Poetry is an Island that breaks from the main”¹¹⁶ che oramai è entrata nel novero delle frasi celebri di Walcott.

Dopo essersi nutrito delle poesie che parlavano di paesaggi scritte da altri poeti, Walcott si stacca anch'egli dal continente e dichiara una sorta di indipendenza geografica della poesia.

Il che ci chiama a comprendere che quella nuova isola è un'isola adamitica, che parla con la propria voce, risvegliata da un lungo sonno, e che parla con una lingua tutta nuova che è fusione.

“Ci si alzava sentendo due lingue, ricorda Walcott, una degli alberi, l'altra degli scolari che recitavano in inglese”¹¹⁷ e la lingua del nuovo Mondo è proprio un' amalgama di tutto questo: la lingua di un popolo composito

¹¹⁵ Perosa S., *op.cit.*p.23.

¹¹⁶ *Antilles.Fragments of Epic Memory, op.cit.*p.3.

¹¹⁷ Cit. in Laforest, *op.cit.*p.47.

dove paesaggio e storia, isole e continente, ma anche patois e i più alti esempi di letteratura occidentale, asiatica, africana e americana, in qualche modo necessario, si fondono insieme.

Condividiamo, tra l'altro, con Paolo Bertinetti, un aspetto nuovo di questa fusione:

*Si potrebbe dire che la poesia europea ha come sua metafora centrale il tramonto; quella caraibica ha il crepuscolo dell'alba. Da una parte c'è l'enfasi sulla ripetizione della storia; dall'altra su di un continuo inizio.*¹¹⁸

Probabilmente il mare, con la sua forza vivificante e rinnovatrice, assume una valenza straordinaria in questo continuo inizio e rappresenta in questa Mappa ideale del Nuovo Mondo un meridiano e un parallelo, contemporaneamente.

Con Walcott, il *landscape* poetico si arricchisce di un nuovo elemento: il *seascape*, che è altrettanto, se non più importante. Tutto ciò che ha a che fare con il mare o l'oceano è paesaggio, crea un paesaggio: il profumo del mare, il rumore dell'acqua, il gusto del sale sulle labbra, il tocco del mare che lambisce la spiaggia, gli occhi abbacinati dal riverbero delle onde, le palme che si protendono verso la sabbia bianchissima: tutti i cinque sensi sono coinvolti nella Mappa del Nuovo Mondo, come se l'*homo novus*, che il poeta auspica le abiti, fosse un nuovo Adamo, disavvezzo alla civilizzazione, ma per questo capace di sentire fisicamente la natura in una sorta di memoria poli-sensoriale, panica e tribale.

Allora alle piante, di una quantità e bellezza senza pari, e ai fiori, anch'essi innumerevoli, alle farfalle, agli uccelli variopinti, agli animali dell'isola, ai fenomeni atmosferici quali arcobaleni, piogge, soli, nubi viene tributata una celebrazione del vigore e della vita che va molto oltre ciò che è stato individuato come esotismo.

¹¹⁸ P. Bertinetti, *Derek Walcott. Calypso*. Linea d'Ombra, Milano, Anno XII, Febbraio '94, N. 90, p.28.

Abbiamo davvero ragione di credere a Walcott quando ci dice che la natura è l'unica ignara testimone delle crudeltà perpetrate dalla storia ma anche un'alleata, una grande madre e un personaggio:

*Nature is a fire
Through the door of his landscape
I have entered a furnace.*¹¹⁹

Nella Mappa del Nuovo Mondo la natura è un fuoco sempre acceso e *The sea is history*, dunque.

Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History.¹²⁰

Poiché le carte geografiche e le mappe hanno a che fare prevalentemente con lo spazio, noi abbiamo cercato di leggere quelle di Walcott coniugando i temi a lui più cari; e se è dunque vero che la cartografia è un'arte fluida e che "a map may lie, but never jokes", allora a Walcott va il merito di averci fornito le coordinate del Nuovo Mondo attraverso la sua raccolta di poesie e i suoi coloratissimi disegni.

A sua volta, Walcott ha ricevuto dalla sua isola un tributo molto significativo: la piazza centrale è diventata Derek Walcott Square e lettere e cartoline spedite da St Lucia portano i francobolli dedicati al poeta e ai paesaggi dei suoi acquerelli, che rappresentano un altro modo di descrivere la realtà, i colori, le luci della sua isola.

Ci resta un ultimo interrogativo che è il seguente: tutti i testi di Walcott esibiscono in copertina delle vivide e coloratissime immagini, che via via

¹¹⁹ D.Walcott, *Collected poems*, op. cit., p.36.

¹²⁰ D.Walcott, *Selected Poems*, cit., p.137.

tendono a sottolineare una sorta di polaroid incisiva ed immediata del paesaggio e della natura che il lettore scorrerà tra le pagine; come mai allora, proprio nella copertina di *Mappa del Nuovo Mondo*, il poeta non ha inserito alcun disegno se non il logo in campo verde di Adelphi?

Avrà voluto forse lasciare a noi, lettori inconsapevoli, la licenza di disegnare quanto ci ha suggerito attraverso la poesia?

All'origine di ogni mappa c'è la necessità di esplorare nuovi territori, di raggiungere nuovi confini e nuovi orizzonti, siano essi geografici, culturali o spirituali.

Le mappe nascono quando il viaggio è compiuto, attestano l'esperienza vissuta e l'apprendimento che ne è scaturito, facilitando al contempo il compito di chi intendesse ripercorrerne il tracciato.¹²¹

Mappa del Nuovo Mondo, in questo senso, può considerarsi dunque una ricerca, una testimonianza ed un dono.

¹²¹ Cfr. Comellini C., "La mappa come metafora del testo letterario: l'eredità di R.L. Stevenson, J. Conrad, R. Kipling in G. Greene e M. Ondaatje", in *Il lettore di provincia*, XXXII, 110/111, 2001, pp.53-63.

3.2 “La città è un discorso e questo discorso è realmente un linguaggio” R. Barthes

Che ne è della mappa realistica che configura *The Waste Land*¹²² di Eliot, invece?

Vi è una mappa urbana che è possibile con una certa cautela intravedere soprattutto attraverso una lettura autobiografica del poeta e dei suoi luoghi quotidiani, e una mappa poetica che tocca anche Cartagine e Mileto e che per questo si avvicina ai ‘margini’, ai confini del Mondo antico, suggerendo pertanto un sorta di modernità se non di indugio postcoloniale nella poesia di Eliot.

Partendo dal presupposto che anche la Gran Bretagna è un’isola, così come Santa Lucia lo è, tuttavia non è percepibile nella Londra degli inizi del ‘900 una prossimità al mare che la bagna.

Dal punto di vista sociale ed economico i profondi cambiamenti che la rivoluzione industriale aveva portato con sé contribuirono a ridisegnare il rapporto privilegiato che l’uomo aveva avuto fino ad allora con la natura e di conseguenza con il paesaggio.

Se Wordsworth poteva vedere dal Westminster Bridge un *urban landscape* da levare il respiro, però esso possedeva ancora un accento

¹²²Eliot T.S., *The Annotated Waste Land with Eliot’s contemporary Prose*, (a cura di), Lawrence Rainey, New Heaven, Yale University Press, 2005. D’ora in poi citato nel testo tra parentesi solo con l’indicazione della pagina e del verso.

prettamente bucolico che solo cinquanta anni dopo non avrebbe più potuto ammirare.

Infatti con i mutamenti dovuti ai nuovi metodi di produzione e di organizzazione sociale e del lavoro, si trasformarono anche la percezione e la rappresentazione del tempo e dello spazio nei vari campi artistici, architettonici, letterari e scientifici.

Pertanto è la città che diventa il topos centrale che affascina l'immaginario letterario degli scrittori europei di fine '800, e in primo luogo sono i poeti che colgono questo transito da paesaggio naturale a paesaggio trasformato dal lavoro e quindi dal passaggio da una società agricola ad una industriale, e mentre Carducci, Pascoli e D'Annunzio non colgono il problema di questa trasformazione radicale e trovano, ognuno a suo modo, un rifugio nella natura, in particolare i poeti inglesi e francesi si fanno portavoce del clima di fermento interpretandone individualmente le forme.

Si attribuisce alla seconda rivoluzione industriale un'accelerazione del processo sistematico di intervento sul paesaggio che via via farà sì che il rapporto fra l'uomo e la natura divenga sempre più artificiale.

Oltre che dai prodromi delle avanguardie artistiche, la rottura con il passato si attuò grazie alla progettazione e poi alla messa in opera di grandi ristrutturazioni urbanistiche attraverso la ridefinizione dei vecchi centri medievali, che vennero spesso sventrati e sostituiti da nuove arterie stradali, da costruzioni prima impensabili, perché edificate grazie all'utilizzo di nuovi materiali quali acciaio e vetro, da edifici come stazioni, mercati, esposizioni, musei, teatri, magazzini, negozi: nell'arco di pochi decenni, il volto delle città europee cambiò fino a diventare il simbolo del potere economico e sociale della borghesia del tempo.

Dunque la città, cuore della civiltà industriale, rappresentò per gli scrittori una fonte d'ispirazione e la metafora più vera di modernità.

Certamente le innovazioni apportate dall'illuminazione elettrica, quindi le luci esterne, le vetrine lucenti, i colori intermittenti crearono stimoli percettivi mai conosciuti in precedenza, che insieme al treno, al tram e ai nuovi mezzi di trasporto che la folla utilizzava alimentarono lo stimolo a vedere nel movimento una sorta di ulteriore rivoluzione, se non altro di immagini.

Baudelaire per primo si lasciò suggestionare dalla metropoli industriale e dalla sua frenetica attività, che spesso era allo stesso tempo un concentrato di inquietudini.

Nella poesia e nella letteratura dell'Europa in corsa verso il progresso, la natura sembrò quasi sbiadire per essere sostituita dal paesaggio urbano, in cui via via emergevano gli aspetti negativi che Zola tra i primi individuerà nella speculazione edilizia e nella spersonalizzazione dell'individuo, e successivamente Eliot nell'alienazione e nella desolazione dell'aridità personale e spirituale in cui si dibatte l'uomo moderno.

Nel 1911, dopo aver assistito ad alcune *lectures* di Henry Bergson a Parigi, T.S.Eliot si recò a Londra per la prima volta e, come apprendiamo da una serie di lettere scritte ad un amico, visitò tutta la città restandone affascinato.¹²³

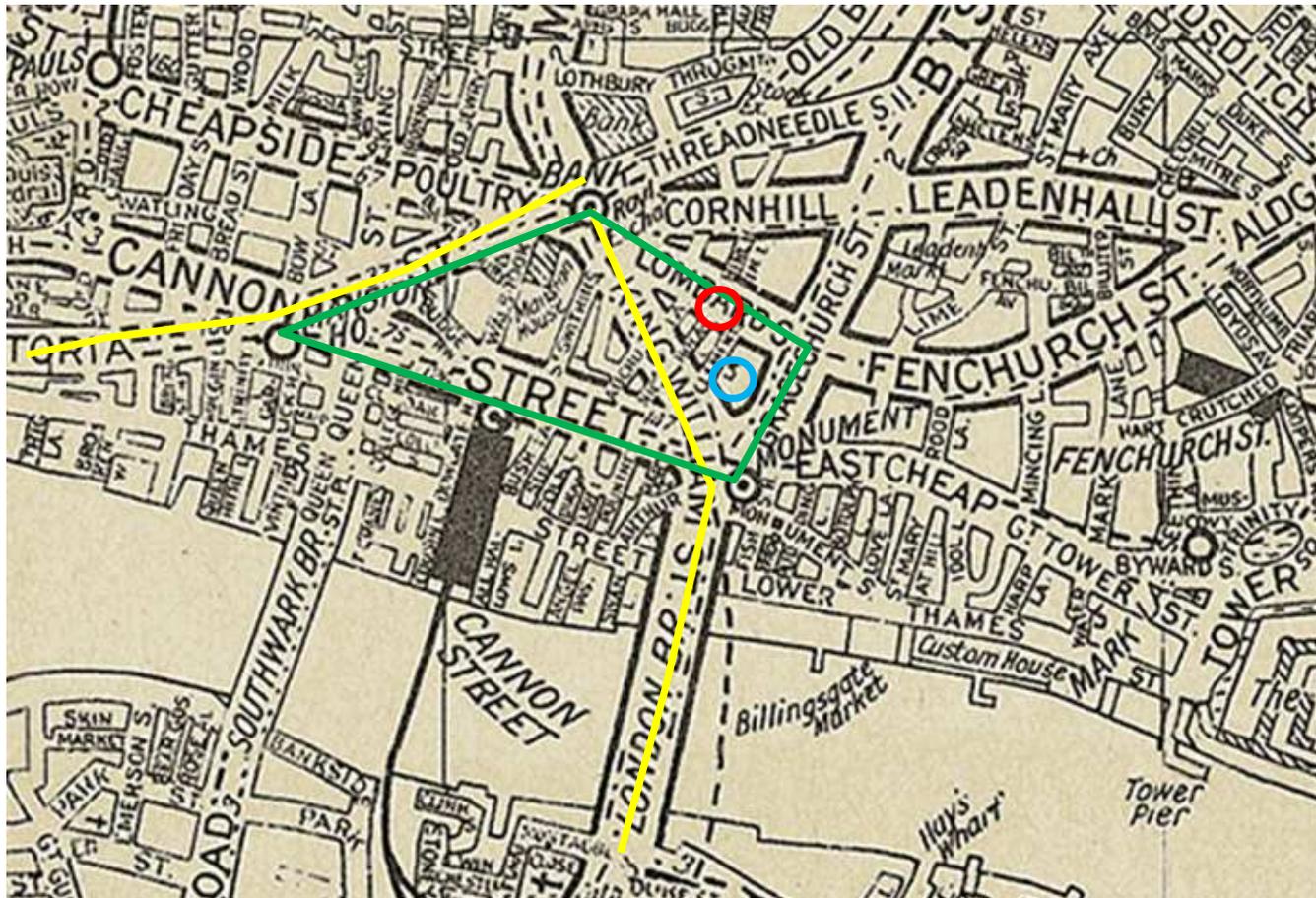
Sarà nel 1917, dopo una serie di viaggi e vicissitudini dovute allo scoppio della Prima Guerra mondiale, alle precarie condizioni di salute della moglie e ai problemi economici della coppia, che Eliot cominciò a lavorare a Londra per la Lloyds Bank, nel distretto finanziario della City che lo aveva incuriosito durante la sua precedente permanenza londinese.

Resterà per otto anni presso il *Colonial and Foreign Department*, al numero 17 di *Cornhill Street*, all'interno del *Lloyds building*.

Prenderà le mosse da questa strada la mappa urbana di T.S.Eliot che tenteremo di disegnare insieme alla mappa puramente letteraria che si

¹²³ Cfr.T.S.Eliot, *The Annotated Waste Land with Eliot's contemporary Prose*, op.cit. p.5.

percepisce in *The Waste Land*, perché a nostro avviso esse sono intimamente collegate.



○ Lloyds building ○ St. Mary Woolnoth

Fig. 5 - Tragitto urbano percorso quotidianamente da T. S. Eliot a Londra. In giallo, le due strade principali, in verde la zona della City maggiormente citata in *The Waste Land*.

Come il paesaggio che il poeta vedeva quotidianamente durante i propri spostamenti casa-lavoro abbia potuto influenzare la sua opera si farà evidente grazie alle riflessioni che dalla poesia scaturiscono e che ci accingiamo a prendere brevemente in esame.

E' la City che riguarda maggiormente Eliot, il fulcro della città. Lombard Street, King William Street e il London Bridge dall'epoca shakespiriana incarnano il cuore più vero di Londra e fanno della city la zona storicamente

più antica dell'agglomerato urbano che costituisce la metropoli . Fu re Edoardo I che concesse quella terra agli orafi che provenivano dal nord Italia, allora codificato come Lombardia, e da allora e fino agli anni '80 la maggior parte delle banche e degli istituti di credito inglesi risiedevano lì, e proprio a Lombard Street è ubicata la famosa chiesa di St.Mary Woolnoth che ritroveremo in *The Waste Land* e che ci sorprenderà per i significati sottesi a quello che apparentemente è solo un edificio di culto.

Lawrence Rainey conferma che Eliot graviterà nella zona tutti i giorni dalle 9.30 alle 17.30 e che negli anni vide la City cambiare enormemente volto fino a divenire sempre più un agglomerato di uffici che sostituivano via via le unità abitative.¹²⁴

I traffici e il commercio sfigurano il volto della City che appare sempre di più lo spettro di se stessa, personificandosi nella metafora della folla senza tratti e senza volto che fluisce per le strade anonimamente, come un lungo serpente di nebbia.

La città si svuotò di abitanti che si spostarono prevalentemente nella campagna circostante e ciò dette vita ad una silenziosa rivoluzione, dal momento che i pendolari dovevano spostarsi per raggiungere la città. La metropolitana terminata nel 1906 e i tram elettrici non fecero che velocizzare la distruzione della Londra del secolo precedente.

La città si riempì di nuovi rumori, colori e frenetici movimenti e scambi, spesso inquietanti e incomprensibili perfino agli abitanti stessi: sirene, allarmi, clacson di tram e taxi, vociare indistinto della folla.

Perfino la chiesa di St.Mary Woolnoth che si trova nell'intersezione fra Lombard Street e King William Street, era diventata un'isola disabitata così come era stata relegata fra alti edifici per lo più grigi, architettonicamente anonimi e adibiti ad uffici.

¹²⁴ *Ibidem*, p.10.

Non c'erano più parrocchiani, perché la City si svuotava dopo l'orario d'ufficio per diventare lo spettro del quartiere commerciale che si sarebbe risvegliato il giorno successivo.

E' questa la Londra che troviamo nell'opera di Eliot, e in particolare in *The Waste Land*, dove perfino le stagioni nella terra desolata assumono un significato rovesciato rispetto alla realtà: nella Londra disadorna di fiori e alberi, la stagione più crudele è aprile.

Non c'erano più fiori nella City, se non i giacinti presi a metafora dalla mitologia greca per la quale rappresentavano comunque un sacrificio, non un simbolo di vita.

Se per Geoffrey Chaucer la primavera era sinonimo di vita e di speranza nell'incipit dei *Canterbury Tales*, nella Londra ormai ferita dall'industrializzazione e dalla Prima Guerra Mondiale dipinta in *The Waste Land*, aprile è sinonimo della stagione in cui tutto è già guasto, perfino la memoria di quanto è stato.

Dal punto di vista letterario ci sembra doveroso puntualizzare che qualunque spazio urbano ritratto rappresenta un movimento ondulatorio fra ciò che si percepisce come soggetti e ciò che invece è luogo concreto.

The Waste Land è un tipico esempio di come questo altalenare di percezione personale e luoghi reali siano affidati alla pagina scritta.

La Londra Babele, mosaico, bazar, emporio umano e di culture rappresenta antropomorficamente la metamorfosi sociale degli individui che la compongono, fino a perdere i contorni e con lei i suoi abitanti, visitatori o turisti che siano.

La Londra di *The Waste Land* finisce per coniugare la città geograficamente e topograficamente organizzata e distinta con la proiezione della paura e della spersonalizzazione tipica dell'individuo che la abita.

Da ciò l'epitome di *Unreal City*.

*Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
(p.59, versi 60- 68)*

*Unreal City
Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants
C.i.f. London: documents at sight,
Asked me in demotic French
To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a weekend at the Metropole.
(p. 63, versi 207-214)*

Per ben due volte Eliot chiama Londra la città irreale, quasi invocandola. Per due volte il panorama urbano diventa un luogo visionario di perdizione e

Its center had become the urban apocalypse, the great City dissolved into a desert where voices sang from exhausted wells, and the Journey that had been implicit from the moment he opened the poem in Cambridge and made its course swing via Munich to London had become journey through the Waste Land.¹²⁵

Perché, come anticipa Hugh Kenner è appunto di un *journey*, di una *quest* che si tratta, di un percorso frammentato che conduce Eliot a ‘errare’, con la sua doppia accezione di vagare e di sbagliare, per gli spazi interiori ed esteriori della città desolata, sfidando le traiettorie spazio-temporali fuori

¹²⁵H. Kenner, "The Urban Apocalypse" in *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land.* Princeton, Princeton UP, 1973, p. 56.

dallo spazio asfittico del suo ufficio, ma dentro lo spazio del degrado e della spersonalizzazione che lo ha accolto e ammaliato.

Nel viaggio, che per prima istanza è quello del poeta stesso e poi dell'uomo in senso più generale, il quadrilatero Lombard Street, Cannon Street, William Street e London Bridge assurge al ruolo di metafora antropomorfa.

La Londra che si lascia ritrarre in *The Waste Land* è personificata e al contempo mitica: si fa persona quando genera fiori come fosse una donna ma il suo grembo ora è sterile, inadatto alla vita; i tuberi sono secchi e ci si domanda

*What are the roots that clutch
What branches grow out of this stony rubbish?
(p.58, versi 19-20)*

Nessun *son of man*, dunque nessun essere umano, o 'nato di donna' come direbbe Shakespeare, può rispondere a tale domanda, così mortale.

Come Enea per scendere nell'Ade chiede aiuto alla Sibilla Cumana, che potrà aiutarlo solo recando in mano il Ramo d' Oro, così Eliot, consapevole dell' importanza di una guida altrettanto autorevole, ci presenta alcune figure che possano agevolare il nostro cammino, affinché meno irto d'ostacoli.

Le figure mitologiche che a nostro avviso fungono da punto di riferimento e allo stesso tempo da chiavi di lettura sono non a caso la sibilla Cumana, Tiresia e Phlebas, il marinaio fenicio.

Nel deserto eliotiano rappresentano l'ardito ma anche le uniche certezze nell'inquietudine: colei che non può morire, colui che pure cieco vede per entrambi i sessi, colui che già nel nome reca l'elemento liquido, il sangue, che scorre, metafora del mare che ne causerà la morte.

Sono loro i principali, metaforici viandanti della desolazione, della terra del nulla.

L'acqua è lungo tutto il viaggio l'elemento costante, portatrice tuttavia non di vita nè capace di dissetare bensì, elemento di morte.

Nella città che non è, perché per Eliot Londra è metafora della terra Desolata, già nella prima sezione fanno la loro apparizione svariate figure relative all'acqua: incontriamo la pioggia di primavera e quella nello *Starnbergsee*, poi l'arida pietra che non dà suono d'acqua, poi i capelli sono umidi, *Oed' und leer das Meer*, e il marinaio fenicio annegato, fin al monito *temete la morte per acqua*.

Non è l'acqua salvifica che ci si aspetta di trovare in un deserto, ma l'elemento che annega, infradicia, svelle le radici.

La stessa folla che fluisce sul ponte che attraversa il Tamigi, fluisce anche su e giù per il colle (e il verbo *flow* è quello che si utilizza normalmente per un corso d'acqua) fino alla chiesa di Saint Mary Woolnoth.

E' interessante notare che proprio nella sezione intitolata *The Burial of The Dead*, la chiesa in questione ai tempi di Eliot oramai era un'isola nel cemento, e che di certo solo sporadicamente si occupava di esequiare funerali o messe funebri.

Inoltre la chiesa suona a morto alle nove che è presumibilmente l'ora in cui gli impiegati delle banche del distretto della City iniziano a lavorare maneggiando denaro, perpetrando quindi una mera pratica di mercificazione.

A questo punto, siccome il nostro studio si propone di mettere in luce e a confronto il paesaggio nelle sue declinazioni molteplici, come riferirebbe José Antonio Gurpegui Palacios,¹²⁶ in quanto *landscape* ma anche *cityscape*, *urbanscape* e *seascape* in Eliot e Walcott, ci pare rilevante anche dal punto di vista storico antropologico ragionare su una questione che certamente Eliot aveva considerato.

¹²⁶ Cfr. Martinez-Duenas Espejio, J.M.Perez-Fernandez, *Approaches to the poetics of Derek Walcott*, op.cit., p.22-23

La chiesa di Saint Mary Woolnoth infatti, nella prima sezione di *The Waste Land*, oltre a stagliarsi come unica effigie religiosa, conserva in sé una potente valenza simbolica.

La chiesa sorge su un antico sito prima pagano poi cristiano; danneggiata durante il *Great Fire of London* del 1666, riportata allo splendore da Sir Christopher Wren e successivamente a rischio di demolizione a causa dell'attuazione della metropolitana: la Bank Tube Station. Un appello popolare fermò la distruzione già sancita dal piano regolatore ma l'edificio subì comunque parecchie menomazioni: la cripta fu venduta alle ferrovie e le ossa lì contenute furono spostate e sepolte altrove.

Non è un caso quindi, a nostro avviso che Eliot abbia scelto proprio questa chiesa all'interno del *poem*, soprattutto nella sezione riguardante la sepoltura dei morti: come ad indicare che il denaro e il profitto che del resto caratterizzava e caratterizza quella zona della città aveva potuto anche 'comprare' il silenzio della fede

Nella terra desolata, labirintica e senza nome si sancisce la deriva della religione che non rappresenta più una certezza né tanto meno è in grado di contrastare le leggi del profitto.

Proseguendo nel nostro viaggio che mette a nudo i panorami eliotiani ci soffermiamo

ora sulla valenza che Eliot ha voluto assegnare al Tamigi.

Nella prima sezione il fiume non viene nominato se non per sineddoche quando il poeta riferisce che

A crowd flowed over the London Bridge
(p.59, verso 62)

E il London Bridge è il ponte che Eliot vedeva ed attraversava nella realtà più di frequente, ma anche il ponte che richiama alla memoria dei più la nursery-rhyme *London Bridge is falling down* che non a caso, e ancor una volta, richiama la distruzione, seppur attraverso la velata ironia di una

canzone per bambini, e comunque dà l'immagine immediata del cadere nell'acqua (dovesse cedere appunto il ponte) e pertanto rimanda all'immagine della morte per acqua che più oltre ritroveremo.

Come osserva Dario Calimani

*Il fatto che l'immagine della folla sul London Bridge rinvii all'episodio dell'attraversamento dell'Acheronte da parte dei peccatori sulla barca di Caronte conferma in *The Waste Land* il legame tra la figura della personificazione e le tensioni osmotiche vita/morte.¹²⁷*

Superfluo ricordare quindi nuovamente il ruolo negativo dell'elemento acqua come *fil rouge* di tutto il *poem*.

Tuttavia è nella terza sezione che il Tamigi assume un significato ancora più tetto e grottesco.

Infatti questa parte si apre parlando proprio del fiume

*The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank
(p.62, versi 173-174)*

Apparentemente la natura antropomorfa delle foglie che si aggrappano alla riva fa pensare che il fiume ne fosse la casa, la dimora: e la tenda del fiume riassume in sé qualcosa di familiare ma allo stesso tempo rimanda allo *strappo*, alla lacerazione, alla rottura inesorabile di un equilibrio 'naturale' ormai irreparabilmente compromesso.

Forse il London Bridge è davvero caduto e con esso metaforicamente la stabilità di una città intera e dei suoi abitanti, oppure il fiume freudianamente porta con sé la memoria e quindi le radici ferite di una umanità in declino e insieme ad essa i 'detriti' lasciati a testimonianza.

Dal punto di vista storico il London Bridge, come la chiesa di Saint Mary Woolnoth, segnala alterne vicende. Costruito di argilla, ha origini molto

¹²⁷D. Calimani, *T.S.Eliot: le geometrie del disordine*, Napoli, Liguori, 1998, p. 133.

antiche, poi fu distrutto, spostato innumerevoli volte, ricostruito fino ad essere venduto e smontato pezzo per pezzo e rimontato in Arizona. Non è un caso dunque che rappresenti, anch'esso come la chiesa, un monumento che è in balia del profitto e del denaro.

Poco più avanti abbiamo un nuovo accenno al Tamigi, prima come invocazione

Sweet Thames, run softly till I end my song
(p.62, verso 176)

poi per negazione

*The river bears **no**¹²⁸ empty bottles, sandwich
papers,
Silk handkerchiefs, cupboard boxes, cigarettes ends
Or other testimony of summer nights*
(p.62, versi 177-179)

Il fiume, silenziosa presenza, è portatore di tracce e testimone degli *Hollow Men* che ne attraversano il flusso grazie a ponti che non collegano più ma cadono o cedono, perdendo così lo scopo che è loro proprio: cioè di essere collegamento, unione, congiunzione.

Il fiume ritornerà più avanti e stavolta non sarà più descritto per negazione ma con sembianze umane

*The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar*
(p.65, versi 266-272)

¹²⁸ L'evidenziazione in grassetto è nostra.

Olio e catrame sono metafora del sudore umano, pertanto il fiume che suda elementi contaminanti e nocivi rinforza il senso di malato grigiore.

E' sempre Calimani che ci ricorda che

*Se la folla scorreva sul London Bridge come un fiume, ora il fiume condivide lo squallore della realtà animata, e suda petrolio e catrame, come per la fatica del lavoro che vi si svolge.*¹²⁹

Ma il fiume assumerà sempre più fattezze umane quando Eliot aggiungerà nelle note al testo che dal verso 292 inizia la canzone delle tre *Themes-daughters*, che prosegue fino al verso 306: figlie che vengono paragonate a quelle del Reno, presenti in un famosa opera di Wagner.

E a questo proposito ci rammenta che tutto ciò che il paesaggio sembra offrire è l'inanimata presenza degli oggetti passivamente trasportati dalla corrente.

Lo spazio della geografia urbana che troviamo evocato in *The Waste Land* è puramente funzionale a mostrare come gli unici segni lasciati dagli uomini siano esclusivamente materiali, non emotivi o umanizzanti.

Perfino i giardini che troviamo nel *poem* sono cimiteri, non luoghi di colore e rinascita: così il giardino di Stetson, l'Hofgarten, il giardino dei giacinti, i Kew Gardens solo per nominarne alcuni, sono luoghi di ossa e di morte.

Qui il richiamo a Dante, e precisamente al V Canto del *Purgatorio* e a Pia De' Tolomei, nata a Siena e uccisa dal consorte che governava la Maremma

*Siena mi fè, disfecemi Maremma*¹³⁰

¹²⁹ Calimani D., op. cit. p.151.

¹³⁰ Alighieri, D., *Purgatorio*,(a cura di) Benvenuto Rambaldi da Imola, Imola, Galeati, 2008, p.104.

è rappresentativo della personificazione delle città di appartenenza in quanto generatrici di radici e di conseguenza di memoria, così

*Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me
(p.66, versi 293-294)*

mostrano una città antropomorfa e umanizzata che genera e distrugge. Anche in questi versi i Kew (Gardens) disfano ciò che il quartiere di Highbury aveva generato, cioè la vita: “ la città si adopera come regista e agente primario nel ciclo naturale della vita e della morte”, osserva Calimani.¹³¹

Abbiamo alcune coordinate geografiche ancora, per concludere il nostro cammino panoramico all'interno di *The Waste Land*.

Il secondo riferimento alla *Unreal city* ci racconta del mercante di Smirne che ha dell'uva passa in tasca e che, munito di documenti C.i.f, reca un invito a colazione al Cannon Street Hotel e poi ad un weekend al Metropole.

L'uva passa, ennesima metafora di natura morta, era quotata al prezzo trasporto e assicurazione compresi fino a Londra, e la polizza di sbarco veniva rimessa al compratore dietro pagamento della tratta a vista. Questo tipo di pagamento è tipico dei trasporti via nave e quindi lascia sottendere nuovamente l'elemento Tamigi come veicolare, e soprattutto ne sottolinea l'elemento di 'beneficio economico' che la città trae dallo scorrere delle sue acque.

La distesa d'acqua che divide Smirne da Londra è la stessa che si vede dall'Hotel Metropole a Brighton, pertanto, come osserva Calimani:

*L'acqua, sottratta alla sua origine naturale, è sottratta anche al suo impiego simbolico, che la vorrebbe elemento di purificazione e salvezza.*¹³²

¹³¹ D.Calimani, *op.cit.* p.158

¹³² *Ibidem*, p.165.

Cannon Street e l'hotel in essa ubicato non fanno altro che rafforzare l'idea dell'effimero e del profitto: Cannon Street infatti fu costruita fra il 1863 e il 1866 e divenne famosa per essere il punto di arrivo dei pendolari e dei viaggiatori che provenivano dall'Europa, e l'hotel annesso alla strada era un edificio adibito a incontri fugaci e prettamente relativi a *business meeting* che fu chiuso nel 1931 a causa del declino di quella zona finanziaria.

Il panorama scelto in maniera precisamente indifferenziata da Eliot reca il vuoto di una sorta di apocalisse urbana in cui anche i rumori come lo squittio dei topi e il *throbbing taxi* evocano tristezza, malessere, smog e sporcizia.

Perfino la musica non è un elemento capace di regalare il minimo sollievo: è un lamento. Intervallato dal cicaleccio della gente del mercato del pesce, appare come una sorta di circolare morte-vita-morte, tanto da rimandare anche al pesce in vendita e pertanto morto.

*"This music crept by me upon the waters"
And along the strand, up Queen Victoria Street.
O City o City, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasant whining of a mandoline
And a clutter and chatter from within
Where fishmen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold
(p. 65, versi 257-265)*

Queen Victoria Street, Strand, Lower Thames Street delimitano, come le precedenti strade del quadrilatero già citato, le vie prospicienti il Tamigi che corrono lungo la City intersecandosi con l'*hustle and bustle* della folla, dei ristoranti, degli hotel, dei teatri e dei mercati.

Il ricorrere di toponimi che portano in sé l'antico prestigio di re e regine ormai defunti, Queen Victoria e King William, sembrano esser stati scelti appositamente per ricordare i fasti di una nazione abituata ad essere

incoronata dalla storia come Regina delle isole, ma che all'epoca di Eliot aveva perduto sia il prestigio che l'orgoglio.

Sembra lontana l'isola cantata da Shakespeare

*This royal throne of kings,
This sceptred isle*¹³³

Il trono di reali, l'isola scettrata riemerge nei toponimi della Waste Land come l'isola che non potrà mai liberarsi del fardello della propria regalità per diventare terra comune, condannata piuttosto ad una infinita solitudine senza nemmeno il beneficio dell'oblio degli antichi fasti.

Successiva tappa del percorso intrapreso è *St. Magnus Martyr*, la seconda chiesa nominata nel *poem*: costruita da Wren, fu anch'essa distrutta dall'incendio del 1666 e successivamente riedificata.

Le preziose colonne ioniche all'interno fanno di questo edificio uno dei più belli della zona.

Con i versi

*My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet*
(p.66, versi 296-297)

intendiamo concludere il nostro girovagare insieme ad Eliot fra i versi di *The Waste Land*.

Moorgate evoca in un certo senso la fine del *viaggio* intrapreso. Era una porta secondaria delle mura di Londra, e fu abbattuta nel 1761. Non a caso la strada per raggiungerla, percorsa verso nord conduce tuttora alla *Bank of England*, ennesimo, chiaro riferimento al denaro.

Questa linea di confine ci pare possa fornire una chiara lettura circolare del percorso urbano che, sospeso fra l'apocalittico e l'onirico, rivela la desolazione della terra che non è.

¹³³W. Shakespeare, *I drammi storici, Riccardo III*, (a cura di) Melchiori Giorgio, I Meridiani, Milano Mondadori, 1989, p. 1052.

A *Moorgate* il cuore è sotto i piedi, è dunque calpestato, allontanato dalla propria sede centrale che dovrebbe essere il petto, il torace, la parte più nobile del corpo umano.

I piedi sono giunti a *Moorgate*, calpestando la città, i suoi detriti, il sudiciume ma anche 'guadagnando' la strada e l'esperienza del ritorno. Ci piace far notare che il poeta John Keats era originario proprio di questo quartiere, e pertanto *Moorgate* potrebbe rappresentare la chiusura del cerchio iniziata dal giovane poeta Eliot a *Lombard Street* e terminata sulle vestigia dell'antico bardo romantico ai piedi della sua zona di nascita.

Come una sorta di ricerca del Sacro Graal, molto efficace per ricordarci che *The Waste Land* ha molti punti di contatto e ispirazione suggeriti dai riti pagani e in particolare dalla leggenda del Re Pescatore, la *quest* è davvero il percorso stesso e quanto si è appreso lungo il cammino.

Eliot, moderno flaneur, *the man of the crowd* si mescola alla città e al suo tessuto urbano, portatore cronico di quelle che Benjamin ha chiamato "le stigmate inferte all'amore della vita urbana"¹³⁴.

E' il poeta che, indossando gli abiti dell'esploratore urbano, nomade e cittadino al tempo stesso, turista e abitante sulla soglia di una città amata e odiata insieme, non esplora i luoghi né i personaggi in verità, ma come prima Baudelaire a Parigi resta in bilico fra la figura del poeta-viandante e la guida onirica in mezzo a strade, palazzi, chiese e i simboli che questi paiono serbare fino ad assurgere a miti.

Il modello di *flâneur* nasce a Parigi nel XIX secolo, perché *flâner* vuol dire ondeggiare non solo fra luoghi, ma fra i tempi, non limitandosi a scambiare gli incroci, ma incrociando il presente col passato. Trasferendo a Londra il modello baudelairiano, Eliot vaga per la città del suo tempo topograficamente riconoscibile, come abbiamo cercato di dimostrare attraverso lo studio dei toponimi e della geografia urbana, ma vaga anche

¹³⁴ Cit. in L. Zoja, "Un rimorso di Caino" in *L'anima dei luoghi* (a cura di), Massimilla B., Milano, Editore Guppo di Psicologia Analitica, 2009, p. 50.

nel tempo attraverso i *flashback* e *forward* che lo portano alle guerre puniche e a Tristano e Isotta fino ai miti rituali del Re Pescatore . Non di meno vaga anche nello spazio geograficamente più vasto, infatti ci troviamo trasportati da Londra a Smirne, dal Tamigi al Gange, benché questi luoghi restino sempre uno solo, rappresentando in un unicum appunto la babele londinese del tempo.

Inoltre vagare nel passato seguendo l'ispirazione del *genius loci* è come il vagare nei sogni: non casualmente la parola francese *rever*, che oggi vuol dire sognare, in precedenza significava proprio vagare (*esver*, dal latino *Ex vagus*).

Mentre però il *flâneur* francese non si confonde con la folla, perché autonomo e capace ancora di provare meraviglia, con Eliot tale figura muta significativamente: il poeta osserva la folla sul London Bridge e ne rimane atterrito, ipnotizzato e intimorito.

La Londra delle *bow-window* molto in voga in epoca vittoriana, ventri rivolti verso la strada, svela una città-madre che esibisce il focolare domestico e allo stesso tempo mette in contatto il proprio nucleo più intimo con la fretta e la frenesia della folla, i rumori e gli odori della città stessa.

Così si approda alla contaminazione dell'uomo-figlio da parte della città madre portatrice di *Langeweile*: non più la claustrofobica e protettiva figura della città che nasconde e protegge dunque bensì la metropoli che disumanizza e che non fornisce più certezze, nemmeno quelle topografiche.

La *Langeweile* di Benjamin, come lo spleen di Baudelaire e il male di vivere di Montale, non è *solo* la noia come vorrebbe una traduzione letterale: è piuttosto un malessere in cui il tempo deborda e che è l'opposto di *Kurzweil* che rappresenta la compressione temporale dovuta alla fretta e alla velocità spasmodica.¹³⁵

¹³⁵Cfr. L. Zoja, *op.cit.*, pp 46-52.

Così la prima 'guida' che Eliot incarica di aprire la Waste Land è proprio il simbolo moderno di questo stato d'animo malinconico: la Sibilla Cumana.

Figura spesso sottovalutata *nell'interpretazione* della Terra Desolata, essendo posta all'inizio o perfino *prima*, giacché come epigrafe anticipa i versi stessi del *poem*, la Sibilla ha creduto nei sogni quasi come una primitiva *flaneur*, così ha chiesto la vita eterna dimenticando nel contempo però di chiedere anche l'eterna giovinezza.

E' noto che nel mondo antico molte divinità disponevano di indovini, pitonesse o profeti che, nel nome del dio, emettevano oracoli e predizioni.

Tuttavia era diffusa la credenza che prima di questi personaggi fossero esistite delle profetesse leggendarie, non soggette al passare del tempo, isolate dal mondo e poco inclini a mostrarsi in pubblico, chiamate Sibille.

Queste erano simbolo dell'essere umano elevato alla condizione soprannaturale che gli permetteva di comunicare col divino e di diffonderne i messaggi: eco degli oracoli, strumento di rivelazione, emanazione di saggezza divina. Non casualmente rileviamo che erano dodici, proprio come gli Apostoli.

In specifico, la Sibilla Cumana, autrice dei Libri Sibillini, si narra fosse una ragazza di straordinaria bellezza di cui Apollo si invaghì.

Il dio le promise di avverare qualunque suo desiderio e così la giovane raccolse un pugno di sabbia e chiese ad Apollo di farla vivere tanto quanti fossero i granelli di sabbia racchiusi nella sua mano, ma dimenticò di chiedere contestualmente l'eterna giovinezza.

Il dio acconsentì e la Sibilla si stabilì a Cuma, ma ben presto si rese conto della condanna che l'attendeva: le malattie e la vecchiaia la resero una larva umana fino a serbare solo la voce e unicamente il contatto con un pugno di terra natia avrebbero potuto sciogliere l'incantesimo, permettendole di morire in pace.

Ecco che nell'epigrafe a *The Waste Land*, la Sibilla interpellata sul suo unico desiderio risponde di voler morire, come se dopo tanti secoli passati a vedere, esser testimone, profetizzare, scrivere vaticini sulle foglie poi sparpagliate dal vento, la sola speranza di pace fosse quella di porre fine alle proprie sofferenze attraverso il viaggio finale.

epigrafe

Come Eliot abbia restituito alla Sibilla la voce per sussurrare la frase perentoria *voglio morire* richiama, rovesciandolo, il responso che ogni soldato si augurava di ricevere dalla stessa interpellata prima di partire per la guerra, che di solito era: "bis redibis non morieris (o peribis) in bello".¹³⁶

Il mito della sibilla veggente sopravvisse per secoli anche dopo l'avvento del Cristianesimo, e fu mantenuto dall'iconografia cattolica rinascimentale poiché, siccome dotate di straordinari poteri, le sibille si diceva che avessero preannunciato l'avvento di Cristo. La Sibilla è per Eliot l'essere senza tempo capace di *vagare* attraverso l'aridità della terra desolata e assurgere ad emblema di monito e di profezia insieme: il poeta sembra consegnarci una sorta di rivelazione moderna che ci metta in guardia dal fatto che vivere in una terra tanto inaridita non produrrà che un incantesimo al contrario, e quindi una condanna a vivere come sconfitti cavalieri dell'apocalisse, argonauti senza meta, sibille senza patria.

A tal proposito ci sembra interessante notare come l'affresco della Sibilla cumana di Michelangelo che si trova nella Cappella Sistina curiosamente sia stato preso da Derek Walcott come esempio di solidità marmorea, come a intendere che un capolavoro o un mito vibrano al di là dei propri contorni puramente contestualizzati.

Se la Sibilla ha la visione d'insieme di tanta storia che le è passata sotto gli occhi, l'altro mito che incontriamo in *The Waste Land*, Tiresia, ha addirittura un'ulteriore capacità assoluta: quella di incarnare in sé la

¹³⁶Andrai, tornerai, non morirai in guerra, traduzione della scrivente.

conoscenza di entrambi i sessi. Non si tratta di un personaggio nella definizione tipica del termine, ma piuttosto di un semplice spettatore che però, raccogliendo nel suo stesso corpo il mito del doppio, dell'androgino, riunifica su di sé tutte le altre figure del *poem*.

Tiresia, tedeforo della Sibilla, è tutti gli uomini e tutte le donne rappresentati fin qui, da Madame Sosostri (anch'essa non a caso chiaroveggente) al marinaio fenicio annegato:

*I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest
(p.64, versi 228-229)*

Vede lo sfacelo degli interni delle case londinesi, dove si consumano amori senza anima e, quasi come un *Ancient Mariner* redivivo dallo scorrere del tempo e da una terra di sale, anch'egli dice:

*I too awaited the expected guest
(p.64, verso 230)*

In questi versi fa capolino il marinaio di Coleridge attraverso la presentazione di Phlebas il fenicio:

*Phlebas the phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.
(p.66, versi 312-314)*

Il fenicio però è morto da quindici giorni, e benché una corrente sottomarina ne abbia spolpato già le ossa, ha avuto la grazia della redenzione negata al vecchio marinaio che come la Sibilla cumana è destinato a vagare nel tempo e a perdersi la benedizione della propria morte. La sibilla cumana, Tiresia, il marinaio fenicio, Madame Sosostri sono come:

*Falling tower
(p.68, verso 373)*

torri di Babele destinate a crollare e così

*Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
(p.68, versi 374-375)*

sono

*Unreal
(p.68, verso 376)*

Individui e città hanno la stessa sorte: non sopravvivono alla terra desolata a meno che quella stessa terra non possa rifiorire grazie alla guarigione metaforica del Re pescatore che ha ispirato Eliot attraverso la lettura di *From Ritual to Romance* di Weston e *The Golden Bough* di J.Frazer.

Ci piace concludere questa analisi dei paesaggi presenti evocati in *The Waste Land* ricordando ancora una volta che

Eliot apparteneva alla propria epoca e i temi da lui prescelti apparivano contemporaneamente anche in altri paesi, indipendentemente dai prestiti letterari. Eliot aveva creato un suo paesaggio: grigiore, assurdità, inutilità, fogne maleodoranti, bottiglie rotte, condutture intasate, strade londinesi con passanti che sembrano più ombre di morti che vivi¹³⁷.

¹³⁷T.S Eliot, *La terra desolata- Quattro quartetti*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 10.

3.3 “Between the vision of the Tourist Board and the true Paradise lies the desert...” D.Walcott

L’approccio comparatistico della nostra indagine ci pone ora di fronte alla necessità di analizzare come il paesaggio, con le sue declinazioni anche mitografiche, abbia impregnato la poesia di Walcott.

Il soprannome con il quale il poeta viene spesso citato e cioè Omero dei Caraibi, lo colloca in maniera inequivocabile all’interno di un panorama natio pieno di sole, di mare, luce e colori, che verrà trasfigurato in epico, fino ad assegnare al poeta stesso il compito di essere moderno bardo della sua Santa Lucia e dei suoi abitanti.

Il verso

*I sang our wide country, The Caribbean Sea*¹³⁸

che troviamo come dichiarazione d’intenti in *Omeros*, non è che l’ennesima affermazione di appartenenza e di amore incontrastato per la propria terra che, nella stessa bandiera nazionale, come ha sottolineato

¹³⁸D. Walcott, *Omeros*, Farrar, Straus, and Giroux, New York, 1990, p.542.

Walcott in una recente intervista a noi rilasciata, contiene un triangolo giallo e nero (il sole e le due montagne dell'isola) in campo azzurro (il cielo e il mare) e il motto *The Land, The People and The Light* , a sintetizzare che gli elementi paesaggistici e la luce sono inscindibili dalla cultura e dalla vita stessa della popolazione. Walcott ha più volte riferito che la bandiera di Santa Lucia gli è molto cara perché ideata da uno dei suoi più cari amici che ha egli stesso ispirato nella composizione.



Fig. 6 - Luoghi di approdo toccati da Shabine durante il viaggio .

Consci della necessità di circoscrivere l'ambito della nostra riflessione all'opera *Mappa del Nuovo Mondo*, si è scelto di partire dal poemetto *The Schooner "Flight"* (La goletta "Volo") che si trova all'interno della raccolta e che sia per struttura che per intenzioni del poeta presenta, insieme a molte differenze, non poche similitudini rispetto a *The Wast Land* di Eliot.

Tenendo bene a mente quanto possa essere fuorviante e ingannevole tentare una comparazione fra le due così diverse opere, baseremo la nostra ricerca sul perno letterario rappresentato dal paesaggio, un po' per non correre il rischio di trattare una tematica che esuli dalla nostra tesi generale, un po' per non confondere (e confonderci) rispetto ai tanti temi messi in campo, in entrambi i *poems*, dagli autori stessi.

Come spiega Walcott nell'interessante intervista rilasciata a Glyn Maxwell¹³⁹, il racconto di Shabine, persona e maschera della *Goletta Flight*, che rappresenta sia il poeta che l'intera sua gente, è una narrazione rovesciata rispetto al viaggio intrapreso dai neri durante le traversate del *Middle Passage*.

Infatti, come precedentemente riferito, il viaggio veniva compiuto dalle terre africane ai Caraibi nell'ambito della deplorabile tratta degli schiavi, mentre Shabine, Omero senza Itaca, marinaio in cerca di speranza paragonabile agli schiavi africani, salpa da Carenage, cioè da Trinidad nel Mar dei Caraibi per toccare svariate terre che non rappresenteranno un approdo salvifico, bensì una *quest* che si chiuderà, almeno nel sogno, circolarmente, col suo agognato ritorno a Santa Lucia dopo infinite vicende e peripezie.

¹³⁹ Glyn Maxwell interviews Derek Walcott, *Recorded at the Lensic Theat in Santa Fe, New Mexico on November 20, 2002.*

Intanto, il viaggio di Shabine inizia in una stagione diversa dal ‘viaggio’ nella Terra Desolata: lì, è aprile, primavera, qui è agosto, un agosto *idle* come solo la calura del sole di quelle terre sa renderlo.

Il mare solcato da Shabine, elemento unificatore degli interi undici capitoli del poema narrativo, cambierà significato e volto durante il cammino. Da mare intimo e individuale fonte di vita, a continua scoperta e nutrimento interiore, ad avventura umana universale. Lo troviamo descritto in mille diverse sfaccettature, dal riverbero superficiale delle sue acque agli abissi così da assurgere al mare interiore che il protagonista naviga e che rappresenta il viaggio dell’uomo come traversata verso la ricerca di sé e l’ignoto.

I panorami che si rincorrono e che fan da sfondo alla ricerca di Shabine sono l’oceano, le isole, gli orizzonti assoluti, gli esterni degli edifici e in particolare le verande, le finestre, le scale, i cancelli, i cortili, i parcheggi e le prue delle navi quindi, come si può notare e come avevamo già rilevato, principalmente elementi *esterni* e non posti all’interno dei fabbricati. Tutto ciò farà da sfondo ai tanti temi che Walcott coagula nel racconto della goletta Flight:

*E’ una poesia che coniuga le tematiche sempre presenti nelle opere di Walcott: lo spazio geografico del Mare dei Caraibi, il problema dell’identità, il rapporto con la “Storia” (History), il viaggio omerico, la dedizione alla poesia, la lacerazione emotiva, il senso di colpa nei confronti della famiglia e le riflessioni sul mestiere dello scrittore*¹⁴⁰,

ci ricorda Marija Bergman.

Ma mettiamoci in viaggio ora, seguendo la rotta di Shabine/Walcott.

¹⁴⁰M. Bergman, “From the depths of the sea: lo spazio, il viaggio, l’identità nella Goletta Volo” di Derk Walcott, in V. Cavone (a cura di), *Geografie della coscienza : rappresentazioni dello spazio e raffigurazioni dell’io nella letteratura inglese*, Bari, B. A. Graphis, , 2007, p. 280.

E' un "cold sea rippling like galvanize"¹⁴¹ il mare gelido che dà l'addio al marinaio, e perfino la stelle sembrano inchiodate al cielo: "the nail holes of stars in the sky roof .¹⁴²"

Lasciare la famiglia e la patria è una scelta ineluttabile per Shabine, ma che fa piangere il marinaio e gli fa rimpiangere tutta la "whole fucking Island"¹⁴³, le sue strade, le sue case, i suoi abitanti.

Però quel mare, che all'inizio del racconto appare freddo e senza anima, durante la narrazione assurge dapprima ad elemento di conoscenza identitaria e poi salvifico.

Infatti fin dai primi versi, Shabine lo utilizza per definire se stesso

I taking a sea-bath , I gone down the road
(p.113)

Per il marinaio andarsene attraverso il mare e lasciare le sue radici agli abitanti della Grande Casa, che sappiamo rappresentare i colonialisti, è l'unica soluzione perché, ci dice " I am just a red nigger who love the sea"¹⁴⁴

e di questo mare lui conosce tutte le coste, le insenature, le insidie e gli approdi:

from Monos to Nassau
(p.113)

e ammette che la terra ferma non fa per lui che:

I couldn't shake the sea noise out of my head
(p.118)

pur sapendo che:

*[...] this Caribbean so choke with the dead
that when I would melt in emerald water,
whose ceiling rippled like a silk tent,
I saw them corals: brain, fire, sea-fans
dead-men's-fingers, and then, the dead men*

(p.118)

¹⁴¹ D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, op. cit., p. 110.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.113.

E' infatti durante la discesa nel grembo del mare che Shabine vede o crede di vedere i resti di coloro che non sono sopravvissuti alle violenze perpetrate dalla traversata del *Middle Passage*, o che più semplicemente sono affondati.

La tenda di seta, i coralli e i riferimenti ai resti degli uomini affogati richiamano verosimilmente la tenda rotta del Tamigi e il passo eliotiano che riferisce del marinaio Phlebas morto da due settimane e i cui occhi sono diventati coralli, ma mentre la morte per acqua e il riferimento al Tamigi richiamano elementi negativi e non tendenti alla resurrezione in Eliot, la *risalita* di Shabine alla superficie indica chiaramente il mare come elemento salvifico e in qualche modo 'santificante' o benedicente, quasi una sorta di rinnovato battesimo alla vita.

Il riemergere alla vita però costa a Shabine un mese di ricovero al *Seamen's Hostel* come ad indicare che per avere avuto l'ardire di guardare negli occhi il proprio passato e la morte ora deve pagare pegno e, lasciato il manicomio, le domande del marinaio restano quelle dell'inquietudine di qualunque cavaliere della Tavola Rotonda:

*Where is my rest place, Jesus? Where is
my harbour?
Where is the pillow I will not have to pay for,
and the window I can look from the frames
my life?*

(p.120)

E la risposta è quanto mai inattesa, quanto più veritiera: non c'è alcuna patria o porto da cercare in cui riposare perché l'unica patria concessa a questo marinaio in bilico fra il mito e l'umano è solo l'immaginazione:

I had no nation now but the imagination
(p.122)

Per i bianchi è troppo nero, e per i neri succeduti ai bianchi Shabine è troppo bianco: quindi ironia della sorte l'unico approdo per lui è l'immaginazione, quindi la poesia.

Come non pensare che Shabine sia la maschera di Walcott, dunque?

Specialmente quando fa dire al marinaio che loro, i bianchi hanno lasciato solo la lingua :

But that's all them bastards have left us : words
(p.122)

Pare infatti inequivocabile che Walcott, che ha fatto sì che la propria poesia parlasse in inglese, creolizzandolo, e si è battuto per questo suo diritto di *subalterno* di utilizzare la lingua dell'invasore, ammetta che quei *bastards* abbiano lasciato solo le parole perché a loro, in quanto colonizzatori ormai vinti, non è stato concesso altro dai colonizzati, quasi in spregio ad una storia fatta per secoli di umiliazioni e torture: ora l'ex-schivo 'sfida' il colonizzatore appropriandosi della sua lingua e anzi, consapevolmente la modula secondo i suoi usi e costumi, avendone imparato i dettami sia grammaticali che strutturali.

Infatti Shabine continuerà a parlare la *sua* lingua che è quella intrisa del sale del mare che porta dentro di sé

*[...]Well, when I write,
this poem, each phrase go be soaked in salt;
I go draw and knot every line as tight
As ropes in this rigging; n simple speech
My common language go be the wind,
My pages the sails of the schooner Flight.*
(p.114)

Con quella stessa lingua coglierà l'occasione lungo il poema di denunciare il contrabbando di whisky, lo scherno che ha subito dai politici corrotti che ancora si comportano da padroni nell'arcipelago caraibico, la vergogna delle navi negriere che sventolano *Flags of all nations*¹⁴⁵, mentre sotto coperta gli antenati di Walcott stavano stipati e incatenati, la derisione dei compagni di viaggio, anch'essi marinai , che lo umiliano perché scrive poesie. E denuncerà soprattutto il progresso, quello vorace che dimentica "all small islands behind"¹⁴⁶, quello degli affaristi e dei ministri senza scrupoli,

¹⁴⁵ D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, op. cit., p. 128.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 134.

quello che prima ha sfruttato i più deboli e poi li ha lasciati nella loro povertà e arretratezza e che ora si ostina a considerare le isole di Shabine solo come paradisi per turisti, ignari delle ferite che la Storia ha lasciato:

[...] Until I see definite signs

that mankind change, Vince, I ain't want to hear.

Progress is history's dirty joke

(p.134)

dice l'amico di Shabine mentre la goletta si avvicina a Dominica.

(Come non scorgere in questa lucida e accorata denuncia, il corrispettivo di quella eliotiana?)

La goletta poi si imbatte in una tempesta senza precedenti, e Shabine rappresenta metaforicamente tutti i marinai che prima di lui hanno domato le tempeste letterarie, tanto da fargli gridare

"I'm the drowned sailor in her Book of Dreams"

(p.142)

Come dunque non riconoscere, in quel marinaio annegato, Phlebas? Come non ravvisare in quell'aggettivo possessivo *her*, il libro dei tarocchi di Madame Sosostri rimasto aperto nella terra desolata?

La tempesta si placa, non riducendo Shabine ad un marinaio affogato, ma donandogli una seconda vita e facendogli sommessamente recitare una preghiera che restituisca alle sue isole la freschezza e la forza lussureggiante che avevano un tempo

*Fall gently, rain, on the sea's upturned face
like a girl showering; make these islands fresh
as Shabine once knew them...*

(p.144)

Ecco che il mare si fa persona e ha il volto rivolto verso l'alto come una ragazza che sta facendo la doccia e tutto il dolore provato fino a qui è diventato nulla

If my hand gave voice to one people's grief.
(p.146)

Il viaggio si è fatto quindi catartico per una intera popolazione. Non è questo solo il viaggio dalle alterne vicende di un marinaio moderno e *ancient* allo stesso tempo, ma anche e soprattutto un percorso preciso, calato nel contesto storico e geografico delle Indie Occidentali: un po' come il viaggio omerico, è un tragitto dell'anima in cui ogni uomo può riconoscersi, ma principalmente possono riconoscersi coloro che appartengono alle Isole *westward*, dette non a caso sopravento, e quanti sono alla continua ricerca di:

*[...] one island that heals
with its harbour
and a guiltless horizon, where the almond's
shadow
doesn't injure the sand.*
(p.146)

E' il paesaggio amato della sua patria che lo veste:

*whatever the rain wash and the sun iron:
the white clouds, the sea and sky with one seam,
is clothes enough for my nakedness*
(p.146)

E Shabine che ci guida, e guida di conseguenza la propria gente, cerca una finestra da cui guardare che incornici la sua vita e indichi con speranza la via:

*Open the map. More islands there man,
than peas in a tin plate, all different size,
One thousands in the Bahamas alone...*
(p.146)

E tuttavia, quella di Shabine/Walcott, è una ricerca *vana* nel senso che non avrà mai fine, perché è improbabile che esista l'/*sola* perfetta, quella senza torti e senza naufraghi, e perchè tutte le cose devono finire e cadere, così come tutte le isole sono una cosa sola che nella fattispecie dei Caraibi

*There are so many islands!
As many islands as the stars at night*

*on that branched tree from which meteors
are shaken
like falling fruit around the schooner Flight.
But things must fall, and so it always was,
on one hand Venus, on the other Mars;
fall, and are one, just as this earth is one
island in archipelagoes of stars.*
(p.146)

Il mare è l'unica certezza per Shabine, nonostante sia stato anche angoscia, abisso e baratro; ma è pur vero che *The Sea is History* e in quella storia c'è tutto il tumulto delle proprie radici, non è un caso che voglia concludere il poema ben sicuro che le proprie radici risiedano nel mare perché, dice

My first friend was the sea. Now is my last.
(p.148)

L'ultima immagine che Shabine ci regala è quella del marinaio in coperta che legge nella propria cuccetta le mappe future dei viaggi che intraprenderà:

*I must stop talking now. I work, then I read,
cotching under a lantern hooked to the mast.*
(p.148)

Se volessimo azzardare una lettura nuova di questa sorprendente ultima scena marinara, potremmo dire che la lanterna che illumina Shabine evoca la Sibilla cumana che, ridotta ad una ampolla, è appesa all'albero di Cuma, allo stesso tempo luce della coscienza e monito.

La guida spirituale di *The Wast Land*, che nel poema eliotiano è ridotta ad una voce, ad un'eco inascoltato, sulla goletta Flight può intendersi la lanterna che accende la speranza affinché il viaggio di Shabine/Walcott, passato anch'esso comunque attraverso la desolazione e la sofferenza, conduca però a

A cloud like a door, and the light over me

is a road in white moonlight taking me
(p.148)

Archetipo del marinaio e insieme del naufrago, cari miti della letteratura occidentale, Shabine li ha *creolizzati* , assimilandoli ma nel contempo riappropriandosi della propria cultura in un inestricabile e prodigioso groviglio di elementi coesistenti.

3.4 “A culture, we all know, is made by its cities” D. Walcott

“Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d’un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti I libri di storia dell’economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci , sono scambi di parole, di desideri, di ricordi.” Italo Calvino

Che ne è delle città, in questa mappa bagnata dal mare?

Per ridefinire la città in termini postcoloniali, occorre riflettere sulle sapienti parole di Maria Pia De Angelis, che indica la città come luogo elettivo di questa letteratura che la incorona quale:

sede di contrasti ma anche di attenuazione dei contrasti, contenitore in cui si articolano i concetti di ibridismo, meticcio, mescolanza, spazio dove vengono negoziate e convivono identità pluralistiche .D'altra parte, la condizione del soggetto postcoloniale -e di certo a quella del critico postcoloniale -si collega alla diaspora, alla mobilità, allo spazio 'liminale' fra culture diverse che solo la città può adeguatamente rappresentare .La letteratura ci restituisce molteplici immagini di città-dalle metropoli occidentali 'colonizzate'da chi proviene dagli ex-imperi coloniali alle città di paesi lontani-la critica la elegge a simbolo del postcoloniale.¹⁴⁷

Se partendo da questo assunto potessimo riesaminare a ritroso la Londra desolata di *The Waste Land* potremmo ravvisare in T.S.Eliot una sorta di interessante critico postcoloniale ante litteram. Si potrebbe affermare infatti, non senza azzardo, e ben consapevoli che occorrerebbe uno studio estremamente accurato in tal senso, che la Londra che trapela dalle pagine del *poem* è una città di contrasti linguistici e etnici, sede eletta di secoli di guerre, lotte, conflitti, ma anche di negoziazioni, scambi commerciali, culturali, letterari e appropriazioni linguistiche e antropologiche ricollegabili, per molti aspetti, a città moderne tipicamente simbolo dell'indagine postcoloniale, come la Ellowen Deeowen/Londra di Rushdie o l'Algeri di Fanon.¹⁴⁸

Secondo queste premesse, stupisce che nel caso di Walcott e di *Mappa del Nuovo Mondo*, le città non siano oggetto di indagine lirica.

Vengono nominate, sì, come a circoscriverle all'interno della precisa area caraibica come punto di partenza o di approdo sia nel viaggio di

¹⁴⁷ M. P. De Angelis, "Città/Campagna", in S. Albertazzi e R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale*, Quodlibet, Macerata, 2002, p.33.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

Shabine che in altri versi e poesie, ma non troviamo una descrizione poetica precisa di nessuna di esse.

Nella prolusione del poeta caraibico durante la consegna del Nobel, non a caso proprio nel cinquecentenario dello sbarco di Cristoforo Colombo nell'arcipelago caraibico, Walcott cita *Port f Spain*:

*A downtown babel of shops signs and streets, mongrelized, polyglott, a ferment without a history, like heaven. Because that is what such a city is, in the New World, a writer's heaven.*¹⁴⁹

Prosegue poi spiegando che se la cultura è fatta delle sue città, come tutti sappiamo, allora le città che lui conosce grazie alle pagine più belle della letteratura occidentale, quelle "serious cities, in grey, militant winter with its short afternoons"¹⁵⁰, per intenderci, sembrano uscite da un romanzo russo per quanto domina l'inverno, rispetto alle città caraibiche dove invece dominano il sole, il vento, le foglie di un verde abbacinante.

Mentre le città occidentali sono sferzate dalla neve, dal vento gelido, nascoste dalla nebbia e spesso illuminate e scaldate dai focolari accesi, quella caraibiche sembrano evocare ozio, letargo e lentezza.

Non senza amarezza, Walcott afferma che

*Ours are not cities in the accepted sense, but no one wants them to be. They dictate their own proportions, their own definitions in particular places.*¹⁵¹

Si sofferma poi a riflettere sul fatto che i turisti che giungono nei Caraibi "must feel that they are inhabiting a succession of postcards."¹⁵²

Cartoline. L'immagine istantanea e spesso ingannevole di un luogo, che insiste sulla particolare bellezza di una città, di un paesaggio, di un monumento.

¹⁴⁹ D.Walcott , *The Antilles : Fragments of Epic Memory* , op.cit., p. 71.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, p.72.

¹⁵² *Ibidem*, p.74.

Qui, la bellezza della natura sovrasta il paesaggio e le città passano in secondo piano rispetto all'insieme, ed è sempre il poeta a fornirci la descrizione di quali siano le caratteristiche di una città caraibica:

A surrounding, accessible countryside with leafy suburbs, and if the city is lucky, behind it, spacious plains. Behind it fine mountains; before it, an indigo sea. Spires would pin its centre and around them would be leafy, shadowy parks. Pigeons would cross its sky in alphabetic patterns, carrying with them memories of a belief in augury, and at the heart of the city there would be horses, yes, horses, those animals last seen at the end of the nineteenth century drawing broughams and carriages with top-hatted citizens, horses that live in the present tense without elegiac echoes from their hooves, emerging from paddocks at the Queen's Park Savannah at sunrise, when mist is unthreading from the cool mountains above the roofs, and at the centre of the city seasonally there would be races, so that citizens could roar at the speed and grace of these nineteenth-century animals. Its docks, not obscured by smoke or deafened by too much machinery, and above all, it would be so racially various that the cultures of the world - the Asiatic, the Mediterranean, the European, the African - would be represented in it, its humane variety more exciting than Joyce's Dublin. Its citizens would intermarry as they chose, from instinct, not tradition, until their children find it increasingly futile to trace their genealogy. It would not have too many avenues difficult or dangerous for pedestrians, its mercantile area would be a cacophony of accents, fragments of the old language that would be silenced immediately at five o'clock, its docks resolutely vacant on Sundays.

This is Port of Spain to me, a city ideal in its commercial and human proportions, where a citizen is a walker and not a pedestrian, and this is how Athens may have been before it became a cultural echo.¹⁵³

La descrizione di una tipica città caraibica come *Port of Spain* prosegue poi con le bellezze naturali rintracciabili nei tratti del paesaggio che i visitatori occidentali del passato vedevano e sovente distorcevano, perché

¹⁵³ *Ibidem.*

preda del proprio malessere antropologico, che fosse l'*ennui*, la sete di potere imperialista o l'ambizione, poco conta oramai.

Non ci soffermeremo ulteriormente sulla prolusione di Stoccolma se non nella sua parte finale, quando Walcott afferma che i Caraibi non sono solo quei meravigliosi luoghi che i depliant turistici vogliono mostrare, ma c'è molto di più dietro quel "earthly paradise for our visitors."¹⁵⁴

*There is a territory wider than this- wider than the limits made by the map of an Island- which is the illimitable sea and what it remembers*¹⁵⁵.

Sebbene lo sfruttamento incondizionato e selvaggio nei secoli abbia prodotto sofferenze difficili da scordare, le Antille non sono solo un territorio circoscritto dai panorami turistici ma è il mare illimitato e non confinabile all'interno di circoscritte marginalità di una mappa a prevalere, e con esso tutto ciò che sa raccontare.

Fatte queste premesse, a maggior ragione appare strano che le città in *Mappa del Nuovo Mondo* non siano rilevabili, se non come toponimi spesso ricordo degli invasori e del loro vano tentativo di replicare nell'arcipelago caraibico le grigie città occidentali con nomi occidentali che poco si addicono a quei luoghi.

Forse la risposta è da ritrovarsi nella parole di Walcott che, nel corso di una breve intervista, ci suggerì di non dimenticare mai che le Antille, e con esse i Caraibi, sono per sua definizione *an island nation*.

Una nazione-isola, cioè un arcipelago che non ha bisogno di città per affermare la sua natura, in quanto unicum di territori che solo il mare lambisce e cinge di sponde.

Così in questa *tutto-isola*, per coniare un termine di provenienza glissantiana¹⁵⁶,

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 81.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 82.

the town streets are orange

(p.42)

The music uncurls

(p.42)

The alphabet of church bells

(p.44)

And on each kiss the harsh sea-taste

(p.52)

The dried leaf, nature's plan

(p.54)

Gulls screech with rusty tongues

(p.72)

Fino a concludere che

There is too much nothing here .

(p.82)

In questo *tutto-isola* una strada è tutte le strade , una musica, tutta la musica, e così il sapore del mare, i gabbiani , la foglia secca sono elementi che accomunano e, pur differenti, permeano la *island nation* fino a farne una sola voce.

Ciò che appare evidente in *Mappa del Nuovo Mondo* è che i confini della mappa tracciati liricamente da Walcott attraverso le poesie scelte a comporre questo grande mosaico poetico, sono una sorta di eterno palinsesto da decifrare come rappresentazione letteraria unica di uno spazio insulare molto complesso ma altrettanto interessante.

Paradossalmente, mentre la narrativa dell'ultima generazione di scrittori caraibici rappresentata da Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant si fa particolarmente urbana, nella poesia di Walcott, dunque, la città è significativamente assente.

E' l'isola che sostituisce la città.

La *Mappa del Nuovo Mondo* ha l'isola come nazione e come città capitale insieme.

¹⁵⁶Cfr. Glissant E., *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1995, trad. it., *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 27-30.

Come una qualunque isola letteraria che si rispetti, la *Mappa del Nuovo Mondo* annovera anche un naufrago, il *Castaway* che abita la *Crusoe's Island*.

Secondo l'accezione letteraria occidentale classica, il naufrago possiede una doppia caratteristica: è sia uomo derelitto, scampato alla *morte per acqua* fortunatamente ma condannato ad una sorte di morte in vita, negletto, su di un'isola spesso deserta o, diversamente, piena di insidie, e al contempo è capo e padrone indiscusso dell'isola dove è approdato suo malgrado.

Nell'isola c'è sempre una solitudine da colmare.

Robinson legge la Bibbia e scrive il suo diario, la sua bibbia.

Anche Prospero legge i suoi libri di magia e narra la propria storia alla figlia, e a noi. E vivendo sull'isola, scrive il proprio presente rendendolo racconto vivo, per noi.

Quando si rimane soli, ai limiti dell'esistenza, si vive di racconti¹⁵⁷,

ci ricorda Calimani. Tenendo presente la distinzione di Deleuze fra isole continentali e isole oceaniche¹⁵⁸, viene naturale collocare Robinson, che proviene da un'isola continentale quale l'Inghilterra, in un'isola oceanica, quella del naufrago, dove la ri-creazione mitica del mondo che ha lasciato passa attraverso l'utilizzo di tutto ciò che può essere recuperato dalla nave relitto e faticosamente adattato all'isola che lo ospita.

Anche lontano dalla patria, Robinson metterà in campo la sua educazione protestante e pragmatica in tutto ciò che è rappresentato dal senso di possesso di cui egli è espressione: la creazione di una micro Inghilterra da parte del *self-made man* della borghesia britannica, poiché la sua visione del mondo risiede esclusivamente nella proprietà.

¹⁵⁷ D. Calimani, « Isole e derive letterarie », *Il Nuovo Baretto*, gennaio-aprile 2004, II, 1-4, p. 134.

¹⁵⁸ Deleuze, G., *L'île déserte et autres tests*, 2002, Paris, Les Editions de Minuit, 2007, trad.it di *L'isola deserta e altri scritti*, Torino, Einaudi, pp.3-9.

Con questa mentalità è estremamente difficile far ricominciare il mondo: non a caso “il compagno di Robinson non è Eva, ma Venerdì, docile al lavoro, felice di essere schiavo”¹⁵⁹ la cui presenza consente a Robinson di perpetuare sull’isola il paradigma colonizzatore-colonizzato.

La Londra della terra desolata, artefice e vittima di un progresso che disumanizza e non lascia intravedere rinascita, in qualche modo Robinson naufrago l’aveva già anticipata e portata con sé.

Diversamente Walcott, abitante delle isole oceaniche, conosce intuitivamente l’essenza mitica dell’ isola.

*L’arca si ferma sull’unico punto della terra che non è stato sommerso, luogo circolare e sacro da dove il mondo ricomincia. E’ un’isola o una montagna, le due cose insieme, l’isola è una montagna marina, la montagna un’isola non ancora bagnata. Ecco la prima creazione presa in una ri-creazione, concentrata in una terra santa in mezzo all’oceano.*¹⁶⁰

Anche in questo senso, il ruolo del naufrago di Walcott, un po’ Adamo e un po’ Noè, può considerarsi salvifico in quanto, dando nuovi nomi alle cose, salvando il meglio sottratto al diluvio, può procedere ad una continua creazione e delineare la mappa di un Nuovo Mondo che, memore anche dei torti e delle rovine di quello che lo ha preceduto, può costruire su quei *frammenti* un’umanità finalmente nuova.

¹⁵⁹ Deleuze, op.cit., p.7.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 8.

CAPITOLO QUATTRO

4.1 "I require nothing from poetry but true feeling" D. Walcott

Il percorso mitografico che abbiamo inteso intraprendere, ha più volte posto l'accento sulle parole chiave quali paesaggio, mito e prospettive.

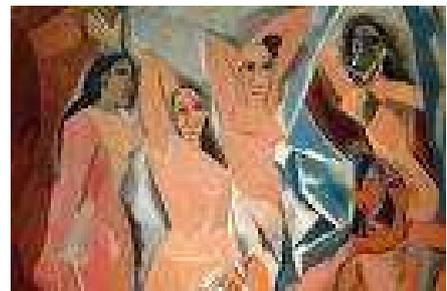
I miti di cui ci siamo occupati hanno visto mutare il proprio volto nei secoli ma soprattutto nel '900, sotto la spinta del Modernismo e attraverso la rilettura che le avanguardie hanno svolto soprattutto nel campo della pittura, ma anche dell'architettura, della filosofia e naturalmente della letteratura.

Che il dipinto *Les demoiselles D'Avignon* di Picasso del 1907 destasse tanto interesse e scalpore siamo certi, a quanto invece fossero servite le maschere rituali africane per i volti delle figure, possiamo solo osare alcune congetture. Esse rappresentano una forma di rivoluzione rispetto alla tendenza a ritrarre il 'locale', ciò che essendo del posto, rispecchiava anche le certezze e la solidità del visibile e del noto.

Così vengono stravolte non solo le regole della prospettiva ma anche quelle del senso comune: si ritrae quello che si vede, ma anche e soprattutto quello che non si vede e come in letteratura, attraverso lo *stream of consciousness* e la multivocalità tipica di Eliot, l'artista fa sì che si vedano i tanti volti, le tante alterità dei personaggi ritratti.

Contemporaneamente ci sarà dato di 'vedere' molti punti di vista, sovrapponendoli.

L'intento di Picasso era rompere con la, tradizione occidentale che, con le sue certezze ormai non sapeva più né essere fonte d'ispirazione né porto sicuro.



La frase ormai celebre, di cui Picasso si servì per spiegare quella tela, era rappresentativa non solo della filosofia del pittore ma di tutta un'epoca: "ogni capolavoro viene al mondo con una dose

di bruttezza congenita. Questa bruttezza è il segno della lotta del suo creatore per dire una cosa nuova in maniera nuova".

La lotta che il creatore intraprende non è solo una lotta con se stesso ma anche e soprattutto con i fantasmi della propria epoca che pone i dettami della propria cultura e della sensibilità artistica.

Lotta, inoltre, per rivendicare i propri principi, spesso diversi da quelli del periodo storico a cui si appartiene.

Così, solo poco più di un decennio dopo Picasso, nel 1917, T. S. Eliot pubblicò *Prufrock and Other Observations* e successivamente, nel 1922 *The Waste Land*.

Le due opere ebbero, più o meno, la stessa ricezione riservata alle *Demoiselles* di Picasso e anche la fama successiva può essere messa in relazione: infatti, sia Picasso che T.S.Eliot, poi, furono considerati gli autorevoli per quanto controversi porta parola di un'epoca, e con essi, le loro opere, che continuarono ad influenzare tutta l'arte successiva e che, ancora oggi, sono oggetto di tanta critica sia letteraria che artistica.

Considerando in particolare le opere di T.S.Eliot, esse sono il 'prodotto' del periodo storico e sociale in cui il poeta visse e ne sono anche un archivio e una testimonianza.

Se osserviamo il quadro di Picasso, notiamo ciò che poi abbiamo sottolineato in *The Waste Land* e cioè che il paesaggio non c'è, o meglio esiste per assenza.

Gran parte della pittura precedente a Picasso era arte del paesaggio, dello sfondo particolareggiato e dettagliato perché, soprattutto in epoca Romantica, così come nella poesia, il paesaggio andava all'unisono con l'uomo ed era pratica diffusa ritrarre la natura nelle sue svariate espressioni.

Nel '900 sarà l'Uomo con le sue angosce di vivere, le paure, l'inquietudine che si imprimerà maggiormente sulla tela lasciando così sbiadire lo sfondo.

Anche *The Waste Land* testimonia questo passaggio, con la centralità delle “maschere” del poeta, fantasmi di paura e irresolutezza, di resa e di frantumazione.

In questo modo il paesaggio non è più il *background* che volteggia con le figure in forma di panismo bensì a “sense of the sinister”¹⁶¹, di desolazione, perché, come afferma Helen Gardner “the landscapes of the heart in nineteenth-century poetry are predominantly sad”¹⁶² e aggiunge, inoltre, un elemento che anche noi abbiamo preso in considerazione e cioè:

*The landscapes of nineteenth and even more, of twentieth-century poetry include townscapes: the ‘urban scene’ as well as ‘the sweet especial rural scene’.*¹⁶³

Lontani dai quadri in cui si poteva facilmente riconoscere un paesaggio o una città, dunque, anche la letteratura incarna la stessa inquietudine delle avanguardie artistiche e come queste ultime ne interpreta la mancanza di coordinate e di punti fermi.

Il paesaggio, in entrambe le forme artistiche, quando è presente ha un significato principalmente simbolico: significato di memoria, ricordo, esperienza:

*These landscapes of experience and of memory, not created to express a mood or a vision, but perceived, penetrated, and understood, are at once highly personal and particular and also general: that is common.*¹⁶⁴

Così, in *The Waste Land*, Londra è tutte le città e incarna la Babele dall’indecifrabile volto, quel deserto animato da sagome lugubri che evoca solitudine e vuoto, assenza e materialismo:

¹⁶¹ Gardner, H., *The Landscape of Eliot’s Poetry*, p.315.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Idem, p.317.

*London is a private, shuttered city- or at least it used to be before all cities grew alike. It is the sense of reserve, not hostility but indifference, that suggests London.*¹⁶⁵

Così, guardando il quadro di Munch, più o meno dello stesso periodo di Picasso, ci pare di scorgere ciò che Helen Gardner ha affermato a proposito di *The Waste Land*:

*All in these early townscapes the sense of disgust is as strong as the sense of loneliness. We find it again woven into the complex symbolic tissue of *The Waste Land*, in the picture of the crowd flowing over London Bridge on the way to work on a foggy winter morning, respectable but sad and doomed automatons, hardly distinguishable as individuals[...]*¹⁶⁶



Al di là del fatto certo, cioè che “desolate urban landscapes dominate Eliot’s early poetry”¹⁶⁷, vi è anche un aspetto spesso sottovalutato delle liriche di Eliot che ci preme mettere qui in risalto e che già Calimani ha sottolineato: il forte legame fra poesia e pittura.

Forse facendo riferimento alla funzione didascalica dell’arte, Eliot fa sovente richiami all’arte figurativa e, in modo particolare in *A Game of Chess*, vale a dire nella seconda sezione di *The Waste Land* troviamo l’

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.321.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.322.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.323.

arazzo, o il quadro del ratto di Filomela che venne violentata dal cognato e perché tacesse lo stupro fu privata della lingua e tramutata in usignolo.

La stanza in cui il quadro è affisso ci viene descritta come sofisticata e senz'anima, con freddi cupidi di marmo e un delfino scolpito che troneggia sul caminetto.

Calimani vede in questa scena una sorta di necessità di Eliot di fare ricorso “alla *rappresentazione figurativa* del mito”¹⁶⁸ come formula, sola prerogativa dell'arte, di testimoniare un avvenimento e con esso un mito, anche molto dopo che esso abbia avuto luogo.

Tuttavia ci avverte Calimani:

*Alla fine, The Waste Land, il testo poetico che rappresenta la morte della civiltà, la disgregazione dello spirito umano, la frammentazione dell'irrecuperabile ordine unitario delle cose, il fallimento del metodo narrativo e di ogni principio di coerenza, questo saprofago, che prende vita, si nutre dei relitti della testualità altrui, sembra volersi scrollare di dosso il pessimismo di un'esplosione senza ritorno, per rimettere in moto il ciclo attraverso la rinascita dell'arte dall'arte.*¹⁶⁹

E' attraverso la morte del mito, sia esso rappresentato in forma figurativa che in forma lirica, che nasce la poesia.¹⁷⁰

La mappa che abbiamo cercato di circoscrivere percorrendo *The Waste Land*, inoltre, supporta la tesi secondo la quale Eliot ha scritto una poesia altamente visiva. Nella scia di tanta letteratura che ha ‘fotografato’ spaccati di vita quotidiana o luoghi o persone, Eliot si è inserito per apportare il suo personalissimo contributo di immagini, le stesse che come uomo del suo tempo sentiva agitarsi nelle arti figurative delle avanguardie.

¹⁶⁸ D. Calimani, “T.S.Eliot: in fuga dalla cornice”, *Annali di Cà Foscari*, XLII, 4, 2003, p.129.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.130.

¹⁷⁰ Cfr. p.130.

Se è vero, come ci rammenta Helen Gardner, che la riconoscibile Londra di *The Waste Land* subì le influenze della “great nocturnal city” , Parigi , di Baudelaire, è anche vero che la ‘mappa’ che Eliot ci ha lasciato di essa è una sorta di cartina di tornasole di una città, ma soprattutto di un’epoca e dei suoi usi e costumi.

Da T.S.Eliot in avanti, i poeti avevano teso a rifiutare ogni descrizione del paesaggio che non fosse brulla, infernale o urbana. Secondo non pochi critici, invece, uno dei maggiori meriti di Derek Walcott consiste nell’aver riportato nella poesia vivide emozioni, paesaggi esterni ricchi di salsedine e sabbia, luci e spazi delle spiagge assolate, fiori marini, palmizi, atolli e orizzonti sconfinati che sono la rappresentazione, lirica e figurativa insieme, dei Caraibi postcoloniali a cui il poeta appartiene e del periodo storico a cui egli si rivolge attraverso i suoi dipinti e i suoi scritti.

Mentre troviamo facile fare paragoni con le avanguardie figurative per sostenere che T.S.Eliot e la sua opera traggono molteplici impulsi anche dagli influssi artistici che dominavano il primo Novecento, più difficile è trovare delle assonanze fra Walcott e la sua pittura con le arti figurative del periodo storico in cui egli vive e scrive.

Attualmente è ancora prematuro fornire delle interpretazioni esaustive in merito, dato che il poeta ancora oggi scrive e si evolve e dipinge e lavora su testi e tele.

Da poco infatti è stato pubblicato da Adelphi *Isole* , una raccolta di poesie che spazia in termini temporali dal 1948 al 2004 e che porta in copertina un acquerello dipinto dal poeta che raffigura un uomo che, all’ombra delle palme, guarda il mare.

Inoltre, in marzo, uscirà negli Stati Uniti *White Egrets*, una ulteriore raccolta di poesie nuove. Se le liriche che Walcott ha scelto sono rappresentative di una ulteriore mappa di un Mondo Nuovo che egli voleva donarci, è nostra speranza che la raccolta che deve ancora essere

pubblicata possa fornirci nuovi elementi di scoperta e di indicazioni in questo senso.

Intanto, le liriche che il poeta caraibico ha scritto finora sembrano tracciare un percorso paesaggistico di grande impatto visivo ed emotivo, così come gli acquerelli che egli ha più volte esposto in mostre e musei e che ha utilizzato, via via, per 'aprire' le edizioni sia italiane che internazionali dei suoi testi.

La frontiera fra poesia e pittura non è facilmente definibile in Walcott. La necessità di 'rinominare' miti e luoghi, di 'mappare' sentimenti e indicazioni geografiche, di fornire svariati strumenti di lettura della realtà caraibica ci sembra una necessità inscritta nel dna del poeta che, come rileva Molesini vive delle sue isole. Infatti:

*C'è una somiglianza tra lo stile di Walcott e la natura delle isole dei Caraibi. La vegetazione è troppo fitta, gli alberi troppo alti, i fiori hanno colori e profumi troppo forti e diversi; l'aria è umida e le tinte della stagione secca sono nitide, come i riflessi metallici dell'oceano*¹⁷¹ e ancora: "Walcott è un poeta che dipinge, un pittore che scrive".¹⁷²

Ed è attraverso queste immagini sia poetiche che figurative che Walcott 'risponde' e con lui tutta l'isola *writes back* con lui.

La risposta è che per quante *Ruins of the Great House* siano rimaste come traccia di un imperialismo violento e prevaricatore, di quel passato non restano che le vestigia, ma come ha sottolineato J.Brodsky, profondo amico ed estimatore di Walcott:

*Whether accepted or rejected, the colonial heritage remains a mesmerizing presence in the West Indies*¹⁷³

¹⁷¹ A. Molesini, *Nella macina della risacca*, in D. Walcott, *Omeros*, op. cit., p.579.

¹⁷² Idem, p.575

¹⁷³ *The sound of the tide*, op. cit., p.171

E più oltre specifica che per West Indies intende “the place discovered by Columbus, colonized by the British and immortalized by Derek Walcott”¹⁷⁴,

quasi a chiarire che tutte e tre le caratteristiche insieme, per quanto contrastanti, han fatto sì che le Indie Orientali fossero ciò che sono:

The realm this poet comes from is a real genetic Babel ; English , however, is its tongue ¹⁷⁵, afferma ancora Brodsky.

Anche T. S. Eliot ci pare di poter affermare che venisse da una Babele: questo era Londra all'epoca di *The Waste Land*. Gli esiti di questa provenienza simbolica sono stati decisamente diversi e se, per Walcott ,ancora *in fieri* possiamo affermare che non sono stati mai né scontati, né di facile interpretazione.

Certo è che un ruolo decisivo hanno giocato per entrambi i poeti gli *human landscapes*, quel fitto panorama di figure mitiche e quotidiane che hanno agito da chiave di lettura di un'epoca.

Concludendo, o come direbbe Walcott, *Winding up*:

*I live on the water,
alone. Without wife and children,
I have circled every possibility
to come to this:
a low house by grey water,
with windows always open
to the stale sea. We do not choose such things,
but we are what we have made.
We suffer, the years pass,
we shed freight but not our need
for encumbrances. Love is a stone
that settled on the seabed
under grey water. Now, I require nothing*

¹⁷⁴ *Ibidem*,p.175.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.164.

*from poetry but true feeling,
no pity, no fame, no healing. Silent wife,
we can sit watching grey water,
and in a life awash
with mediocrity and trash
live rock-like.
I shall unlearn feeling,
unlearn my gift. That is greater
and harder than what passes there for life.*¹⁷⁶

Se l'unica richiesta del poeta caraibico è che la poesia sia un *true feeling* e se, anche per T.S.Eliot, ci è parso di scorgere la necessità della verità e della testimonianza prima ancora che della liricità come dovere della poesia, allora possiamo affermare che il luogo prescelto da entrambi i poeti sia proprio la poesia stessa: momento di incontro, di riflessione, di memoria.

In Grecia si considerava importante, anche metaforicamente, quando ci si separava, scambiarsi un pegno, un simbolo (dal verbo *symbolleîn*, “mettere insieme, connettere, ridurre a unità di significato”) che era di solito un oggetto scomposto in due parti, fatto di argilla, di legno, o di metallo. Esso poteva essere una piccola immagine, un anello, un dado, un'impronta di sigillo, che si doveva ricomporre affinché riacquistasse il suo significato e fungesse da segno di riconoscimento. Amici personali o soci d'affari, creditori o debitori, pellegrini o persone tra loro legate da altri motivi lo spezzavano in due quando dovevano partire; e soltanto ricomponendone i due frammenti, margine a margine, avrebbero potuto in seguito riconoscersi o riconoscere in qualunque momento i loro inviati.¹⁷⁷

Ci piace pensare che T.S.Eliot e Derek Walcott si siano simbolicamente scambiati una serie di simboli a noi riconoscibili come miti condivisi, intenti poetici, messaggi che, alla maniera dell' oggetto greco, possiamo riconoscere solo quando sia possibile ricomporre le due parti : attraverso periodi storici diversi, autobiografie differenti e differenti poetiche,

¹⁷⁶ D.Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo* op. cit., p.106.

¹⁷⁷ Cfr., A. Cattabiani, *Volario*, Milano, Mondadori, 2000, pp.5-6.

crediamo di avere seguito un itinerario fatto di percorsi condivisi in cui la poesia è, al contempo, guida e faro.

BIBLIOGRAFIA

Opere di T.S.Eliot

Eliot T.S., *Prufrock and Other Observations*, London, Egoist, 1917.

Eliot T.S., *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920.

Eliot T.S., *The Waste Land*, New York, Boni & Liveright, 1922.

Eliot T.S. ,*Poems 1909–1925*, London, Faber & Gwyer, 1925.

Eliot T.S., *Ash-Wednesday*, London, Faber & Faber, 1930.

Eliot T.S., *Selected Essays 1917–1932*, London, Faber & Faber, 1932.

Eliot T.S., *The Use of Poetry and The Use of Criticism : Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, Massachusetts, Harvard University Press, 1933.

Eliot T.S., *Murder in the Cathedral*, London ,Faber & Faber, 1935.

Eliot T.S., *Essays Ancient & Modern*, London, Faber & Faber, 1936.

Eliot T.S., *Collected Poems 1909–1935*, New York, Harcourt Brace, 1936.

Eliot T.S., *Old Possum's Book of Practical Cats*, New York ,Harcourt, Brace, 1939.

Eliot T.S., *Four Quartets*, London ,Faber & Faber, 1944.

Eliot T.S., *What Is a Classic?*, London, Faber & Faber, 1945.

Eliot T.S., *Notes Towards the Definition of Culture*, London, Faber & Faber, 1948. Eliot T.S., *From Poe to Valéry*, New York ,Harcourt, Brace, 1948.

Eliot T.S., *The Undergraduate Poems of T. S. Eliot*, Cambridge, Massachusetts, 1949.

Eliot T.S., *Poems Written in Early Youth*, London, Faber & Faber, 1967

Eliot T.S., *Collected Poems 1909–1962*, London , Faber & Faber , 1963.

Eliot T.S., *To Criticize the Critic and Other Writings*, London , Faber & Faber, 1965.

Eliot T.S., *Selected Prose of T.S. Eliot* , edited by Frank Kermode, London, Faber & Faber, 1975.

Eliot T.S., *The Waste Land : Authoritative Text, Contexts, Criticism*, Norton Critical Edition , edited by Michael North, New York , Norton, 2001.

Eliot T.S., *The Annotated Waste Land, with T.S. Eliot's Contemporary Prose*, edited by Lawrence Rainey, New Haven ,Yale University Press, 2005

Eliot T.S., *Poesie*, Milano, Bompiani, 2001.

Eliot T.S., *Opere 1904.1939* (a cura di Sanesi R.), Milano, Bompiani, 2001.

Eliot T.S., *Opere 1039.1962* (a cura di Sanesi R.), Milano, Bompiani, 2001.

Eliot T.S., *The Waste Land and Other Writings*, New York, The Modern Library, 2002.

Eliot T.S., *La terra desolata - Quattro quartetti*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Testi di critica su T.S.Eliot

Ackroyd P., *T.S. Eliot*, London, Hamilton, 1984.

Calimani D., *T.S.Eliot: le geometrie del disordine*, Napoli, Liguori, 1998.

Calimani D., "T.S. Eliot: in fuga dalla cornice", *Annali di Cà Foscari*, XLII, 4, 2003.

Crivelli R.S., *T.S.Eliot*, Bari, Laterza, 1993.

Donoghue D., *Words Alone: The Poet T.S.Eliot*, New Haven-London, Yale University Press, 2000.

Drew E. A., *T.S. Eliot : the Design of His Poetry*, New York, Scribner, 1949.

Frye N., *T.S. Eliot*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1963.

Gardner H., *The art of T.S..Eliot*, London, 1949.

Gordon L., *T.S. Eliot : an Imperfect Life*, London, Vintage, 1998.

Kenner H., "The Urban Apocalypse" in *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land.* Princeton, Princeton UP, 1973.

Matthiessen F. O., *The Achievement of T.S. Eliot : an Essay on the Nature of Poetry*, New York, 1958.

Miller J.E. jr, *The letters of T.S.Eliot 1898-1922*, Vol.I, edited by Valerie Eliot, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

Murray P., *T.S. Eliot and Mysticism : the Secret History of Four Quartets*, Basingstoke, MacMillan, 1991.

Raine C., *T.S. Eliot*, Oxford, New York ,Oxford University Press, 2006.

Serpieri A., *T.S.Eliot: Le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Smith G. C. jr., *The Waste Land*, London , Allen & Unwin, 1983.

Kirk R., *T.S.Eliot and His Age: T.S.Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*, Delaware, Wilmington, 2008.

Tate A. (a cura di), *T. S. Eliot : the Man and His Work*, London, Chatto & Windus, 1967.

Williamson G., *A Reader's Guide to T.S. Eliot : a Poem-By-Poem Analysis*, New York, Noonday Press, 1953.

Opere di Derek Walcott

Walcott D.,25 Poems. Port of Spain, Guardian Commercial Printery, 1948.

Walcott D.,Epitaph for the Young: a Poem in XII Cantos, Bridgetown, Barbados Advocate Company, 1949.

Walcott D.,Poems, Kingston, Kingston City Printery, 1951.

Walcott D.,In a Green Night, London, Cape, 1962.

Walcott D., Selected Poems, New York, Farrar, Strauss & Co., 1964.

Walcott D.,The Castaway and Other Poems, London, Cape, 1965.

Walcott D.,The Gulf, London, Cape, 1976.

Walcott D.,Another Life, London, Cape, 1972.

Walcott D.,Sea Grapes, London, Cape, 1976.

Walcott D.,The Star-Apple Kingdom, London, Cape, 1979.

Walcott D.,The Fortunate Traveller, London,Faber & Faber, 1982.

Walcott D.,Midsummer, London, Faber & Faber, 1982.

Walcott D.,Collected Poems 1948-1984, London, Faber & Faber, 1986.

Walocott D.,The Arkansas Testament, London, Faber & Faber, 1987.

- Walcott D., Omeros*, London, Faber & Faber, 1990.
- Walcott D., Mappa del Nuovo Mondo*, Milano, Adelphi, 1992.
- Walcott D., The Bounty*, London, Faber & Faber, 1997.
- Walcott D., Tiepolo's Hound*, London: Faber & Faber, 2000.
- Walcott D., The Prodigal*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2004.
- Walcott D., Isole, Poesie scelte (1948-2004)*, Milano, Adelphi, 2009.
- Walcott D., What the Twilight Says: Essays*, London, Faber & Faber, 1998.
- Walcott D., "Poetry—Enormously Complicated Art." *Trinidad Guardian*, June 18, 1962.
- Walcott D., "The Figure of Crusoe." Lecture, 1965. In Robert D. Hamner, ed., *Critical Perspectives on Derek Walcott*.
- Walcott D., "Necessity of Negritude." *Trinidad Guardian*, September 28, 1964. Reprinted in Robert D. Hamner, ed., *Critical Perspectives on Derek Walcott*.
- Walcott D. "The Caribbean : culture or mimicry." *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, vol. 16, n. 1, February 1974. p. 3-13.

Biografie , bibliografie

- Baer, W., ed. *Conversations with Derek Walcott*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 1996.
- Breiner, L. A., *An Introduction to West Indian Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Goldstraw, I. E. *Derek Walcott: An Annotated Bibliography of His Works*, New York, London, Garland, 1984.
- Hamner, R. D. *Derek Walcott*, New York, Twayne, 1993.

Herdeck, D. E. *Three Dynamite Authors: Derek Walcott, Naguib Mafouz, Wole Soyinka*, Colorado Springs, Three Continents Press, 1995.

James, L. *The Islands In-Between*, Oxford & London, OUP, 1968.

King, B., *Derek Walcott: A Caribbean Life*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Parker M., R. Starkey (ed.), *Postcolonial Literatures: Achebe, Ngugi, Desai Walcott*, New York, St. Martin's Press, 1995.

Pollard C. W., *New World Modernisms: T.S. Eliot, Derek Walcott and Kamau Brathwaite*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2004.

Thieme J., *Derek Walcott*. Manchester, Manchester University Press, 1999.

Wieland, J., *The Enspiring Mind: History, Myth and Fictions in the Poetry of Allen Curnow, Nissim Ezekiel, A. D. Hope, A. M. Klein, Christopher Okigbo and Derek Walcott*, Washington, Three Continents Press, 1988.

Critica su Derek Walcott

Baugh E. "Metaphor and Plainness in the Poetry of Derek Walcott", *Literary Half-Yearly*, 1970, n. 20, pp. 47-58.

Baugh E. *Memory as Vision: Derek Walcott: Another Life*. Harlow, Longman, 1978.

Bensen R., "The New World Poetry of Derek Walcott." *Concerning Poetry* 16 (Fall 1983), pp. 29-42.

Bergman, M., "From the depths of the sea: lo spazio, il viaggio, l'identità nella Goletta Volo" di Derek Walcott, in Cavone V., (a cura di), *Geografie della coscienza : rappresentazioni dello spazio e raffigurazioni dell'io nella letteratura inglese*, Bari, B. A. Graphis, 2007.

Bertinetti P., "Derek Walcott. Calypso". *Linea d'Ombra*, Anno XII, N. 90
Bertinetti P., "Una nuova realtà", in *Linea d' Ombra*, Anno XII, N. 90.

Bloom H. and Susan Ring, eds. *Derek Walcott*, London, Chelsea House Publications, 2003.

Bobb J. D. *Beating a Restless Drum: The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, 1998.

Boxill A. "The Conteur as Mythmaker in Derek Walcott's *Malcochon*, or *The Six in the Rain*." *Commonwealth* 13-2 (1991), pp.1-7.

Breiner L. "Creole Language in the Poetry of Derek Walcott." *Callaloo* 28.1 (Winter 2005), pp. 29-41.

Breslin P., "I Met History Once, but He Ain't Recognize Me': The Poetry of Derek Walcott." *TriQuarterly*, 68 (Winter 1987), pp. 168-83.

Breslin P., "*Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*", Chicago, University of Chicago Press, 2001

Breslin P., "*Derek Walcott's reversible world*", *Callaloo*, Winter 2005, 28,1, Academic Research Library.

Brodsky J. "The Sound of the Tide." In *Less Than One: Selected Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986, pp.164-175.

Burnett P., *Derek Walcott: Politics and Poetics*, Gainesville, University of Florida Press, 2001.

Callahan, L. "Flowers in the Shadow: Derek Walcott and the Poetics of 'We Little Nations'." *Ariel* 32.1, January 2001, pp. 173-83.

Comellini C., "La mappa come metafora del testo letterario: l'eredità di R.L.Stevenson, J.Conrad, R.Kipling in G.Greene e M. Ondaatje", in *// lettore di provincia*, XXXII, 110/111, 2001, pp.53-63.

Crawford R., "Homing." *Poetry Review* 80.4 ,Winter 1990/91, pp.8-10.

Cribb T. J., "Walcott, Poet and Painter." *Kenyon Review* 23.2 ,Spring 2001, pp.176-189.

Crocetti N., " Walcott. Guerre, amori e memorie in un oceano di versi." *Il Giornale*, 8 luglio 2008, p.8.

D'Aguiar F., "Lines With their Knots Left In': *Third World Poems* by Edward Kamau Brathwaite and *Midsummer* by Derek Walcott." *Wasafiri* 1.2, Spring 1985, pp. 37-38.

Davis G., *The Poetics of Derek Walcott: Intertextual Perspectives*. Durham, Duke University Press, 1997.

Dove R. , " ' Either I'm Nobody, or I'm a Nation' " (review of *Collected Poems 1948-1984*). *Parnassus* 14.1,1987, pp. 49-76.

Durix J. "Naming Reality into Poetical Existence: Derek Walcott's *Another Life*.", in *Places of Memory: Essays in Honour of Michel Fabre*. Special Issue of *Commonwealth* ,2003, pp.55-67.

Fabre, M. "Adam's Task of Giving Things Their Names." *New Letters* 41.1,1974, pp. 91-107.

Fumagalli M. C., *The Flight of the Vernacular: Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante*, Amsterdam, Rodopi, 2001.

Hamner R. D., *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Washington D.C., Three Continents Press, 1993.

Hanford H.R. "Derek Walcott's 'Forest of Europe'." *Commonwealth* 20.2 (1998), pp. 1-8.

Heaney S., "The Language of Exile", *Parnassus* 8 ,1980,pp. 5-11.

Hirsch E., "Derek Walcott: Either Nobody – or a Nation." *The Georgia Review*. 49.1, Spring 1995, pp. 290-313.

Hoegberg D.E., "'The Anarchist's Mirror: Walcott's *Omeros* and the Epic Tradition." *Commonwealth* 17.2 ,1995, pp. 67-81.

Huggan G., "The Tale of Two Parrots: Walcott, Rhys, and the Uses of Colonial Mimicry." *Contemporary Literature* 35. 4, Winter 1994, pp. 643-60.

Ismond P., "Walcott versus Brathwaite." *Caribbean Quarterly* 17. 3-4, December 1971, pp. 54-71.

Ismond P., *Abandoning Dead Metaphors: the Caribbean Phase of Derek Walcott's Poetry*, Kingston, University of the West Indies Press, 2001.

James, C.L.R. "Here's a Poet Who Sees the Real West Indies." *Sunday Guardian*, 6 May 1962, 5.

Jenkins L. M., "Hybrid Muse or Mulatto of Style: Contact zones of Postcoloniality", *Contemporary Literature*, 43. 3, Autumn 2002, pp. 575-85.

Jones K., "The Mulatto of Style: Derek Walcott's *Collected Poems 1948-84*." *Planet* 62, April-May 1987, pp.97-99.

Knight S., "Everything leaves its trace", *Times Literary Supplement*, 5 January, 2001.

Laforest, M.H., *La magia delle parole: Omeros di Derek Walcott*, Napoli, Guida, 2007.

Logan W., "The Poet of Exile", *The New York Times*, April, 8, 2007.

Martinez-Dueñas, J.L. and J. M. Pérez Fernández, eds. *Approaches to the Poetics of Derek Walcott*. Lewiston, New York, E. Mellen Press, 2001.

Martin-Jordache C. "Postcolonialism and the Experience of Place: Derek Walcott's *Another Life*." *Dalhousie Review* 81.3 (Autumn 2001), pp. 389-407.

McCorkle J. "Remapping the New World: the Recent Poetry of Derek Walcott" , *Ariel* 17.2 (April 1986), pp. 3-14.

Neri Francesca, "Modern versus Postmodern Models of Identity in Caribbean Literature", in D'Haen T. and Krus P., eds., *Colonizer and Colonized*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 277-87.

Pollard C., "Travelling with Joyce: Derek Walcott's Discrepant Cosmopolitan Modernism", *Twentieth Century Literature* 47.2 (Summer 2001), pp.197-216.

Ramsaran J. A. "Derek Walcott: New World Mediterranean Poet." *World Literature Written in English* 21.1 (1982), pp. 133-147.

Rothman D., "Caribbean Dialect and Cultural Identity in Derek Walcott's 'The Schooner Flight' " , *PSA News: Newsletter of the Poetry Society of America*. 41 (Winter 1993), pp. 30-35.

ROHLEHR G., *Pathfinder. Black Awakening in The Arrivants of Edward Kamau Brathwaite*, 1981, College Press, Port of Spain, Trinidad.

Sampietro L. "Beating a Four-stress Line: Derek Walcott's 'The Schooner Flight'" in Bindella M.T. and G.V. Davis, eds. *Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English*, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 67-77.

Sampietro L., "Aironi bianchi", in *Poesia*, anno XXIII, N.247, pp. 3-10.

Scott D., "Walcott on Walcott." *Caribbean Quarterly* 14.1-2 (March-June 1968), pp. 77-82.

Terada R., *Derek Walcott's Poetry of Mimicry*, Boston, Northeastern University Press, 1992.

Thieme J., "Gnarled sour grapes; essay review of Sea Grapes, by Derek Walcott.", *Caribbean Review*, vol. 7, no. 4, October/November/December 1978, pp. 51-53.

Thomas N., *Derek Walcott: Poet of the Islands*, Cardiff, Welsh Arts Council, 1980.

Vendler H., "Poet of Two Worlds" , *New York Review of Books*, 4 March 1982, pp. 23-27.

Willis S. "Caliban as Poet; Reversing the Maps of Domination", *The Massachusetts Review* 23.3 ,Winter 1982, pp. 615-630.

Zoppi I. M., "Omeros, Derek Walcott and the contemporary epic poem." *Callaloo*, vol. 22, no. 2, Spring 1999, pp. 509-528.

Opere di teoria postcoloniale

Albertazzi S., Maj B.,(a cura di), *Abbecedario Postcoloniale* , Quodilibet, Macerata, 2002.

Albertazzi S., *Lo sguardo dell'altro*, Carocci, Roma, 2004

Ashcroft B., Griffiths, G. and H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, London, Routledge, 2002.

Benitez-Rojo A. *The Repeating Island: The Caribbean and the Post-Modern Perspective*, Durham, Duke University Press, 1996.

Bhabha H., *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Boehmer E., *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1995

Clifford J., *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, UK, 1988, Trad. it. *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

De Angelis M.P., Fiallega C., Fratta C., *I Caraibi: la cultura contemporanea*, Roma, Carocci, 2003.

De Chiara M., *Oltre la gabbia. Ordine coloniale e arte di confine*, Roma, Meltemi, 2005

Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard

University Press, Cambridge, 1983, trad. it. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma 2003.

Gilroy, P., "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a *Changing Same*", in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York, pp. 93-117.
Glissant E., 1981, *Le discours antillais*, Éditions du Seuil, Paris.

Glissant, E., *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
Glissant E., *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1995.

Gnisci A. et al. (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002.

Licari A., Maccagnani R., Zecchi L., *Letteratura Esotismo Colonialismo*, Bologna, Nuova Universale Cappelli, 1978.

Lombardo A., *Le orme di Prospero*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995.

Martin-Jordache C., *Postcolonial and the Experience of Place: Derek Walcott's Another Life*, in *The Dalhousie Review*, 81.3, Autumn 2001.

Mongia P. *Contemporary Postcolonial Theory*, Londra, Arnold, 1996.

Pavanati C., *Colonialismo*, Milano, Ed. Bibliografica, 2004.

Ramazani J., *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.

Riach A. and Williams M., eds. *The Radical Imagination. Wilson Harris: Lectures and Talks*, Liège, Liège Language and Literature, 1992.

Said E.W., *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1995.

Said E. W., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, 1994 *Cultura e Imperialismo* trad.it. *Cultura e imperialismo*, Gamberetti Ed., Roma, 1998.

Schwartz H., Sangeeta R., *A Companion to Postcolonial Studies*, London, Blackwell, 2005.

Testi specifici sul paesaggio

Augè M., *Non-Lieux*, Seuil, Eleuthera, 1992

Bruno G., *Atlante delle emozioni : in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006.
Calimani D., « Isole e derive letterarie », *Il Nuovo Baretto*, gennaio-aprile 2004, II, 1-4, p. 134-139.

Cavone V., (a cura di) ,*Geografie della coscienza : rappresentazioni dello spazio e raffigurazioni dell'io nella letteratura inglese* , Bari, B. A. Graphis, 2007.

Cosgrove D., *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli, 1990.

Backhaus G. et al. (edited by), *Symbolic Landscapes*, Springer, 2009

Deleuze, G., *L'île déserte et autres tests*, 2002, Paris, Les Editions de Minuit, 2007, trad.it., *L'isola deserta e altri scritti*, Torino, Einaudi.

De Loughrey E.M. et al. (edited by), *Caribbean literature and the environment between nature and culture*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2005.

Fiorani E., *I panorami del contemporaneo*, Milano, Lupetti, 2005.

Jakob M, *Paesaggio e letteratura*, Leo S.Olschki, 2005.

Jacob M., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009

Lando F., *Fatti e finzione: geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri, 1993

Perosa S., *L'sola la donna il ritratto. Quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

Raban J., *Soft City*, England, Fontana/ Collins, 1974.

Zoja L. , "Un rimorso di Caino" in *L'anima dei luoghi* (a cura di), Massimilla B., Milano, Editore Guppo di Psicologia Analitica.

Altri testi consultati

Alighieri D., *Purgatorio*, (a cura di) Benvenuto Rambaldi da Imola, Imola, Galeati, 2008.

Bendure G., Friary N., *Caraibi Orientali*, Torino, E.D.T, 1995.

Brodskij, J. *Il canto del pendolo*, Milano, Adelphi, 1987

Castelli, P. Moschetto , *Sulle rotte dei Caraibi*, Milano, Mursia, 2005

Cattabiani A., *Volario*, Milano , Mondadori, 2000.

Escher M.C., Koln, Taschen, 2008.

Meneghello L., *Il dispatrio*, Milano Rizzoli, 1993.

Rimbaud A., *Opere complete*, Torino, Einaudi, 1992

Rushdie S., *Parie Immaginarie*, Milano , Mondadori, 1992.

Sermonti V., *L'Inferno di Dante* , Milano, Mondadori, 2001

Shakespeare, W., *I drammi storici, Riccardo III*, (a cura di) Melchiori Giorgio, I Meridiani, Milano Mondadori, 1989.

Wordsworth W., *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, London, Edward Moxton, 1835.

Interviste

Baugh E. "Derek Walcott on West Indian literature and theatre; interview." *Jamaica Journal*, vol. 21, n. 2, May-July 1988, pp. 50-52.

Hirsch E. "The art of poetry (1986)." *Critical perspectives on Derek Walcott*. Compiled and edited by Robert D. Hamner. Washington, DC, Three Continents Press, 1993, pp. 65-83.

Milne A. "Derek Walcott (1982)." *Critical perspectives on Derek Walcott*. Compiled and edited by Robert D. Hamner. Washington, DC: Three Continents Press, 1993, pp. 58-64.

Scott D. "Walcott on Walcott." *Caribbean Quarterly*, vol. 14, nos. 1 & 2, March-June 1968, pp. 77-82.

Scott D. "Walcott on Walcott; interview." *Caribbean Quarterly*, vol. 38, n. 4, December 1992, pp. 136-141.

Walcott D. *Conversations with Derek Walcott*. Edited by William Baer, Jackson, University Press of Mississippi, 1996, pp.211.

Walcott D. "Drums and colours." *Caribbean Quarterly*, vol. 38, n. 4, December 1992, pp. 22-135.

Sitografia

Bozzolo G., "The Odyssey. Un'epica tra Caraibi e Mediterraneo" in <http://www.giovannabozzolo.it/odyssey.htm>.
<http://siouxme.com/kickbear.html>

Gannier O., « L'archipel : image poétique de l'outre-mer ? », *Loxias*, Loxias 9, mis en ligne le 15 juin 2005,
URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=128>

Maxwell G., Derek Walcott, in
<http://ax.itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewPodcast?id=56562048&id=129140044>, 05.07.2009.

Sampietro L., Derek Walcott on *Omeros*: An Interview, in <http://users.unimi.it/caribana/onOmeros.html>.

Voce L., *Derek Walcott*, "Kult", 2001, in
<<http://www.lellovoce.it/spip.php?article208>>, 09.02.2009.

INDICE

PRIMO CAPITOLO	4
1.1 “La scorciatoia per il futuro passa per il passato” C. Achebe.....	4
1.2 Individualità e fusione. “Fact evaporates into myth” D.Walcott...	11
1.3 “Ma lasciate che racconti come ha inizio la storia...”	19
SECONDO CAPITOLO	27
2.1 Influsso e assimilazione	27
2.2 Walcott nella scia della tradizione del long poem	45
2.3 Il poeta scrive nella lingua in cui pensa: “The truest writers are those who see language not as linguistic process but as a living element” D.Walcott.....	53
2.4 “In ogni scrittore si nasconde il prurito del disegno” A. Remizov	64
CAPITOLO TRE	71
3.1 La creolizzazione della topografia poetica o del paesaggio poetico	71
3.2 “La città è un discorso e questo discorso è realmente un linguaggio” R. Barthes	79
3.3 “Between the vision of the Tourist Board and the true Paradise lies the desert...” D.Walcott	101
3.4 “A culture, we all know, is made by its cities” D. Walcott.....	111
CAPITOLO QUATTRO	120
4.1 “I require nothing from poetry but true feeling” D. Walcott	120
BIBLIOGRAFIA	131
INDICE	146
RINGRAZIAMENTI	147

RINGRAZIAMENTI

*Queequeg era nato a Kokovoko, isola lontanissima, verso sudovest.
Non è segnata in nessuna carta: i posti veri non lo sono mai.
H. Melville, Moby Dick*

Questa tesi, per me, rappresenta *l'Isola che c'è*.

Delle tante cose che nella vita si cercano, alcune si trovano solo con l'aiuto, il sostegno e l'amorevole guida di quanti ci vogliono bene e ci stimano.

Per questo motivo sento il dovere di ringraziare in primis la Prof. Carla Comellini per i suggerimenti che mi ha regalato durante questi tre anni e per la pazienza con cui ha letto i miei pensieri sparsi, spesso senza note per l'entusiasmo di scrivere e di farle leggere le mie 'traiettorie letterarie'.

Un grazie alla Prof. Silvia Albertazzi che mi ha insegnato l'importanza delle *Geografie della Memoria*, e non solo.

Inoltre ringrazio la Prof. Rita Monticelli e il Prof. Barnaba Maj per l'umanità, l'ironia e i consigli preziosi.

Un particolare ringraziamento al Prof. Andrea Molesini che mi ha illuminata su alcuni aspetti relativi alla poesia di Walcott e al Prof. Calimani che mi ha messo a disposizione con grande gentilezza alcune sue originalissime riflessioni su T.S.Eliot.

Inoltre la mia gratitudine è senz'altro per Derek Walcott che ha sostenuto e arricchito l'elaborazione della mia tesi a partire dal proficuo dialogo intercorso durante il *Babel Festival* a Bellinzona nel 2008.

Un particolare ringraziamento anche a Paola Rigon e Luca Mandorlini della biblioteca Classense di Ravenna per la professionalità con cui mi hanno aiutata nel reperire i tanti testi e articoli introvabili diversamente.

Poi fra coloro a cui vanno i miei ringraziamenti ci sono i miei genitori che hanno costruito intorno a me una solida realtà che mi ha permesso di poter continuare sognare.

Poi, Alessandro, ci sei tu: con te la parola fratello ha assunto un valore assoluto di comunione, affetto incondizionato e fiducia.

Poi mia cugina Elena, sorella nelle grandi imprese.

Inoltre grazie ad Antonella, Carla, Cristina, Francesca, Gabriella, Laura, , Monica, Paola, Raimondo, Massimo che sono stati compagni di viaggio sempre pronti per nuove avventure, indispensabili per intravedere dalla prua i contorni dell'Isola.

A Mary che mi ha insegnato che il rigore può essere ottenuto con un sorriso.

Alla Dottoressa Lucia Bedei per le amorevoli cure.

Alla 'mia Preside', Maria Luisa Martinez, una profonda riconoscenza per avermi sostenuta, compresa e assecondata attraverso il suo proverbiale senso pratico accompagnato dai *piuttosto che* che io adoro. Ai miei colleghi e colleghe e ai miei studenti, virgole colorate fra i banchi.

Last but not least, ringrazio dal più profondo del cuore Saverio per l'amorevole sostegno durante tutta la *traversata*.

