

## “Wild, Wicked, and Crazy Brave Tongues”: all’origine del legame fra le voci poetiche di Sandra Cisneros e Joy Harjo

Audrey Goodman

Write with your eyes like painters, with your ears like musicians, with your feet like dancers. You are the truthsayer with quill and torch. Write with your tongues of fire. Don’t let the pen banish you from yourself.  
(Gloria Anzaldúa, “Speaking in Tongues”)

Without desire, you can’t invent anything.  
(Sandra Cisneros, “No Place like Home”)

A poem exists because it says: “I am the voice of the poet or what is moving through time, place, and event; I am sound sense and words; I am made of all this; and though I may not know where I am going, I will show you, and we will sing together.”<sup>1</sup>  
(Joy Harjo, *Poet Warrior*)

### Introduzione

Nella puntata del 16 settembre 2020 del “Poetry Podcast” del *New Yorker*, la poeta laureata statunitense Joy Harjo ha letto e commentato “Still-Life with Potatoes, Pearls, Raw Meat, Rhinestones, Lard, and Horse Hooves”, una poesia di Sandra Cisneros pubblicata nel fascicolo del 23 maggio 1994 del *New Yorker* stesso e inclusa nell’ultima sezione del secondo libro di poesie di Cisneros pubblicato in quel medesimo anno.<sup>2</sup> Nella conversazione con l’editor Kevin Young che

1 Le tre epigrafi di questo saggio sono tratte da: a) Gloria Anzaldúa, “Speaking in Tongues” (1981), in *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, a cura di Cherríe Moraga e Gloria E. Anzaldúa, Third Woman Press, Berkeley, CA 2022, p. 173; b) Sandra Cisneros, “No Place Like Home”, in *A House of My Own: Stories from My Life*, Random House, New York 2016, p. 38; c) Joy Harjo, *Poet Warrior*, Norton, New York 2021, p. 181 (di *Poet Warrior* esiste una recente traduzione italiana a cura di Laura Coltelli, *Poeta guerriera*, Ibis, Como 2023).

2 Sandra Cisneros, “Still-Life with Potatoes, Pearls, Raw Meat, Rhinestones, Lard, and Horse Hooves,” *New Yorker*, May 23, 1994; poi in Sandra Cisneros, *Loose Woman*, Alfred A. Knopf, New York 1994, pp. 108–110; “Joy Harjo Reads Sandra Cisneros,” *New Yorker: Poetry* (podcast), September 16, 2020, 37:14. La poesia è stata anche ristampata nel numero speciale del *New Yorker* dedicato alle “Voices of

accompagna la pubblicazione, Harjo spiega di avere scelto di rileggere questa poesia perché ne apprezzava la sua “wildness”, la sua tendenza a mettere in discussione la definizione di poesia e la sua collocazione in un luogo allo stesso tempo intimo e pubblico, specifico e simbolico, reale e fantastico. Harjo sostiene che la poesia crea “a place to go in and shift your perspective”, e invita il lettore a spostarsi “through generations in a couples of lines”. Inoltre, aggiunge, è un luogo “that can hold what is unspeakable”, oltre che accogliere dentro di sé “contradictions and contradictory history”.<sup>3</sup> In una lettera a Cisneros in risposta all’intera raccolta di poesie intitolata *Loose Woman*,<sup>4</sup> Harjo scrive: “I love your work and I’m so damned proud of you, my sister. I also love your wild streak which picks up power like a tornado, a tornado of laughter and love”.<sup>5</sup>

“Still-Life with Potatoes” esemplifica le qualità che sono venute a definire la voce poetica di Cisneros: una voce che parla, candidamente e senza paura del desiderio, partendo dai luoghi in cui l’autrice lavora, sogna, beve e scrive, luoghi in cui le persone e le culture incontrano e trasformano i reciproci linguaggi e le reciproche prospettive. Se da un lato questa voce esprime il piacere di sbarazzarsi del senso del decoro, di abbracciare l’artificio e di creare arte dalla vita, dall’altro attraversa anche zone di contatto letterali e simboliche. Si pensi al luogo e all’esuberante scontro di culture evidenti in “Still-Life”. Ambientata in un bar di San Antonio in Texas, la prima metà della poesia evoca mondi lontani incantevoli e caratterizzati da una grande cultura: le tradizioni europee delle nature morte, le leggende veneziane di Casanova, i film neorealisti di Pasolini, la musica argentina di Astor Piazzolla e le icone femminili dei primi film di Hollywood. Tuttavia, la voce di Cisneros perfora con rapidità e allegria l’illusione di raffinatezza quando dice: “Look, I hate to break it to you, but this isn’t Venice or Buenos Aires. / This is San Antonio”, la sua umile casa di cui va fiera. Ben consapevole della distanza fisica e culturale tra le fonti immaginative della parlante e la sua posizione attuale, la

American Dissent” pubblicato il 27 luglio 2020. Il titolo della poesia “Still Life With Potatoes...” di Sandra Cisneros riprende quello del quadro di Van Gogh, probabilmente del 1885, intitolato “Natura morta con patate” [n.d.t].

3 “Joy Harjo Reads Sandra Cisneros”, *New Yorker: Poetry*, cit.

4 Sandra Cisneros, *Loose Woman*, Vintage, New York 1995.

5 Lettera di Joy Harjo a Sandra Cisneros, 19 luglio 1993. Questa e altre lettere citate in seguito provengono da *The Sandra Cisneros Papers*, Wittcliff Collections, Texas State University, San Marcos, TX.

poesia collega queste distanze e le mette in una relazione al tempo teatrale e intima. Kevin Young crede che la poesia chieda ai lettori di riflettere su chi nella società “gets to say what something is”. Egli legge la poesia come “saying that beauty is all these different things and some of them might not obviously belong together, but the poet, the artist, the human eye... really is able to put it all together”. Harjo sostiene che Cisneros è “at the edge of awareness of America”, abita quel limite rivendicando come proprio il potere di trovare la gioia e la bellezza mentre articola quella consapevolezza. Cisneros sposta il centro dell’ autorità culturale dagli arbitri lontani che giudicano gusti e valori di colui o colei che parla, la cui posizione liminale costituisce un nuovo e potente luogo di discussione.

Come Audre Lorde, che credeva nella capacità del linguaggio di “rompere il silenzio” e di trasformarlo in autodeterminazione, in questa e in altre poesie Cisneros affronta le aspettative implicite che riguardano il comportamento delle donne e le verità non dette. Si avvicina non soltanto alla conoscenza dei corpi dei suoi soggetti, ma anche al potere del linguaggio, della forma poetica e dei generi artistici, reinventandoli per i propri scopi. In “Still-Life with Potatoes”, Cisneros affronta esplicitamente il genere della “natura morta”. I dipinti così classificati hanno la caratteristica di mettere in primo piano forme naturali di frutta, ortaggi e oggetti di uso quotidiano. Tuttavia, come spiega Claudia Tobin in *Modernism and Still Life*,<sup>6</sup> le versioni moderniste della natura morta possono essere cariche di paradossi, situate “ai confini tra spazio privato e spazio pubblico, tra natura e cultura, tra energia vitale e mortalità”, e “la stessa classificazione evoca giochi di parole e dualismi”.<sup>7</sup> Nella sua natura morta, Cisneros tratteggia una mescolanza di elementi piuttosto improbabili e il corpo del testo della poesia accosta materiali comuni e preziosi, oggetti naturali e artificiali, corpi reali e idealizzati, parole spagnole e parole inglesi. Questa poesia evoca una contessa, un tempo molto bella, che ora sfoggia “a wart the size of a diamond”. Rivela che il visone della voce poetica è “genuine acrylic”. Nessun soggetto o nessuna osservazione sono proibiti: quando la voce si offre di ballare un tango, potrebbe essere “in a lace G-string / stained with my first-day flow”.<sup>8</sup>

---

6 Claudia Tobin, *Modernism and Still Life: Artists, Writers, Dancers*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020.

7 Ivi, pp. 1-2.

8 “In un perizoma di pizzo / macchiato dal mio primo giorno di flusso”.

Tutto fuorché “morta”, questa poesia apre a grandi questioni sulla vita: “What’s natural?” “Life?” “What’s beauty?” e, con esuberanza creativa, inventa un’immagine poetica di sé che orchestra la composizione con disinvoltura e la trasforma in una performance. Finché il suo compagno la farà ridere, lei lo adorerà con “sequin and bangle”; e sarà “anything you ask”. Al termine della poesia, propone di lasciare quel bar insieme e di andare in un altro “where they’ll buy us drinks / if I wear my skirt on my head and you come in wearing nothing / but my black brassiere”.<sup>9</sup>

La scelta di Harjo di rileggere e commentare “Still-Life” e di rispondere con “Running” dimostra la forza e l’importanza della sua lunga amicizia con Cisneros e il loro bisogno comune di creare e di affermare la propria voce poetica. Quando *Loose Woman* fu pubblicato, gli elogi di Harjo apparvero in prima pagina: “I love these poems! Sandra Cisneros has attained a sureness possible when someone faces down the terrors of intimacy, the push-pull of relationships. These poems are firecrackers and tequila, with a little candlelight and lace linen”. Il recente risvolto di copertina della nuova raccolta di poesie di Cisneros intitolata *Woman Without Shame* collega espressamente il loro percorso condiviso e le loro vite di scrittrici: “These new poems by Sandra Cisneros prove that a mystic poet can be an aging brown-skinned woman shameless in her being”. Harjo considera il coraggio di Cisneros al pari della sua saggezza e della sua conoscenza spirituale, e dice: “These poems are prayers for understanding this earthy journey of mystery and beauty. These poems cross the road with impunity”.<sup>10</sup> Le due autrici, che entrarono in contatto per la prima volta come *graduate students* all’Iowa Writers’ Workshop dell’Università dell’Iowa,<sup>11</sup> a quell’epoca ancora in cerca degli insegnanti e dei modelli da seguire nel loro lavoro, mantennero un’amicizia e una relazione epistolare che le hanno portate, nel corso delle loro carriere lunghe e spumeggianti, a riconoscere in entrambe venature selvagge e incendiarie.<sup>12</sup> Harjo, nel 2006, acconsentì a fare da valutatrice per il

9 “Dove ci pagheranno da bere / se io mi metto la gonna in testa e tu entri senza indossare nulla / se non il mio reggiseno nero”.

10 Sandra Cisneros, *Woman without Shame: Poems*, Alfred A. Knopf, New York (2022), s.i.p.

11 L’Iowa Writers Workshop è un importante corso di scrittura creativa dell’Università dell’Iowa a Iowa City, attivo dal 1936 [n.d.t.].

12 Un’intervista con Garrison Keillor nel 2005 offrì a entrambe le scrittrici l’occasione per conversare in pubblico e per riflettere sulla loro amicizia. “Sto ripensan-

Macondo Writers' Workshop organizzato da Cisneros, e successivamente nella nota di ringraziamento scrisse: "Macondo has changed me; *you* have changed me. Thank you so much for the opportunity, the helpful criticism, and the *affirmation & encouragement*. I want to come back every year!"<sup>13</sup>

Questo saggio esplora quanto emerse dalle zone di contatto in cui Cisneros e Harjo si trovarono a lavorare e in cui svilupparono varie relazioni formative con i loro docenti; inoltre cerca di identificare gli elementi chiave della loro rete creativa, sostenendo che relazioni così ampie e profonde hanno arricchito non solo i loro incontri effettivi, ma anche le loro vite di scrittrici. In *Imperial Eyes* Mary Louise Pratt ha ripreso la nozione di "zona di contatto" dalla linguistica, "where the term contact language refers to an improved language that develops among speakers of different tongues who need to communicate with each other consistently".<sup>14</sup> Il mio modo di rileggere la poesia di Cisneros ricorre alla terminologia e all'approccio critico di Pratt per mettere in relazione la formazione di scrittrice di Cisneros con l'amicizia con altri poeti, in particolar modo con Harjo, e con certe strutture istituzionali. Come spiega Pratt, "a 'contact' perspective emphasizes how subjects get constituted in and by their relations to each other".<sup>15</sup>

Il lavoro di Susan Stanford Friedman in *Mappings* fornisce un ulteriore modello per il mio approccio.<sup>16</sup> Friedman si concentra su come l'accademia, insieme alle sue istituzioni, "produces, preserves, collects, organizes, passes on, and constantly re-forms old and new knowledge".<sup>17</sup> Si può dire che Cisneros e Harjo si siano formate come poete all'interno e attraverso le loro relazioni con altri scrittori. Entrambe si sono ritrovate ai margini di una cultura bianca e patriarcale e hanno fatto i conti con i continui effetti del razzismo e della relazione coloniale sulle loro vite di poete; costruendo alleanze tra di loro e con altri artisti chicani, latini, neri e nativi, hanno creato gli spazi

do al nostro legame, chi eravamo e chi siamo in questo momento e in quel luogo. Ma soprattutto non vedo l'ora di venire a farti visita". Lettera di Harjo a Cisneros, 15 maggio 2015.

13 Ivi, Lettera di Joy Harjo a Sandra Cisneros, 21 agosto 2006.

14 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, New York 2008, p. 8.

15 Ibidem.

16 Susan Stanford Friedman, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, Princeton 1998.

17 Ivi, p. 7.

da cui la loro voce poetica potesse emergere. Nella loro poesia, spazi liminali come bar, strade di città, stanze di hotel, tavoli da cucina, terreni su cui si celebrano le cerimonie diventano zone di contatto dove si mescolano le culture e le conoscenze tramandate da antenati, insegnanti e alleati. Attraverso la mappatura della loro relazione e di quelle con altri artisti, cercherò di tracciare una storia intima e ancora in divenire di una collaborazione femminista decisamente creativa.

## Rompere i silenzi

Nei loro saggi e nei loro *memoirs*, Cisneros e Harjo riflettono sul processo di ricerca di insegnanti, artisti e fonti d'ispirazione che avrebbero permesso loro di rifiutare le nozioni istituzionali di dominio e di gettare le basi per le proprie trasformazioni ed espressioni creative. In *Mappings*, Friedman scrive che in molti volumi di storia e di teoria della letteratura "women writers as producers of culture remain invisible" e che "the feminine exists under constant threat of erasure or appropriation".<sup>18</sup> Tale invisibilità e tale cancellazione erano ancor più evidenti nel mondo accademico degli anni Ottanta e Novanta del Novecento, in particolar modo per le donne native e chicane. A causa della loro esperienza comune di outsider all'Iowa Writers Workshop, Cisneros e Harjo hanno dovuto cercare modelli al di là degli scrittori e dei professori canonici.

Le epigrafi, le allusioni e le poesie epistolari contenute in *My Wicked Wicked Ways* indicano la serie di scrittori che Cisneros ha rivendicato come maestri.<sup>19</sup> L'epigrafe della prima parte è tratta da "A Song in the Front Yard" di Gwendolyn Brooks e conferma il debito di Cisneros per le ambientazioni delle sue poesie e per il suo peculiare linguaggio. Le rime, le allitterazioni e le assonanze, e i giochi di parole delle poesie di *My Wicked Wicked Ways* seguono l'esempio formale dei versi rivoluzionari di Emily Dickinson e condividono uno dei suoi temi principali, ovvero il potere feroce e violento del desiderio. Ispirata e resa forte dai modelli degli scrittori scelti come a lei più prossimi, in queste prime poesie Cisneros trasmette il piacere della performance improvvisata e affronta il lato oscuro dell'esperienza femminile. Nell'ultima poesia "Tantas Cosas Asustan, Tantas" (Molte, molte cose fanno paura), scritta e pubbli-

18 Ivi, cit. p. 32.

19 Sandra Cisneros, *My Wicked Wicked Ways*, Vintage, New York, 1997.



cata in spagnolo, Cisneros elenca le numerose cose che la spaventano e ammette che se sommate insieme queste paure possono sembrare davvero insostenibili. Tuttavia, poiché la lista procede per coppie di azioni opposte, la struttura mantiene un senso di equilibrio e la poesia si muove verso l'idea che le paure siano in realtà una questione di prospettiva. Tutto può essere spaventoso (come l'essere soli), ma lo stesso vale per il suo contrario (restare con qualcuno per sempre). E se essere terrorizzati fa parte della vita, lo è anche la possibilità di essere felici che emerge alla fine come qualcosa di sorprendente, presente ma indefinito, come un aquilone che vola nel vento. Quest'immagine di commiato ci fa scoprire la felicità che si prova lasciandosi andare e permettendo che le idee prendano le loro proprie direzioni; una conclusione appropriata per il primo volume di poesie, modellato dal suo sforzo di liberarsi dai vincoli familiari, culturali e dalle aspettative accademiche.

Per Harjo, gli altri poeti, i più anziani della sua famiglia, i genitori, gli spiriti degli antenati, il mondo naturale e gli oceani, le parole, le storie e le canzoni di amici e di altri artisti sono diventati insegnanti fondamentali. In *Poet Warrior*, Harjo rende omaggio ai suoi molteplici "antenati della poesia" e offre un ampio catalogo delle sue fonti di ispirazione:

My poetry would not exist without Audre Lorde's "Litany for Survival," without Mvskoke stomp dance call-and-response, without Adrienne Rich's "Diving into the Wreck," without Meridel LeSueur or N. Scott Momaday, without death or sunrise, without Walt Whitman, or Navajo horse songs, or Langston Hughes, without rain, without grief, without—<sup>20</sup>

Il trattino finale significa che questa lista si estende all'infinito, un'idea sottolineata in un elenco ancora più vasto di "beloved teachers" che Harjo ci mostra in altre parti del libro e che include l'Oceano Pacifico, il fuoco ardente dei cerimoniali e la morte dei genitori. La poeta ribadisce: "the best teachers are exacting. There is no end to learning".<sup>21</sup>

Anche i musicisti hanno contribuito all'origine della poesia di Harjo: Miles Davis e John Coltrane l'hanno ispirata fin dall'inizio, come pure i musicisti di jazz nativi, come il suonatore di trombone "Big Chief" Russell Moore e il sassofonista Kaw / Mvskoke Jim Pep-

---

20 Joy Harjo, *Poet Warrior*, cit. p. 183.

21 Ivi, p. 163.

per, che ha mescolato le fonti e ha utilizzato il corno per creare suoni che potessero esprimere “what his heart couldn’t speak”.<sup>22</sup> Nella sua poesia in omaggio a Pepper, “The Place the Musician Became a Bear”, la “voce” di Harjo mescola una visione della luna con i suoni della metropolitana, così come lei stessa li aveva vissuti andando a trovare Pepper a Brooklyn. Insieme ascoltavano “the sax gods of Ben Webster, Cannonball Adderley, and his other inspirations and influences, talked Oklahoma and home” e sentivano “the subway beneath his apartment building shaking the world like a huge underground snake” quando “he’d disappear for his fix”.<sup>23</sup> Improvvisando sull’originale e incorporando i propri sensi, i propri suoni e la propria voce poetica, la versione di Harjo rimodula le fonti e le sensazioni per mettere in scena la difficoltà ad accettare l’incertezza e il costante scorrere della vita contemporanea. Inoltre, il modello di Pepper influenza il suo stesso modo di suonare il sassofono: “when I pick up my horn and blow”, spiega, “I stand near him, an echo, a new song in this postcolonial world”.<sup>24</sup>

Le istituzioni accademiche, al contrario, crearono molti ostacoli alla creatività. Sebbene l’Iowa Writers’ Workshop avesse promesso di fornire a Cisneros e a Harjo un luogo dove migliorare la loro abilità artistica, un accesso a una rete professionale e anche referenze di prestigio, le due poete si accorsero che il workshop era pieno di conformismo e di atteggiamenti addirittura ostili che le costringevano al silenzio. Secondo David Dowling, Cisneros e Harjo si sedevano insieme in fondo all’aula; con Rita Dove, furono tra le prime donne di colore e due delle rare poete provenienti dalla classe operaia a essere ammesse all’Iowa Writers’ Workshop. Provarono a parlare nei loro linguaggi e a creare proprie forme poetiche, ma i loro sforzi incontravano il silenzio dei compagni ed erano ignorati dagli insegnanti. Harjo ha affermato che altri studenti provenienti da contesti privilegiati conoscevano il “linguaggio del workshop” e vi si conformavano senza difficoltà; Cisneros e Harjo furono criticate per avere fatto resistenza, ma erano prive di modelli alternativi sia per quanto riguarda la realizzazione delle loro opere sia per la loro vita professionale: “Both met crushing silence when their work was circulated,

22 Ivi, p. 139.

23 Joy Harjo, *How We Became Human*, Norton, New York 2002, p. 224.

24 Joy Harjo, *Poet Warrior*, cit., p. 139.



as was the case when either of them made a comment”.<sup>25</sup> La loro esperienza al Workshop e in altri luoghi confermò che “survival is not an academic skill”, come spiega Lorde in “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House”; inoltre, si resero conto che la loro sopravvivenza creativa necessitava di “learning how to stand alone, unpopular and sometimes reviled”.<sup>26</sup> Compiendo una “navigating transformation”, impararono a maneggiare gli strumenti che davano loro accesso a “that deep place of knowledge” chiuso dentro di loro.<sup>27</sup>

Pur essendo ufficialmente una poeta in quanto iscritta al Master, Cisneros tornava a orbitare intorno alla prosa ma non aveva ancora trovato i cicli delle storie, le forme adatte per i suoi sketch narrativi, oppure le opere di quante avrebbero potuto mostrarle come vivere in quanto scrittrice donna. Al contrario, scrive Cisneros: “I like to tell people I’m a writer *despite* the University of Iowa Writers’ Workshop. It taught me what I didn’t want to be as a writer and how I didn’t want to teach”.<sup>28</sup>

Il suo *advisor* Donald Justice non considerava i bozzetti narrativi che lei stava scrivendo come parte della sua tesi di poesia e nessun altro all’università aveva mai provato a mescolare fiction e scrittura poetica. Furono autori come Jorge Luis Borges a offrirle un’ispirazione, mostrandole che frammenti narrativi possono creare “stories that ignore borders between genres, between written and spoken, between highbrow literature and children’s nursery rhymes, between New York and the imaginary village of Macondo, between the United States and Mexico”.<sup>29</sup> Sebbene il suo *advisor* successivo, Marvin Bell, le avesse fornito sostegno per i suoi esperimenti di fiction, Cisneros affermò che, per quanto il Workshop fosse stato per alcuni studenti una famiglia, “it wasn’t *my* family. I felt homeless”.<sup>30</sup> Come sostiene Dowling,

---

25 David Dowling, *A Delicate Aggression: Savagery and Survival in the Iowa Writers’ Workshop*, Yale UP, New Haven 2019, pp. 194-203.

26 Audre Lorde, “Master’s Tools”, in *The Selected Works of Audre Lorde*, Norton, New York 2020, p. 95.

27 Ivi, p. 97; J. Harjo, *Poet Warrior*, cit., p.108.

28 Sandra Cisneros, “I Hate the Iowa Writers’ Workshop” citato in Dowling, *A Delicate Aggression*, cit., p. 206. “Mi piace dire alle persone che sono una scrittrice nonostante l’Iowa Writers’ Workshop. Mi ha insegnato che cosa non volevo essere come scrittrice e come non volevo insegnare”.

29 Sandra Cisneros, “A House”, in *A House of My Own: Stories from My Life*, cit., p. 276.

30 Eric Olsen e Glen Schaeffer, *We Wanted to Be Writers*, cit. in Dowling, *A Delicate Aggression*, cit., p. 205.

“The Workshop, for all its sins, paradoxically inspired Cisneros’ *Mango Street*, if only as a counterpoint written with a survivor’s grit in opposition to the forces that threatened to destroy her creative spirit during peer critiques”.<sup>31</sup> Altri esperti che hanno studiato l’esperienza di Cisneros nel programma del Master hanno evidenziato la promessa fatta dai suoi professori maschi, secondo i quali trovare il giusto insegnante avrebbe garantito il successo. Corey Hickner-Johnson ha descritto il doloroso riconoscimento da parte di Cisneros di essere stata priva dei legami con gli scrittori e i teorici considerati dei veri modelli, come Gaston Bachelard, e di non avere ricevuto alcun incoraggiamento da parte dei suoi maestri, in particolar modo da Donald Justice. Hickner-Johnson sottolinea anche che lo studio autorevole di Mark McGurl, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* (2009), esplora a malapena “the extent to which Cisneros was lost of a space that marginalized her femininity as well as her Latina identity”.<sup>32</sup> La stessa promessa di “beign taught” che serviva come fondamento per la sua autorità istituzionale si rivelò inconsistente.<sup>33</sup> In una lettera scritta a Cisneros nel 1985, Harjo ricorda: “I was worried about you at Iowa. I knew you could go either way. What I mean is that I saw a lot of spirit, life in you, but your direction wasn’t clear. I’m real proud of who you have become, who you are”.<sup>34</sup>

Anche le opere di Harjo venivano criticate dai docenti dell’Università dell’Iowa, soprattutto perché non faceva riferimento ai poeti tradizionali; non si sentiva ancora circondata e rafforzata da “that wide circle of ancestors that gave me inspiration and strenght to continue”.<sup>35</sup> Nonostante fosse arrivata al Workshop dell’Iowa con una laurea triennale in scrittura creativa ottenuta all’Università del New Mexico, nonostante avesse il sostegno economico di Leslie Marmon Silko e avesse pubblicato un libriccino dall’editore Puerto del Sol, Harjo non poteva ancora mantenere sé stessa e i due figli con il lavo-

31 Ivi, p. 207.

32 Mark McGurl, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2009, p. 379.

33 Hickner-Johnson spiega anche come l’esperienza di Cisneros sia un esempio di quello che Lauren Berlant chiama “ottimismo crudele”: la condizione in cui il desiderio di cambiamento e della realizzazione di sé incontra un complesso insieme di sentimenti che potrebbero includere delusione, ansia e confusione e che potrebbero ostacolare il miglioramento o il successo.

34 Lettera di Harjo a Cisneros, 24 novembre 1985.

35 Joy Harjo, *Poet Warrior*, cit., p. 106.

ro di scrittrice. Anziché ricevere conferme esterne dai suoi insegnanti istituzionali, che raramente parlavano del potere della poesia di dire la verità e di vivere nel presente, Harjo ha dovuto imparare da autodidatta. Ha dovuto trovare il proprio modo di ascoltare le voci sulla pagina e a quella “small, inner voice that told me that poetry was the path, even when I had different plans”.<sup>36</sup> C’è voluto tempo per trovare il suo posto fra gli insegnanti intesi nel senso più ampio del termine: scrittori, musicisti, narratori e spiriti che potessero condividere con lei la loro saggezza. In *Poet Warrior* ha ammesso che “when I began teaching in the university system, I lost myself” perché le mancava la sicurezza per riadattare i metodi di insegnamento indigeni che privilegiavano l’oralità: “It’s better to tend to cultivating knowledge, to learn from all of the many teachers who are part of the catalog of wisdom from which the voice of knowing emerges”, questo è quanto Harjo è riuscita a capire alla fine.<sup>37</sup>

In “Arts of the Possible” Adrienne Rich ha sostenuto che “Every real poem is the breaking of an existing silence, and the first question we might ask any poem is, *What kind of voice is breaking silence, and what kind of silence is being broken?*”.<sup>38</sup> Rich ha esplorato le “cartografie del silenzio” che controllavano i discorsi delle donne in ambienti istituzionali e ha messo alla prova i modi in cui la poesia emerge attraverso il silenzio, in particolar modo “for women and other marginalized subjects and for disempowered and colonized peoples generally, but ultimately for all who practice any art at its deepest levels”. Per rompere il silenzio che hanno incontrato all’Università dell’Iowa e in altre istituzioni accademiche, Cisneros e Harjo si sono immerse profondamente nelle loro storie familiari, hanno forgiato le loro comunità, rivendicato i propri insegnanti, imparando a “hear each other and see each other”, come ha scritto Toni Cade Bambara per esprimere l’attivismo femminista nell’introduzione alla sua antologia, *This Bridge Called My Back*, pubblicata per la prima volta nel 1981 da Kitchen Table Press.<sup>39</sup> Seguendo il consiglio di Anzaldúa di

---

36 Ivi, p. 44.

37 Ivi, p. 45.

38 Adrienne Rich, “Arts of the Possible”, in *Essential Essays: Culture, Politics, and the Art of Poetry*, Norton, New York 2018, p. 329. “Ogni vera poesia è la rottura di un silenzio esistente, e la prima domanda che potremmo porle è: *che tipo di voce sta rompendo il silenzio, e quale tipo di silenzio viene rotto?*”.

39 Nel 1981, Lorde e Barbara Smith fondarono la casa editrice politicamente impegnata Kitchen Table: Women of Color Press, mettendo i loro spazi di lavoro al centro del loro progetto collaborativo.

“Forget the room of one’s own”, hanno trovato modi per “scrivere in cucina” e sognare i propri spazi creativi.<sup>40</sup> Per esempio, l’antologia che Harjo ha curato nel 1997 con Gloria Byrd, *Reinventing the Enemy’s Language*, “was conceived during a lively discussion of native women meeting around a kitchen table”. La raccolta si è sviluppata a partire da conversazioni avvenute di persona, attraverso lettere e sotto forma di appunti scarabocchiati su foglietti gialli o battuti a macchina. “No matter”, come affermano nell’introduzione “the kitchen table is everpresent in its place at the center of being”.<sup>41</sup> Luogo essenziale in cui l’esperienza umana è condivisa, il tavolo della cucina è anche al centro di una delle poesie più importanti di Harjo, “Perhaps the World Ends Here”. Nei primi versi, la voce poetica dichiara:

The world begins at a kitchen table. No matter what, we must eat to live,  
 The gifts of earth are brought and prepared, set on the table. So it has been  
 since creation,  
 and it will go on.  
 We chase chickens or dogs away from it. Babies teethe at the corners. They  
 scrape their  
 knees under it.  
 It is here that children are given instructions on what it means to be human.  
 We make  
 men at it, we make women.<sup>42</sup>

Ispirate dalle potenti voci dei loro antenati e di questa generazione di poetesse femministe, Cisneros e Harjo hanno continuato a rompere i silenzi istituzionali e a scatenare le loro lingue selvagge.

40 G. Anzaldúa, *Speaking in Tongues*, cit., p. 168.

41 Joy Harjo e Gloria Byrd, *Reinventing the Enemy’s Language: Contemporary Native Women’s Writings of North America*, Norton, New York 1997, p. 19.

42 “Il mondo inizia a un tavolo da cucina. In qualsiasi caso, dobbiamo mangiare per vivere. I doni della terra vengono portati e preparati, disposti sul tavolo. Così è stato fin dalla creazione, e così continuerà. Da lì scacciamo polli e cani. I neonati mettono i denti mordendo gli angoli. Sotto si sbucciano le ginocchia. È qui che i bambini ricevono istruzioni su cosa significa essere umani. Creiamo uomini qui, creiamo donne”. Per ulteriori dettagli a proposito dei primi anni di Harjo come giovane artista, si veda *Poet Warrior*, “Part Three: A Postcolonial Tale”.

## Notti selvagge

Mentre trovavano dei luoghi e creavano dei rituali per lavorare con altri artisti, entrambe le poete affrontarono da sole le difficoltà della solitudine e del silenzio, spesso di notte. In "Poem as Preface", l'introduzione alla seconda edizione di *My Wicked Wicked Ways*, Cisneros racconta che quando iniziò a vivere e a lavorare da sola, "Sometimes the silence frightened me. / Sometimes the silence blessed me. / It would come get me. / Late at night. / Open like a window, / hungry for my life".<sup>43</sup> In "Night Madness Poem", inclusa in *Loose Woman*, la voce parlante accetta che la carica di creatività che la spinge a scrivere tutta la notte potrebbe farla sembrare ubriaca o "rumpled". Incapace di voltare le spalle al suo sé interiore e a fare tacere le poesie che ha in testa, Cisneros ha consapevolmente accettato le etichette di "donna pazza", "strega", "donna che si compiace dei suoi disastri". In cambio della temporanea follia di una notte di scrittura, si rende conto del potenziale della lingua come arma. Sfida il lettore a "scegliere la sua arma" e rivendica le proprie: "the telephone, my tongue. / Both black as a gun." E così conclude:

I have the magic of words,  
The power to charm and kill at will.  
To kill myself or to aim haphazardly  
And kill you.<sup>44</sup>

Questa poesia collega il desiderio, la creatività e la violenza, e lo fa in spazi solitari sui quali la sua voce detiene un controllo assoluto. Le due poesie che chiudono *Loose Woman*, "Vino Tinto" e "Loose Woman" mettono in scena il mondo interiore della poeta e la sua feroce personalità pubblica. Nella strofa centrale, "Vino Tinto" si sofferma sugli spazi e sui tempi del desiderio e della creazione, le ore piccole in cui la poeta scrive, "nights that swell like a cork".<sup>45</sup> Mentre i ricordi tangibili del suo amante riempiono quelle ore, sollecitati da sorsi

---

43 Sandra Cisneros, "Poem as Preface", in *My Wicked Wicked Ways*, Vintage, New York 1997, p. XI.

44 Sandra Cisneros, "Night Madness Poem", in *Loose Woman*, Vintage, New York 1995, p. 49-50: "ho la magia delle parole / il potere di incantare e uccidere a piacimento / di suicidarmi oppure di mirare a casaccio / e ucciderti".

45 Sandra Cisneros, "Vino Tinto", in *Loose Woman*, Vintage, New York 1995."

di vino rosso, la intossicano e contemporaneamente minacciano di soffocarla. Le gocce di vino della Borgogna o di cabernet “spiral like Egyptian silk, / blood bit from a lip, black / smoke from a cigarette”, creando una brusca fuga nelle notti in cui si toccavano e tremavano. I ricordi la tengono stretta, ma allo stesso tempo vibrano come corde. “Love, how it hummed”,<sup>46</sup> questo ricorda. Al contrario, “Loose Woman” grida tutti gli appellativi che le potevano essere scagliati contro, li reclama come complimenti e lancia le sue stesse parole come armi. Bestia, puttana, strega, *macha*, inferno su ruote, mostro, brutta lesbica nera e casinista.... Li accetta tutti. Mentre gli epiteti branditi dagli altri non sono “sticks and stones” che le rompono le ossa e “do me in”, le sue stesse parole sferrano un pugno virtuale: “when I open my mouth” quelli che hanno provato a ferirla con gli insulti “wobble like gin”. Brillano e luccicano: “Diamonds and pearls / tumble from my tongue”.<sup>47</sup> La poesia si conclude con una lista provocatoria di tutti i modi in cui la voce è quella di una donna “loose”: una donna in grado di parlare in fretta, di “shoot sharp” e di “let-loose”.<sup>48</sup>

Una poesia più recente di Cisneros intitolata “Smith’s Supermarket, Taos New Mexico, at the Fifteen Items or Less Checkout Line” (2018) conferma la dedizione della poeta a proteggere gli spazi necessari per scrivere liberamente e, allo stesso tempo, per negoziare il potere degli incontri quotidiani e il rischio di parlare dei desideri più intimi. Ambientata in un comune supermercato in pieno giorno, la poesia si concentra sul nastro trasportatore che sposta cibo e alcolici verso la cassa: uno spazio che si muove, diviso e ridiviso da ogni cliente. Specula sulla vita del giovane che si trova di fronte alla voce parlante, “baby-faced cholo”; ne fa un’immagine abbozzata con tratti veloci nella prima e nella terza strofa attraverso precisi dettagli della sua identità, della sua pelle e dei suoi acquisti. I suoi movimenti sono “delicati” ma decisi nell’afferrare ciò che presto sarà messo nel sacchetto della spesa: “a plastic bottle of store-brand vodka”.<sup>49</sup> Il contenitore trasparente di quella forte bevanda alcolica contrasta con il rosso intenso del vino che gli altri personaggi di Cisneros in genere preferiscono, il “vino tinto” che scorre attraverso le notti d’amore,

46 Ivi, p. 111.

47 Sandra Cisneros, “Loose Woman”, in *Loose Woman*, cit., p. 112.

48 Ivi, pp. 114-115.

49 Sandra Cisneros, “Smith’s Supermarket, Taos New Mexico, at the Fifteen Items or Less Checkout Line”, *Ploughshares*, vol 44, n. 1, Spring 2018, p. 54.



di passione, di angoscia, di rabbia e di creazione del personaggio. Il contenuto della bottiglia, e la potenziale distruzione che potrebbe generare, sembra devastante. Al contrario, il parlante di Cisneros ha riunito tutto ciò di cui ha bisogno per alimentare la sua scrittura: mette sul nastro “a six-outlet surge / protector for my computer / and a fireproof glass cup / for my Lux Perpetua candle”. Prosaici, essenziali e simbolici, questi oggetti promettono di proteggere e di illuminare le sue creazioni. Sarà la candela votiva e non la poeta a consumarsi da sola quando la voce parlante scrive “till the dark descends”.<sup>50</sup>

Tuttavia, questa non è semplicemente una poesia sulla conoscenza conquistata a fatica dalla voce narrante sulla capacità creativa e sulla distanza dalla dura vita del giovane di fronte a lei. Nonostante all’inizio le loro vite sembrino lontanissime l’una dall’altra, la quarta e la quinta strofa della poesia esplorano affinità inaspettate. La voce della poesia dà una seconda occhiata molto più attenta; con ricche allitterazioni e un ritmo lento descrive i propri abiti con tono elogiativo:

Baseball cap bad-as backwards.  
Black leather from neck to knees.<sup>51</sup>

Essa ammira gli ornamenti delle sopracciglia e delle orecchie, quelle parti intime del corpo “stitched with silver”. Ci stiamo avvicinando, sorprendentemente, a questo giovane che all’inizio della poesia sembrava solo un tipo pronto a farsi un drink. E poi ci avviciniamo ancora di più. La parlante descrive il tatuaggio che ha intorno al collo, il nome della sua donna scritto in un carattere delicato. Il nome “Rufina” scritto sul suo corpo mostra che questo *cholo* è stato reclamato da qualcuno, ma la voce narrante immagina di avvicinarsi a lui e, in modo trasgressivo, di baciare quel “wispy / ink”. Si rivolge all’amante assente esprimendo la sua comprensione, la sua esperienza di essere al posto di quella donna, di bere con lui o di bere per lui: “Fool, / it takes one to know one”.<sup>52</sup> E si chiede se anche la donna voglia lasciarsi andare condividendo “his bottle of forget” o se lei sia parte di ciò di cui l’uomo rimpiange e che vuole lasciarsi alle spalle. La mobilità dell’i-

---

50 Ivi, s.i.p.

51 Ivi, p. 54.

52 Ivi, s.i.p.

dentificazione di Cisneros con la donna assente apre le possibilità di questa poesia verso altre intimità che si sovrappongono. Se "Still-Life" era una poesia selvaggia "about being at the edge of ruin and discovery", come sostiene Harjo, "Smith's Supermarket" è una poesia che riconosce sia il brivido sia il pericolo del desiderio e afferma il potere superiore del controllo creativo. A quarant'anni dichiara con orgoglio "I can live *sola* and, as much as I complain, the truth is, I really do love to work. In fact, I'm at my healthiest, happiest when I'm working".<sup>53</sup>

Questo discorso di apertura alla conferenza nazionale del Women's Caucus for the Arts di San Antonio in Texas esprime, con forza e chiarezza, un maturo senso di determinazione: "I like to think I'm inventing the truth. I'm listening to voices nobody listened to, setting their lives down on paper how many years later? And that writing is a resistance, an act against forgetting, a war against oblivion, against not counting, as women".<sup>54</sup>

Molte delle poesie notturne di Harjo creano anche palcoscenici sui quali esplorare l'oscurità interiore, i dubbi e la disperazione così come le minacce esterne di violenza e distruzione, alla scoperta della forza interiore. Mentre queste poesie mettono in scena il suo desiderio di emergere e di abitare altri mondi, esse creano rituali per affrontare e rispondere alla paura. Harjo scrive in *Crazy Brave*: "I often painted or drew through the night, when most of the world slept and it was easier to walk through the membrane between life and death to bring back memory. I painted to the music of silence. It was here I could hear everything".<sup>55</sup> Harjo ripercorre i due momenti chiave della notte quando contemplava la possibilità di scappare da situazioni violente, diretta verso la libertà: da adolescente, quando sognava di fuggire dalle violenze e dagli abusi del patrigno; e da giovane madre, quando sognava di sottrarsi al compagno violento. In quel momento aveva percepito la forza dell'oscurità come un tornado che "coiled around me and opened uncountable hungry mouths".<sup>56</sup> Ricorda di un'altra notte in cui se ne stava in casa tranquillamente seduta im-

53 Ivi, s.i.p.

54 Sandra Cisneros, "I Can Live Sola and I Love to Work", in *A House of My Own: Stories from My Life*, Vintage, New York, 2015, p. 140.

55 Joy Harjo, *Crazy Brave*, Norton, New York, 2012, p. 150 (di *Crazy Brave* esiste una traduzione italiana: Joy Harjo, *Crazy Brave. Guerriera folle di coraggio*, Ibis, Pavia 2014, n.d.t.).

56 Ivi, p. 151.

maginando uno sciamano che ballava e che diventava “the poem he was singing . . . a transmitter of healing energy, with poetry, music, and dance”.<sup>57</sup> Harjo sostiene che in quel momento era diventata consapevole “of an opening within me” e di avere capito che “this is what I was put here to do: I must become the poem, the music, and the dancer”.<sup>58</sup> Mentre iniziava a sentire la prossimità spirituale dei potenti antenati, tra cui la nonna, la pittrice Naomi Harjo Foster, e il prozio, il guerriero seminole Osceola, il quale non si era mai arreso al governo statunitense, aveva capito che doveva evocare in sé il potere di aprirsi a canzoni e storie che l’avrebbero potuta guarire.

Harjo ha scritto “I Give You Back”, una delle sue prime e intramontabili poesie, dopo una notte tremenda in cui aveva sognato di essere stata messa all’angolo da un mostro. Nella visione che le era apparsa in sogno, aveva trovato il coraggio per affrontare la personificazione della paura e aveva scoperto la sua abilità nel vincerla; e all’improvviso il mostro era sparito. La poesia rifiuta la paura che era la sua “be-loved / and hated twin”, sostenendo che non fa più parte di lei; così la restituisce ai soldati che avevano occupato le case dei suoi antenati e che li avevano cacciati dalla loro madre terra, la restituisce a coloro che la odiavano per la sua povertà o per il colore della pelle, e a tutti quelli che l’avevano attaccata. Bandita dal suo corpo, la paura diventa un essere esterno e distante. La poesia si conclude con la parlante che invita la paura ormai ridimensionata a ritornare e si fa testimone della parlante finalmente viva e capace di accogliere benevolmente anche il suo nemico più agguerrito. Nella lettera che ha scritto per la cattedra di Harjo alla UCLA, Cisneros rivela di servirsi di questa poesia in ogni workshop in cui insegna. “I consider her ‘I Give You Back’ magical, and try to open my classes with that poem as prayer”.<sup>59</sup>

Harjo conclude il podcast di poesia del *New Yorker*, in cui legge “Still-Life with Potatoes”, con “Running”, una sua poesia. Anche questa ha inizio in un bar e usa lo spazio di confine e il momento dopo il tramonto per collocare la voce sulla soglia tra passato e futuro nel “doorway between panic and love”.<sup>60</sup> In questa poesia, Harjo giustappone persone e spiriti, presente e passato, conoscenza interiore e realtà esterne mentre affronta l’oscurità della vita privata

---

57 Ivi, s.i.p.

58 Ivi, p. 154.

59 Lettera di Sandra Cisneros a Joy Harjo, 20 Novembre 2001.

60 Joy Harjo, *Crazy Brave*, cit., p. 163.

della parlante e le storie di violenza che minacciano di intrappolarla in un circolo di distruzione. “I don’t know how I’m going to get out of here”,<sup>61</sup> dice uno dei suoi versi. La voce narrante descrive la sensazione di intrappolamento di chi è bloccata nell’acqua, senza una barca che la porti sull’altra sponda del fiume che deve attraversare per tornare a casa; si sente circondata dalla nebbia “of thin hope”.<sup>62</sup>

Il mondo che vede sembra una versione falsa, una versione fatta “with the enemy’s words”.<sup>63</sup> Nell’introduzione a *Reinventing the Enemy’s Language* che curò insieme a Gloria Byrd, come pure in altre poesie e nel podcast del *New Yorker*, Harjo parla del modo in cui l’inglese funzioni come “trade language” per i nativi, un modo che permette a loro e ad altre popolazioni colonizzate di gettare un ponte tra le differenze linguistiche e culturali; qui, invece, il linguaggio del nemico minaccia di fare scomparire la verità del presente e di oscurare la via verso il futuro.

Cacciata dal bar nelle strade buie della città dove “*there are no Indians anymore*”, la parlante pensa agli strumenti di cui ha bisogno per sopravvivere. Misura la distanza tra la propria consapevolezza delle sue paure interiori, rappresentate come una bocca scura “with its shiny moon teeth” che proferisce “No words, just a hiss and snap”, e la sua capacità di riconoscere le minacce in agguato per le strade notturne: un fidanzato violento, il razzismo, la bruttezza e la mancanza di visione spirituale. Attraverso la volontà dell’immaginazione, la parlante trascende la violenza fisica e si rialza con una nuova identità: in qualità di figlia di un guerriero sostenuta dalla conoscenza degli anziani, è ora in grado di correre e di liberarsi dal ciclo brutale della storia.

## Zone oniriche

I sogni di Cisneros hanno alimentato il suo lavoro per un periodo molto lungo, come rivelano i saggi raccolti in *A House of My Own*. Da bambina, i suoi insegnanti la rimproveravano per essere “una che sogna a occhi aperti”. Quando viveva a Hydra, in Grecia, Cisneros sentiva di trovarsi “somewhere between reality and the imagination”, come in quella notte in cui sognò di nuotare a fianco dei delfini nel Mare

61 Joy Harjo, “Running”, *New Yorker*, 2 luglio 2018, s.i.p.

62 Ibidem.

63 Ibidem.

Egeo. Cisneros describe l'esperienza di saltare "in and out of the water joyously like a needle stitching the sea", creando connessioni immaginarie tra elementi fluidi. *L'artefice* (El Hacedor) di Jorge Luis Borges le diede il permesso di sognare "in the same way that Kafka gave Gabriel García Márquez permission to dream, the way Thomas Wolfe gave permission to Betty Smith". Nella lettera a Gwendolyn Brooks, Cisneros definisce la scrittura come "dreaming on paper". Nell'ultimo paragrafo del saggio che chiude la raccolta, racconta in maniera gioiosa l'esperienza di fare un sonnellino e di invitare ciò che lei chiama i suoi "sogni notturni". Nei sogni di allora, Cisneros vide una moltitudine di storie svolazzare attorno a lei come farfalle, "stories without beginning or end, connecting everything little and large, blazing from the center of the universe into *el infinito* called the great out there".<sup>64</sup>

In *Poet Warrior*, Harjo scrive di avere creato i propri spazi affinché i sogni vivessero sulle pagine delle sue poesie. Quando scrisse nella notte più buia, costruì una "dreaming house" fatta di parole e immagini "on a tangled rectangle of a page".<sup>65</sup> I suoi diari e le sue lettere, nel frattempo, alludono ai sogni condivisi con Cisneros, e a volte costei appare nelle trascrizioni dei suoi sogni. In un passo del diario datato 1994, Harjo prende nota della visione che segue:

Sandra Cisneros is holding a turtle. I am aware that turtles can snap, bite hard, but this turtle reaches out his head to nudge me. The turtle then turns into a baby boy in a high chair. Or he appears to be a baby boy in a high chair. He's pissed because he's a fully conscious human in a baby's body. I tell him he can pass as a dwarf once he can walk.<sup>66</sup>

L'anno seguente, Cisneros fece visita alla classe di Harjo della University of New Mexico; Harjo la ringraziò: "You touched them, changed them, & inspired. I'm so proud of you".<sup>67</sup>

I sogni che si scambiarono portarono anche alla nascita di nuove poesie. In *Conflict Resolution for Holy Beings* (2015), Harjo cita un verso di Cisneros come epigrafe di "Speaking Tree": "I had a beautiful dream I was dancing with a tree". In questa poesia, la parlante dichi-

---

64 Cisneros, *A House of My Own*, cit., pp. 267, 17, 38, 97, 374.

65 Harjo, *Poet Warrior*, cit., p. 114.

66 Stephen Kunsisto, Deborah Tall e David Weiss, *The Poet's Notebook: Excerpts from the Notebooks of Contemporary American Poets*, Norton, New York 1995, p. 87.

67 Lettera di Joy Harjo a Sandra Cisneros, 31 marzo 1995.

ara di essere “a woman longing to be a tree, planted in a moist, dark earth / Between sunrise and sunset –”.<sup>68</sup> A differenza delle numerose poesie di Harjo ambientate nell’oscurità e nella notte, ininterrottamente alla ricerca della strada di casa attraverso diversi ambienti, questa poesia parla del desiderio di mettere radici e vivere in un solo luogo. Harjo immagina di tenere stretto il sogno di camminare “just a little ways, from the place next to the doorway – / To the edge of the river of life, and drink –”. In un passo precedente della poesia, la parlante allude alla sua abilità di sentire “cries of anguish” provenire dagli alberi quando i loro rami si spezzano e le canzoni che cantano “when they are fed by / Wind, or water music –”). Afferma di avere sentito gli alberi mormorare il loro desiderio “to dance close together / In this land of water and knowledge”. Collegando l’immagine degli alberi che danzano tra loro a quella di Cisneros, Harjo richiama e anima i ricordi dei tempi in cui lei e Cisneros ballavano insieme. Traduce il bellissimo sogno di Cisneros che danza con un albero in un sogno in cui abita la terra, condivide le sensazioni e i linguaggi di esseri non umani e crea un senso della casa inteso in modo molto ampio. “Speaking Tree” dimostra che Harjo ha imparato ad ascoltare tutti i suoi insegnanti e a creare poesie che sono in grado di contenere le voci più disparate, umane e non umane. La poesia richiama la tendenza a immaginare come sarebbe fondersi con la terra ed emergere da essa, evidente nella gran parte delle prime opere di Harjo, come per esempio nella poesia “Remember”, nel fototesto *Secrets from the Center of the World* del 1989, e nelle storie che narrano di viaggi attraverso la notte per creare, all’alba, mappe di nuovi mondi.<sup>69</sup> Nel 2014, probabilmente nel periodo in cui compose “Speaking Tree”, Harjo scrisse a Cisneros per ringraziarla di una cartolina e per dirle che aveva pianto quando aveva letto il messaggio di Cisneros, ossia che Harjo avrebbe potuto fare sempre affidamento su di lei. “I needed to hear your words”, afferma, “You were the angel who walked me over the bridge”.<sup>70</sup>

In “Speaking in Tongues”, Gloria Anzaldúa dà questo consiglio: “Write of what most links us with life, the sensation of the body, the

68 Joy Harjo, “Speaking Tree”, *Conflict Resolution for Holy Beings*, Norton, New York 2015, pp. 118-119.

69 Per una discussione approfondita della poetica planetaria di Harjo, mi permetto di rinviare a Audrey Goodman, *A Planetary Lens: The Photo-Poetics of Western Women’s Writing*, University of Nebraska Press, Lincoln 2021.

70 Lettera di Joy Harjo a Sandra Cisneros, 22 settembre 2014.



images seen by the eye, the expansion of the psyche in tranquility: moments of high intensity, its movement, sounds, thoughts".<sup>71</sup> Anzaldúa aveva scelto la forma della lettera per questo discorso intimo e urgente, perché considerava la poesia lunga una forma difficile da maneggiare e il saggio una forma "legnosa e fredda". La lettera le permetteva di parlare dello sforzo di scrivere dal suo "nocciolo profondo", di fungere "da centro dell'individuo", e Anzaldúa incoraggiò altre scrittrici di colore a "throw away abstraction and the academic learning, the rules, and map and compass", un modo per sentire "your way without blinders" e "find the muse within".<sup>72</sup> Cisneros e Harjo hanno messo in pratica questo consiglio di Anzaldúa. Pur definendo la poesia come l'espressione più autentica della loro esperienza, nelle loro lettere hanno parlato candidamente dei propri conflitti interiori. Cisneros afferma che "poetry is the art of telling the truth, and fiction is the art of lying. The scariest thing to me is writing poetry, because you're looking at yourself *desnuda*. You're always looking at the part of you that you don't show anybody."<sup>73</sup> Le lettere e le altre forme di corrispondenza tra Cisneros e Harjo affrontano in maniera simile la paura di dire la verità, mettendo in mostra ansie, desideri e ambizioni importanti. Le lettere di Cisneros e Harjo incluse nei "Sandra Cisneros Papers" raccolti nelle Texas State University's Wittliff Collections comunicano gli sforzi individuali delle poetesse e il forte incoraggiamento che si diedero a vicenda per sostenere la loro amicizia e il loro lavoro selvaggio, coraggioso e creativo.

In una lettera datata 19 novembre 1991, Harjo scrisse: "Dear Sandy – Wish we had more time together – When you read the pieces about your wild girlfriends I knew I must have known them – have been there, here".

In un postscritto invita Cisneros a tornare e suggerisce che la volta successiva vadano "a ballare – a visitare luoghi, a ridere e a raccontare storie". Per raccomandare l'assunzione di Harjo alla UCLA nel 2001, Cisneros scrisse una lettera in cui afferma che la sua amica le mostrò "a poetry that could be socially minded and grounded in the

---

71 Gloria Anzaldúa, "Speaking in Tongues", cit., pp. 170-171.

72 Ivi, pp. 167 e 171.

73 Pilar E. Rodriguez Aranda, "On the Solitary Fate of Being Mexican, Female, Wicked, and Thirty-Three: An Interview with Writer Sandra Cisneros", *The American Review*, 18, 1 (1990), cit. in Carmen Haydée Rivera, *Border Crossings and Beyond: The Life and Work of Sandra Cisneros*, Praeger: Santa Barbara 2009, p. 75.

language of working-class people” e che in questo modo la aiutò a trovare la sua voce di scrittrice. “Joy has always been a maverick, a mentor who has impacted my life and the life of my students”, scrisse Cisneros. “In a letter ten years ago, I wrote to her that I continued to read her poetry as ‘tonic and torch’. I meant that she fortified and guided me. She still does”.<sup>74</sup> Questo processo reciproco di insegnamento, scrittura e lettura continua a mettere in connessione e a trasformare non soltanto le poetesse e il loro pubblico, ma anche le istituzioni culturali e accademiche che le sostengono.

Nel 1996, Harjo inviò a Cisneros una cartolina dalla sua casa di Albuquerque, in cui comparivano alcuni stalloni del Wyoming. Nella didascalia si leggeva: “Roaming free”. Harjo scrive: “I heard you were in Paris. Perhaps the Crazy Horse Bar? Singing opera & drinking champagne.”<sup>75</sup> Tornare agli archivi e leggere questi scambi che entrano in comunicazione con le loro pubblicazioni fornisce uno strumento per recuperare ciò che Anzaldúa ha definito “intimità e immediatezza” critiche. Attraverso le forme intime della poesia e del linguaggio privato della loro corrispondenza, Cisneros e Harjo hanno posto in primo piano la vitalità e la malleabilità del processo di scrittura e non semplicemente il libro in quanto oggetto stampato. Conversazioni e corrispondenze di questo tipo invitano i lettori a considerare come l’espressione poetica emerga in molte tipologie testuali; invitano inoltre a confrontare il racconto delle evoluzioni e della creatività, nonché a mappare le reti che si sovrappongono e che si intersecano, collegando le poetesse attraverso le generazioni, le sessualità, le razze e le culture.

Audrey Goodman insegna letteratura angloamericana alla Georgia State University di Atlanta, dove è stata direttrice del Department of English dal 2021 al 2024; nel 2022 è stata co-presidente della Western Literature Association (WLA). È autrice di tre ampi volumi dedicati alla cultura dell’Ovest degli Stati Uniti, l’ultimo dei quali è *A Planetary Lens: The Photo-Poetics of Western Women’s Writing* (University of Nebraska Press 2021). In Italia ha pubblicato sulle riviste *Iperstoria* e *Ácoma*.

La traduzione di questo saggio che apparirà in inglese nell’autunno del 2024 in forma leggermente diversa nel volume *Ay Tú! Critical Essays on the Life and Work of Sandra Cisneros*, a cura di Sonia Saldívar-Hull e Geneva M. Gano, University of Texas Press, Austin, è stata svolta collettivamente da Gloria Bianchi, Marta Cogliati, Alice Colombetti, Ginevra Fornari, Veronica Gelmi, Barbara Licitra, Desiré Lucchini, Stefano Malonni, Federica Nodari e Silvia Regonesi, nell’ambito del “Laboratorio di traduzione” della Laurea Magistrale in Intercultural Studies in Languages and Literatures (ISLLI) dell’Università degli Studi di Bergamo, coordinato da Stefano Rosso nella primavera del 2023.

74 Lettera di Sandra Cisneros al Dott. Thomas Wortham, 20 settembre 2001.

75 Lettera di Sandra Cisneros a Joy Harjo, 31 marzo 1996.