

La scrittura etnica americana e la sfida della tradizione

Khaled Mattawa*

Traduzione di Dora Renna

Sebbene il titolo di questo saggio faccia riferimento alla scrittura in senso lato, mi concentrerò soprattutto sulla poesia. Che differenza fa soffermarsi proprio sulla poesia e non su un altro genere? Credo abbia a che vedere con ciò che il critico John Reilly ha chiamato "il materiale grezzo" della letteratura, o con la possibilità di accedere facilmente all'elemento "etnico" di un'opera letteraria etnica. L'altro motivo è che ha qualcosa a che vedere anche con la poesia come genere, perché quando si legge una poesia emergono così tanti aspetti artistici, che non si può parlare di un testo poetico senza affrontare – o desiderare di affrontare – i suoi aspetti formali. Se un testo poetico non contiene poesia a sufficienza per essere un testo poetico, perché è considerato poesia? E se di poesia si tratta, che fanno gli elementi poetici per trasmettere il contenuto, se i due possono essere presi separatamente? Dato che la poesia esprime la sua artisticità, forse è corretto pensare che non si possa suddividere una poesia in parti etniche.

Lo stesso avviene con il teatro. Scrivere e mettere in scena quel che si è scritto implica un processo talmente articolato che la forma prevale sull'etichetta etnica. Forse è per questa ragione che non riesco a pensare che August Wilson appartenga al teatro afroamericano. E neanche *A Raisin in the Sun*, il celebre *play* di Lorraine Hansberry. So che entrambi gli autori sono afroamericani, e che le loro opere sono messe in scena da attori afroamericani ma, a mio vedere, non appartengono soltanto al teatro afroamericano.

Stessa cosa si può dire del jazz, un ambito in cui gli artisti afroamericani probabilmente sono ancora la maggioranza. Ma quella forma artistica in quanto tale è ancora afroamericana? Direi che a questo punto il jazz è jazz e basta e che non ci sia un jazz nero diverso da uno bianco, polacco o svedese. Il jazz è jazz e basta.

E allora la poesia è soltanto poesia o è anche etnica? Non risponderò a questa domanda né ora né probabilmente mai. Se mi chiedessero se esista una poesia afroamericana, risponderei "sì, certamente". Ma etnica nel senso che si tratta di una letteratura a parte, scritta e letta dai membri di una determinata comunità? No di certo. In effetti, dato che molti poeti africani sono stati accettati sia dall'*establishment* della poesia sia da quello accademico, è difficile pensare alla poesia afroamericana come a un ambito separato da quello della poesia americana. Non saprei individuare il preciso momento storico in cui si è verificato il passaggio, ma potremmo dire che c'è stato un allontanamento dall'etnicità, coinciso con il momento in cui questa poesia è diventata *mainstream*.

Ho l'impressione che "etnico" sia un'etichetta temporanea, attribuita a un gruppo dall'esterno o anche dai suoi stessi membri, via via che si fanno avanti

e si coalizzano al fine di ottenere un riconoscimento. Ma questa etichetta è forse qualcosa a cui vogliono restare attaccati escludendo qualsiasi altra possibilità? Probabilmente no. Assumere un'identità etnica americana può essere un primo passo, un grande passo, sulla strada dell'assimilazione, come sostiene l'antropologo Andrew Shryock. Ovviamente la realtà del razzismo rende l'identità etnica un luogo di affermazione e al contempo una specie di rifugio per i tempi di crisi. E dunque nessuno scrittore etnico che si sia identificato come tale desidera diventare non etnico, ma è altrettanto probabile che nessuno scrittore voglia scrivere soltanto letteratura etnica.

1.

Che cos'è in ogni caso la letteratura etnica? Nel lontano 1978, in uno dei primi numeri di *MELUS*, la rivista della Società per lo Studio della Letteratura Multietnica degli Stati Uniti, il critico John M. Reilly ha definito letteratura etnica "una letteratura come qualsiasi altra, a eccezione del fatto che contiene dei riferimenti etnici".¹ Niente male! E allora dov'è il problema? Il problema è ciò che accade alla letterarietà della letteratura etnica. Il problema è che spesso la letteratura etnica non è affatto letta in quanto letteratura. Chi ha poca familiarità con la letteratura etnica può essere attirato dalla "verosimiglianza della narrazione al punto da prendere la letteratura come equivalente della vita", che porta a considerare le scelte artistiche quali "presunti riferimenti alla realtà oggettiva". In quest'ottica, piuttosto che a una forma d'arte la letteratura etnica si vede paragonata a una specie di antropologia. Anche i "lettori più esperti [...] che reagiscono alla 'etnicità'" come elemento dinamico, spesso "cercano di separare il *materiale grezzo*² della biografia di un autore dalla deformazione creativa che ha subito per diventare trama, caratterizzazione e stile".³

Quando leggono in questi termini la letteratura etnica i lettori finiscono per considerare lo scrittore etnico come uno che non si sforza, che racconta semplicemente la propria storia, che non possiede né immaginazione né capacità di creare. E di questo errore di percezione esistono numerosissimi esempi. Nel racconto meta-narrativo di Nam Le intitolato "Love and Honour and Pity and Pride and Compassion and Sacrifice", il protagonista (ironicamente e meta-narrativamente chiamato Nam Le) viene informato dai compagni di classe che a loro parere "la letteratura etnica" è disgustosa perché "è piena di descrizioni di cibo esotico", o che la qualità della scrittura potrebbe essere "bassa perché l'autore [...] non padroneggia il vocabolario".⁴ Un altro amico dice che la letteratura etnica ha "licenza di annoiare".⁵

Se considerata semplicemente per il contenuto, la letteratura "etnica" è deprivata dello status di arte e classificata come propaganda per cause contingenti, non come forma artistica duratura. Quando è vista come qualcosa cui le persone si dedicano per ragioni politiche, perde il legame con l'immaginazione e con gli eterni conflitti dell'umanità, che non sono etnici. L'implicazione qui è che le questioni "universali" del genere "umano" sia meglio affidarle alla letteratura *tout-court*.

Eppure, nonostante tanti aspetti problematici, la letteratura etnica esercita un suo fascino. Al personaggio di nome Nam, nel racconto di Nam Le, viene consigliato di sfruttare al massimo il proprio retaggio etnico. L'insegnante gli dice: "La letteratura etnica va di moda. Ed è anche importante". Gli viene anche detto di utilizzare a fondo il materiale vietnamita, perché così si fa con i materiali insoliti.

Il successo della "letteratura etnica", il fatto che vada di moda, può avere effetti negativi sullo scrittore anche in altri modi. Persuaso della propria "autenticità", lo scrittore etnico potrebbe trasformarsi in un commerciante di materiali grezzi e abbandonare ogni pretesa artistica. La comunità cui appartiene potrebbe essere talmente vessata da non lasciargli né il tempo né la voglia di scrivere letteratura "letteraria". Da questo punto di vista la comunità arabo-musulmana degli Stati Uniti è un caso da manuale, essendo segnata dalla crisi fin dalle origini. Qui le questioni di sopravvivenza devono essere discusse e affrontate nell'immediato. Ma le risposte a questi eventi potrebbero essere, per quanto efficaci dal punto di vista politico, molto limitate sul piano letterario.

Spinto da un bisogno reale, da un'identità nata in una situazione di crisi, un giovane scrittore arabo/musulmano americano potrebbe esordire in letteratura affidandosi a una serie di temi già ben definiti. Prima di tutto c'è la sensazione di sentirsi fuori dal gregge. Un poeta può scrivere, "Sono approdato in America / Potrei dire sulla luna". E la sua poesia potrebbe essere imbevuta di una sensazione di perdita e del desiderio di un mondo più giusto. Nell'affrontare il consumismo americano, un personaggio di un'opera arabo-americana preferirà "il sapone Shaka prodotto a Nablus [...] / piuttosto che i tipici prodotti da supermercato, come l'Ivory, il Dove o il Dial".⁶ Una tale alienazione e senso di sradicamento generano una sensazione di mancanza e, in alcuni casi, anche di odio verso se stessi. Trasformato in mostro dalla cultura dell'*establishment*, la voce narrante di una poesia arabo-americana immagina di essere stata assemblata da un imbalsamatore che "ha fatto un lavoro eccellente [...] / Così eccellente che la mia bocca riesce a parlare".⁷ Nei versi che seguono, un incontro con l'autorità, con un capo o collega razzista o con la polizia genera una specie di riduzionismo manicheo:

Noi – sin dall'infanzia – siamo al bivio tra due strade:
 una lastricata di lattine di Coca Cola,
 l'altra misteriosa come le gobbe di un cammello al chiaro di luna.
 E poi lo scontro,
 tra il Rababa e il rock'n'roll.⁸

Presentando se stessa o se stesso come arabo-americano, un giovane poeta non riuscirebbe ad allontanarsi di molto dal ghetto della letteratura dei materiali grezzi in cui il tema è preconfezionato e pronto per essere affrontato in classe.

Un altro aspetto della letteratura ghettizzata, oltre all'enfasi sui materiali grezzi, è il senso di protezione nei riguardi del proprio gruppo che informa l'opera. Quando ho curato *Post Gibran: An Anthology of Arab American Writing* ho ricevuto molte proposte di contributo interessanti ma ho subito notato che ben poche po-

tevano essere considerate ardite o rischiose. A infrangere alcuni tabù o a sfidare i preconcetti più diffusi sulla comunità arabo-americana erano appena una manciata. Forse noi scrittori arabo-americani tendiamo a evitare la controversia perché temiamo la possibilità, certo non inverosimile, che ciò che diciamo potrà essere usato contro di noi, e che potrebbe rafforzare gli stereotipi che già ci sono stati imposti. Allo stato attuale, permane la tendenza a scrivere in modalità di sopravvivenza. Una letteratura che si fa portavoce di una comunità e al contempo la protegge smette di dialogare con i modelli letterari o con una qualsiasi tradizione, rinunciando così a ogni possibilità di rinnovamento. Il fascino di scrivere utilizzando materiali grezzi, combinato a un atteggiamento protettivo, finisce per scoraggiare artisticità e complessità e da questo punto di vista conferma alcuni degli stereotipi sulla letteratura etnica.

2.

Uno scrittore etnico ambizioso, ovvero uno scrittore che conosca la storia della letteratura e che desideri assumere una posizione rivoluzionaria non solo nei riguardi della politica, ma anche dell'arte, potrebbe unirsi all'avanguardia poiché questa promette un grande cambiamento. L'avanguardia sostiene di volere ristrutturare "la società nella sua interezza con tutte le sue istituzioni [...] la vita quotidiana, artistica e politica; tutto deve essere abbattuto così che una nuova società, un nuovo modo di vivere che integri tutti questi aspetti, possano essere costruiti da zero".⁹ Poiché l'arte *mainstream* non si propone di cambiare la società, risulta non solo "inutile, ma effettivamente dannosa poiché riproduce strutture preesistenti della società e del potere".¹⁰ In linea teorica, l'avanguardia offre la possibilità di liberarsi dalle inibizioni, di avere un confronto diretto, di confidare nell'intuizione e nella trasformazione completa della società e delle coscienze. In questo senso esercita un forte richiamo per i membri di una minoranza vessata. Fin qui tutto bene. Storicamente però l'avanguardia, sia essa futurismo europeo all'inizio del Ventesimo secolo o la più innocua Beat Generation negli Stati Uniti, non è mai stata un luogo ospitale per le minoranze e, a dirla tutta, neanche per le donne.

In un saggio recente, la poetessa sperimentale coreana-americana Cathy Park Hong, acclamata dalla critica, offre una testimonianza straordinaria dell'intolleranza senza tregua che vige nell'avanguardia. In "Delusions of Whiteness in the Avant-Garde", l'autrice afferma senza mezzi termini che "avvicinarsi alla storia della poesia d'avanguardia significa avvicinarsi a una tradizione razzista".¹¹ Hong sfida il concetto di "post-identità", principio base dell'avanguardia americana e che ignora le battaglie e gli interessi degli scrittori di colore. Gli scrittori non possono permettersi "il lusso di sostenere che chiunque può essere post-identitario, in grado di entrare e uscire da una data identità con leggerezza, come si fa con gli avatar di un videogioco".¹² La poetessa rifiuta "la convinzione ingannevole [tipica dell'avanguardia] secondo cui rinunciare alla soggettività e alla voce sia antiautoritario, quando in realtà tali affermazioni grossolane ignorano che chi non gode dei diritti civili ha un estremo bisogno di orpelli borghesi come la voce per cambiare

condizioni storicamente determinate".¹³ Hong considera questo assunto illusorio, poiché nega agli scrittori di colore la possibilità di resistere a pratiche autoritarie della società americana su questioni che li riguardano direttamente. L'autrice denuncia il fatto che la razza e le politiche razziali non trovino spazio nei circoli dell'avanguardia. Come nel racconto di Nam Le, affrontare il razzismo (e il dibattito intorno all'identità) restando all'interno dell'attuale estetica avanguardistica della post-identità nega allo scrittore etnico ogni tentativo di essere innovativo. Hong afferma l'impossibilità di essere post-razziali o post-identitari e di ignorare la poetica, soprattutto se si è puntualmente visti come poeti di colore, e quindi come poeti dagli interessi limitati.

Hong ritiene inoltre preoccupante che molte di quelle che sono ritenute innovazioni dell'attuale avanguardia siano in realtà dei prestiti da poeti di colore:

Se dobbiamo riconoscere l'esistenza di scelte formali che definiscono la poesia d'avanguardia, quali la polivocalità, l'ibridismo, il collage, il flusso di coscienza e l'improvvisazione, dobbiamo aggiungere che queste tecniche erano non soltanto già state usate bensì inventate da scrittori di origine africana e asiatica come Jean Toomer, Aimé Césaire, Leopold Senghor e Theresa Hak Kyung Cha [...] La reputazione di molti di questi poeti è stata a lungo offuscata sotto la bandiera degli studi etnici. È raro che questi autori siano considerati come figure chiave della poesia sperimentale.¹⁴

Si potrebbero aggiungere molti nomi all'elenco di Hong. Aggiungo che ho già affrontato il discorso dell'esclusione dall'ambito della sperimentazione discutendo di vari poeti arabo-americani, i quali sentono che, nonostante il carattere innovativo della loro scrittura, sia loro negata l'etichetta di "sperimentali". Li si invita a parlare esclusivamente degli aspetti politici o comunque tematici del loro lavoro, del materiale grezzo insomma, e non delle invenzioni formali.

Dato che il ghetto etnico è un luogo infelice, che il mercato letterario *mainstream* è problematico e che l'élite avanguardista è inospitale, non c'è di che sorprendersi se molti giovani poeti, una volta esauriti i temi sopraelencati con i quali avevano esordito, non abbiano altro da dire e abbandonino la scrittura.

Fin qui concordo con Hong, la quale però afferma anche: "Quindi che cosa dovrebbe fare un poeta di colore?" mentre io ho iniziato queste riflessioni dicendo: "Dove dovrebbe andare un poeta di colore?". Ed è qui che le nostre strade si dividono.

In un crescendo dai toni quasi magici, Hong afferma che lo spirito di sperimentazione mantiene una sua vitalità nelle opere dei poeti di colore. La nuova arte etnica attraversa generi diversi e infrange tutte le barriere tra le discipline artistiche.

Le voci sono tornate e diventate voci di menestrello, voci digitalizzate o artifici teatralizzati e parlano in un miscuglio di spunti diversi [...] la forma è il *code-switching* - tra lingue, tra varianti di inglese, tra generi, tra razze, tra corpi. I nuovi artisti etnici americani stanno "costruendo un futurismo nuovo, dissonante, trattando la poesia

come un elemento di crescita inarrestabile che travalica la stampa, mezzo ormai morante, ricorrendo a performance, video e audio".¹⁵

I nuovi poeti vogliono assicurarsi che "la poesia possa continuare a essere un luogo di agitazione, da cui [...] incitare il pubblico a rispondere con partecipazione". "Ma questi poeti saranno mai accettati come nuova avanguardia?" si chiede Hong in chiusura. La risposta è semplicemente "No!" e conclude: "Vaffanculo l'avanguardia. Dobbiamo tracciare un nostro percorso".¹⁶

3.

Concordo con l'invito di Hong a dire vaffanculo all'avanguardia, ma credo che per i poeti etnici la sfida consista nella capacità di studiare la loro tradizione letteraria. Prima di tutto, però, deve essere chiaro che, se studiamo i nostri retaggi culturali per ripetere quanto è avvenuto in epoche passate, siamo destinati a fallire. Come osservò Ezra Pound, che accoglieva l'eredità dei suoi predecessori letterari, leggiamo i nostri predecessori per scoprire "che cosa è già stato fatto una volta per tutte, che meglio non si potrebbe rifare, e scoprire che cosa ci resta da fare".¹⁷ In effetti proviamo le stesse emozioni dei nostri predecessori, ma "ci arriviamo in modo diverso, attraverso sfumature diverse, con tonalità intellettuali diverse". In termini di forma, ripetere come pappagalli quanto già detto da chi ci ha preceduti danneggia il nostro rapporto con i testi antichi, oscurando la loro impronta nella nostra memoria, poiché si sa che quando il nuovo ripete il vecchio "lo fa con minore destrezza e convinzione". Chi di noi conosce la poesia araba classica avverte un senso di nausea di fronte a un poeta nuovo che suona simile a quelli antichi. Vi cogliamo un elemento dissacrante, un'imitazione minacciosa nella sua vacuità.

Nel proporre di mantenere un rapporto con la tradizione, riconosco che possa essere conflittuale: se intendiamo prenderla sul serio, dobbiamo confrontarci con la tradizione. Ci si rivolge a una tradizione poiché in essa si trovano una serie di idee a cui siamo inevitabilmente legati e perché fornisce ai giovani scrittori un tramite per negoziare le loro esperienze attuali. Ci rivolgiamo all'antico affinché ci aiuti a immaginare altre sfaccettature possibili della nostra contemporaneità.

Questa è la mia idea di tradizione (e di storia) perché non mi lascio ingannare dal momento presente e dalle sue rivendicazioni di progresso. Sono in sintonia con il poeta siriano/libanese Adonis, secondo cui "l'essenza del progresso è [...] qualitativa, non quantitativa".¹⁸ Inoltre, secondo questo autore, "l'occidentale, che vive circondato dai computer ed esposto ai più recenti viaggi spaziali, non è necessariamente più avanzato o né più libero",¹⁹ in virtù del suo progresso tecnologico. Desidero inoltre citare lo studioso brasiliano Oswald de Andrade che spiega così il suo interesse nei confronti degli indigeni dell'Amazzonia: "Gli indiani non avevano polizia né repressione, né disordini psicologici, né vergogna della nudità, né lotte di classe, né schiavitù".²⁰ Non intendo certamente suggerire a voi o a me stesso di darci all'agricoltura o di vivere come aborigeni dell'Amazzonia, se non altro per non disonorare la loro autenticità con la nostra goffaggine. Eppure tutte le epoche di grandi conquiste per l'umanità, ovunque siano state vissute, meritano la nostra

attenzione se vogliamo affrontare i paradigmi dominanti che hanno esasperato le divisioni di classe, istituzionalizzato la povertà e sfruttato le differenze razziali. In senso letterario, il passato merita la nostra attenzione come fonte di riferimenti e di miti condivisi, come testimonianza di quanto fossimo diversi rispetto ad ora. Senza questa consapevolezza non troveremo il coraggio indispensabile per un cambiamento reale.

Torniamo alla figura dello scrittore arabo-americano. Esplorare la tradizione potrebbe anche rivelarsi una fonte preziosa di innovazioni formali. Sono convinto che le innovazioni formali sfocino necessariamente in innovazioni di tono e di contenuto. Per questa ragione, studiare la tradizione del *Qassida* e la sua complicata ma affascinante struttura epico/lirica potrebbe davvero fare la differenza per un poeta arabo-americano. I poeti *sa'aluk* erano ribelli almeno quanto Baudelaire e Villon. Lo scrittore arabo-americano trarrebbe linfa vitale dalla lettura di Abu Nawwas, poeta dichiaratamente omosessuale del decimo secolo che, declamando i suoi versi alla corte del califfo a Baghdad, compì un'impresa mai ripetuta. Il capitolo dedicato alla poesia nel *Muqadimma* di Ibn Khaldun contiene un affascinante discorso sulla poetica, che si può leggere in parallelo alla *Poetica* di Aristotele. L'unione di amore erotico e spirituale negli scritti di Rabi'a al-'Adawiya è tuttora attuale rispetto al rapporto conflittuale che stiamo vivendo tra corpo e spirito. Il giovane poeta arabo-americano, studiando queste fonti alla luce della sua comprensione delle odierne crisi sociopolitiche e spirituali, accanto alla consapevolezza dei ritmi e della lingua americana, potrebbe riuscire a sviluppare una visione o un atteggiamento critico ricco di sfumature e utile a tutti. Non voglio dire che allo scrittore etnico spetti risolvere tutti i problemi della società, ma almeno ha la consapevolezza del fatto che intorno a lui esistono altre persone.

4.

La mia ipotesi è che un arabo-americano abbia soprattutto bisogno di una sensazione di libertà e di affermazione, di un'esperienza di lettura che possa incoraggiare non solo il suo diritto a ottenere la piena libertà di cui ha bisogno, ma anche quello di esplorare il mondo intero e di vederlo in modo nuovo. Ritengo dunque che un testo etnico/multiculturale sia riuscito quando fa riferimento alla propria tradizione per definire il nostro contesto attuale da un punto di vista cosmologico, ontologico ed epistemologico. In altre parole, testi così non possono essere ridotti a una letteratura di materiali grezzi. Alcuni poeti etnici americani sono effettivamente riusciti nell'impresa. Il poeta Arthur Sze si è ritagliato un posto unico nella poesia americana portando all'interno dei paesaggi western americani lo zen e i canti taoisti che da sempre hanno influenzano la lunga tradizione poetica dei suoi antenati cinesi. Come il poeta antico Wang Wei nei suoi viaggi a piedi, assorbiti con il e nel paesaggio, Sze ci offre l'Ovest americano in un inedito stato di quiete. Il poeta sembra scomparire in una fusione totale con la natura, diventando una tra le tante figure di un dipinto. La poesia funziona come uno specchio in cui si riflettono la natura e l'esistenza e la natura è a sua volta uno specchio in cui il anche il poeta è riflesso. Ascoltate con me questi versi:

“Mangia”, disse un uomo afghano
e indicò le mele marce nel bagagliaio aperto.
Vedo una fila di uomini in una danza di nuvole;
due donne danzano intricati passi di lampo
ai due estremi. Errori e i fallimenti
pulsano in me quasi come momenti di gioia,
ma voglio che i momenti felici risuonino all’esterno
come il gong in un gamelan. Voglio fare
degli intricati e combacianti attimi delle nostre vite
un pavimento di giada, ossidiana, turchese, ebano e lapislazuli.²¹

Qui si ritrovano geografie diverse: un uomo afghano, nativi americani intenti in una danza rituale e i manufatti cinesi. In questo poema sulla creazione dell’arte l’autore, che vuole rendere duraturi alcuni momenti della propria vita, sceglie due simboli cinesi: il gong del gamelan e i materiali tipici della gioielleria e dell’antiquariato cinesi. Per molti versi, questa poesia condensa quello che Stuart Hall teorizzava sull’identità come luogo da cui parlare. Sze contempla due facce dell’America, quella dei nuovi immigrati e quella dei nativi e le intreccia l’una con l’altra collocandosi come artigiano che raffigura la scena. Se non avesse fatto riferimento alla tradizione, Sze non avrebbe avuto una posizione specifica da cui esprimersi. La sua tradizione, e il suo senso di avere storicamente diritto di appartenenza all’arte cinese, gli conferiscono qui una sua voce, una voce unica con la quale rivolgersi al mondo.

La tradizione cinese ha un ruolo importante anche nell’opera di Li-Young Lee. Nelle poesie della sua raccolta *Rose*, Lee delinea con sottigliezza nuove articolazioni del senso di appartenenza nonché dei nostri concetti di luogo in America. La scena della visita alla tomba di suo padre ritorna in più poesie all’interno del volume, fungendo così da cruciale rito di posizionamento per la famiglia in esilio. Nel riconoscere la sua ancestrale venerazione dei defunti, la voce in “Rain Diary” racconta:

Una volta chiesi, Dove stiamo andando?
La mia domanda avrebbe potuto essere, In quale stato
potrà finalmente posarsi il tuo cuscino [...]
Da ragazzino me ne stavo disteso in silenzio accanto a lui che riposava.
Mi esercitavo a distendermi
Accanto alla sua tomba.²²

Il vagare dell’esule termina dov’è sepolto il padre. La voce narrante suggerisce che quella da noi chiamata casa è il luogo in cui seppelliamo gli antenati, perché effettivamente è quello il momento in cui si mettono le radici. L’immagine del ragazzino che dorme accanto al padre ritorna in un altro componimento in cui il poeta, ora adulto, si addormenta accanto alla tomba di suo padre con il proprio figlio disteso accanto. Oltre a essere un’occasione per riunire i membri della famiglia, la visita

alla tomba del padre serve come fondamentale riconcettualizzazione ontologica del tempo. Essa dissolve la tensione binaria tra passato e futuro e, così facendo, espande la nostra percezione del momento presente. Durante l'esilio, la casa non è il posto in cui sono nati i nostri figli o dove concepiamo i progetti futuri, ma il luogo dove risiede il nostro passato. Colmi del "cordoglio a lungo elaborato" dal poeta, questi momenti risuonano anche di una nota di redenzione che segna per il poeta l'inizio di una sensazione di radicamento.

A ulteriore esempio di come i poeti etnici americani abbiano incorporato le proprie tradizioni per offrire visioni radicali, vorrei citare "Long Time Ago", una poesia di Leslie Marmon Silko contenuta nel suo eccezionale romanzo *Ceremony*. La poesia è un'interpretazione storica della storia americana, presentata sotto forma di leggenda della tradizione dei Laguna Pueblo, antenati dell'autrice. Come espediente poetico, il componimento inizia con una gara di stregoneria di un tempo in cui:

non c'erano bianchi a questo mondo
 non c'era niente di europeo [...]
 Il mondo era già completo [...]
 C'era ogni cosa
 inclusa la stregoneria.²³

Silko è un'artista sufficientemente sincera da non dipingere il mondo dei suoi antenati come un paradiso di innocenza. Ognuna delle streghe si impegna per surclassare le altre, e le più esperte sollevano "i coperchi / dei loro enormi calderoni [...] / bambini morti bolliti a fuoco lento nel sangue / incisioni circolari su teschi / da cui i cervelli erano stati estratti".²⁴ Sono esperte di arti maligne, e vogliono dimostrare la loro superiorità sulle altre. Silko ammette che presso la sua gente il male certamente esisteva e infatti alla gara partecipano streghe di lignaggio Navajo, Hopi, Zuni, Sioux ed Eskimo. Ma una di loro avrebbe saputo fare meglio di tutte le altre. Una strega "che non aveva ancora fatto sfoggio dei suoi incantesimi e dei suoi poteri" rivela alle altre il trucco in assoluto più distruttivo: l'arrivo degli invasori europei in America. E li descrive con le seguenti parole:

Dovunque guardino
 non vedono che oggetti.
 Il mondo è per loro cosa morta
 alberi e fiumi non vivono
 montagne e pietre non vivono.
 Il cervo e l'orso sono oggetti
 Non vedono vita [...]
 Uccideranno ciò che temono
 Tutti gli animali
 la gente morirà di fame.
 Avveleneranno l'acqua

risucchieranno l'acqua
e ci sarà siccità
la gente morirà di fame.²⁵

La visione devastante della strega continua, preannunciando anche conflitti tra gli invasori, una sottile allusione alle guerre europee e americane combattute sul continente americano. Le altre streghe riconoscono prontamente la vittoria della rivale, ma subito le chiedono di ritirare l'incantesimo. "Stiamo bene senza / viviamo bene senza una cosa del genere", le dicono. Ma lei risponde che "è già stato liberato / Sta già arrivando".²⁶

Come per sottolineare la profondità dell'inconscio collettivo da cui deriva la sua visione, Silko incorpora nel componimento il racconto biblico di Mosè e dei maghi e cita anche gli orrori descritti nell'Apocalisse. Per quanto terrificante possa risultare la lettura, questa poesia ci fornisce una comprensione più profonda dell'eredità della nostra nazione. Non si tratta semplicemente di una poesia nativa americana, ma di una poesia americana straordinaria e sconvolgente, la cui ricchezza deriva da una tradizione di lunga data che ha messo a fuoco i suoi occhi penetranti sulla nostra storia. Per pura ambizione, voglio porre l'attenzione su una formidabile poesia di Jay Wright che occupa un intero libro, *The Double Invention of Komo*. Nella postfazione esplicativa Wright scrive:

The Double Invention of Komo cerca di scoprire e di riscattare dimensioni sociali, storiche, culturali, intellettuali ed emotive ormai oscurate nel mondo africano e in quello afroamericano e di rendere queste dimensioni accessibili per intervenire in modo creativo nella trasformazione necessaria di un mondo sempre più colmo di gesti intransigenti.²⁷

Non riesco a pensare a una descrizione più calzante della visione multiculturale che mi auguro di essere riuscito ad articolare dal punto di vista dello scrittore arabo-americano. *The Double Invention of Komo*, impossibile da parafrasare e difficile da stralciare senza abbondanti contestualizzazioni, inizia con il rituale di iniziazione Bambara, punto di partenza per guardare alla storia. È implicita nella poesia la sovrapposizione delle ambizioni dei riti di iniziazione e delle circostanze sociali di un rinascimento storico. Il viaggio interiore dei Komo verso l'iniziazione è affiancato in tutta la poesia da parti in cui vari artisti e autori europei prendono la parola da Londra, Parigi, Venezia, Roma, Firenze e altre culle della civiltà euro-americana. Uno degli assunti da cui prende l'avvio l'opera di Wright è la nozione tipicamente Bambara della società come "corpo vivente, articolato, in cui tutte le parti hanno ruoli complementari e sono costantemente in relazione".²⁸ Lo sforzo dell'iniziato di negoziare i segni delle azioni rituali per inventarsi un suo io è elogiato da un coro di artisti già iniziati a visioni del mondo alternative, talvolta anche controverse. Tutti si devono battere con l'ideale posto dalla tradizione Bambara. Per i personaggi Komo così come per gli europei, la conoscenza della storia e della cosmologia si fondono nel bisogno impellente di una visione del futuro, di una guarigione del corpo e della società.

5.

Il libro di Wright è uno scritto profondamente personale, un poema concettualmente complesso composto in un linguaggio arduo ed estremamente lirico. L'invenzione poetica dell'iniziato, e il fatto che sia questi a declamare la poesia, serve per rivolgersi al "mondo a cui parla la poesia", in altre parole il mondo di Jay Wright. La duplicità a cui fa riferimento il titolo allude anche alla doppia eredità di Wright, una storia africana che l'autore riporta in superficie e la storia della civiltà occidentale, che Wright deve conoscere se vuole parlare della sua situazione difficile di discendente di africani resi schiavi per costruire l'egemonia europea. Il tentativo di Wright di riscattare "dimensioni sociali, storiche, culturali, intellettuali ed emotive ormai oscurate nel mondo africano e in quello afroamericano"²⁹ non si colloca come progetto nazionalista o razzista, mirante all'obiettivo unico di un orgoglio etnico, né ambisce a individuare un dogma "autentico" per sostituirlo ad altri presi a prestito o imposti. La molteplicità di voci che attraversa tempo e spazio nella poesia suggerisce inclusione più che esclusione. Wright indica anche il dialogo che deve avere luogo "nella trasformazione necessaria in un mondo sempre più colmo di gesti intransigenti".³⁰

Se gli ultimi due testi qui discussi condividono una qualità che ha portato entrambi al successo, si tratta senz'altro di una reinvenzione del rituale per affrontare le sfide del presente. Questo approccio esiste da tempo nell'esperienza americana. Nel 1925, l'autore e storico afro-latino-americano Arturo Schomburg scrisse: "Il Nero americano deve *ricreare* il suo passato per potere creare il suo futuro".³¹ Sostituirei in questa frase "suo" con "nostro". Ricreare il passato di una persona significa creare il *nostro* futuro. In un mondo di razzismo ambientale, di demonizzazione di ogni forma di alterità, di guerre inutili e ingiuste nonché di oppressione esercitata in modo incessante su donne, bambini e persone di colore, ovunque nel mondo, esplorare il passato in quanto eredità storica e letteraria può a mio avviso allargare l'invito aperto a cambiare rotta e aprire la possibilità di ridefinire la destinazione. Il mondo ha bisogno del nostro pensare e ripensare, delle vecchie storie ripetutamente e ingegnosamente raccontate e delle storie ancora inascoltate.

NOTE

* Khaled Mattawa è poeta, saggista e traduttore di origine libica e insegna Creative Writing alla University of Michigan di Ann Harbor. Fra le sue raccolte di poesia segnaliamo *Ismailia Eclipse* (1995), *Zodiac of Echoes* (2003), *Amorisco* (2008), *Tocqueville* (2010); e come saggista, *How Long Have You Been with Us?: Essays on Poetry*, University of Michigan Press, Ann Harbor, 2016, da cui è tratto il contributo qui incluso. Ha co-curato *Dinarzad's Children: An Anthology of Arab American Fiction* (2004) e *Post Gibran: Anthology of New Arab American Writing* (1999). Ringraziamo l'autore e la University of Michigan Press per aver accordato ad *Ácoma* il diritto di riproduzione.

1 John M. Reilly, "Criticism of Ethnic Literature", *MELUS* V, 1 (1978), pp. 2-13, p. 2.

2 Corsivo dell'autore.

3 *Ibidem*.

- 4 Nam Le, "Love and Honour and Pity and Pride and Compassion and Sacrifice", http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=305.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Aida Hasan, "Everything", <http://www.mizna.org/vol2issue2/vol2issue2.html>.
- 7 Hassan Mekrouar, *Mizna*. <http://www.mizna.org/vol2issue2/recipe.html>.
- 8 Shareef Riad, "Xenogenesis", <http://www.mizna.org/vol2issue1/Xenogenesis.html>.
- 9 Nanna Katrine Bisberg e Jan Nejd Rasmussen, "The Manifesto: Text and Praxis", <http://www.avantgardenet.eu/HAC/student/manifesto.pdf>.
- 10 *Ibidem*.
- 11 <http://www.lanaturnerjournal.com/print-issue-7-contents/delusions-of-whiteness-in-the-avant-garde>.
- 12 http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/retrospect.htm.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*, Saqi Book, London 1990, p. 96.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Cit. in Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York 1992.
- 21 Arthur Sze, *The Red Shifting Web: New & Selected Poems*, Copper Canyon Press, Port Townsend, WA 2013, p. 124.
- 22 Li-Young Le, *Rose*, BOA Editions, Rochester 1986, p. 60.
- 23 Leslie Marmon Silko, *Ceremony*, Penguin Books, New York 1977, p. 122.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ibidem*.
- 27 Jay Wright, *The Double Invention of Komo*, University of Texas Press, Austin, TX 1980, p. xi.
- 28 *Ibidem*.
- 29 *Ibidem*.
- 30 *Ibidem*.
- 31 Arthur Schomburg, "The Negro Digs Up His Past", in Alain Locke, a cura di, *Harlem, Mecca of the New Negro*, Black Classic Press, New York 1925, p. 231.