

I FILI

23

Claribel Alegría

AMORE SENZA FINE

a cura di

ZINGONIA ZINGONE

EDIZIONI FILI D'AQUILONE

Edizione originale:

Amor sin fin

© Visor Libros, Spagna, 2016

© Claribel Alegría

© Introduzione di Martha L. Canfield

Traduzione dallo spagnolo di Zingonia Zingone

© 2018 EDIZIONI FILI D' AQUILONE

via Attilio Hortis, 65

00177 – Roma

www.efilidaquilone.it

info@efilidaquilone.it

Prima edizione: FEBBRAIO 2018

ISBN 978-88-97490-26-5

Progetto grafico di Matteo Moscarda

Impaginazione di Giuseppe Ierolli

Amore (e poesia) senza fine: un percorso rivelatore di Claribel Alegría

di Martha L. Canfield

Dopo lo scoppio delle avanguardie in Ispanoamerica, con la creazione di movimenti originali e largamente fecondi come il “creazionismo” di Vicente Huidobro, o l’adesione a ismi importati ma felicemente ricreati, come il surrealismo di Pablo Neruda o di José Lezama Lima, o la formazione di linguaggi innovativi e non poche volte sconcertanti, come avviene con Octavio Paz, o di profonda elaborazione filosofica, come ha fatto José Gorostiza, emerge il bisogno di tornare alla realtà immediata. E forse il primo fra tutti è stato Jorge Luis Borges che già nel 1923 s’ispira alle forme e all’ambiente della sua città e pubblica *Fervor de Buenos Aires*, che molto più tardi, per l’edizione delle sue opere nel 1969, vorrà ancora semplificare e liberare da ogni retorica e dalle precedenti tentazioni neobarocche. In effetti, i poeti che siamo soliti riunire sotto l’etichetta della “post-avanguardia” sentono il bisogno di tornare a una poesia ampiamente comunicativa e *engagée*, cioè testimone del quotidiano con un fiero recupero del linguaggio familiare ma anche degli avvenimenti storici e sociali, rifiutando la retorica classica al punto di innalzare la “anti-poesia”, come la chiama Nicanor Parra. Molto significativo è il fatto che dopo la Guerra Civile spagnola Neruda abbia cambiato completamente stile passando dal surrealismo di *Residencia en la tierra* (1933) alla poesia di testimonianza politica (*España en el corazón*, 1937) e storica (*El canto general*, 1950), adottando un linguaggio più immediato e conversazionale (v. *Odas elementales*, 1954-56-57, tra altri). Ugualmente significativo è lo sviluppo del cosiddetto “exteriorismo” di Ernesto Cardenal e della poesia colloquiale di Mario Benedetti, spesso combinata con un linguaggio ludico e inventivo ma sempre molto comprensibile e fortemente emotivo, come avviene con Juan Gelman. E non è un caso che lo stesso Mario Benedetti abbia sentito il bisogno di pubblicare un libro dedicato alla nuova poesia del continente,

analizzando una serie di autori che volle definire *comunicanti* (v. *Los poetas comunicantes*, 1981), tra i quali inserisce il poeta salvadoregno Roque Dalton, accanito militante rivoluzionario morto tragicamente a soli quarant'anni.

In questo panorama così ricco, le voci femminili incominciano a moltiplicarsi offrendo splendide vie espressive precisamente al quotidiano e alla storia, da una prospettiva però squisitamente femminile, come lo studio di genere ha messo più recentemente in evidenza. Basti citare Julia de Burgos (Puerto Rico, 1914-1953), Idea Vilariño (Uruguay, 1920-2009), Olga Orozco (Argentina, 1920-1999), Meira Delmar (Colombia, 1922-2009), Rosario Castellanos (Messico, 1925-1974), Blanca Varela (Perù, 1926-2009), Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972). Tra di loro va inserita la nostra autrice, Claribel Alegría, nata il 12 maggio 1924 in Nicaragua, anche se poi è cresciuta a Santa Ana, piccola città di El Salvador, di dove era sua madre, ragion per cui lei stessa si considera tanto salvadoregna quanto nicaraguense.

L'opera di Claribel è molto vasta, abbraccia diversi generi, tutti con grande efficacia comunicativa e stilistica, al punto di essere di già candidata al Premio Nobel. Cresciuta tra due paesi tormentati dalle dittature – El Salvador e Nicaragua – che del resto non erano un'eccezione nel continente latinoamericano, lei sviluppò molto presto convinzioni politiche di sinistra e diede la sua adesione alla rivoluzione sandinista. Questo è particolarmente visibile nella sua narrativa, in particolare in *Cenizas de Izalco* (1966), dove si ricostruisce il massacro di indigeni e contadini del 1932, scritta a quattro mani con suo marito Darwin J. Flakoll e tradotta in seguito in molte lingue, anche in italiano¹.

L'aspetto *engagée* e la passione rivoluzionaria non mancano nemmeno nella sua poesia, da collegare all'*exteriorismo* di Cardenal e al linguaggio familiare di Benedetti. Ma Claribel, che possiede una straordinaria cultura classica oltre che una vastissima conoscenza della letteratura contemporanea, e un interesse particolare per la filosofia e le religioni orientali, evolve nella sua

¹ Claribel Alegría – Darwin J. Flakoll, *Ceneri di Izalco*, Incontri Editrice, Sassuolo (MO), 2011.

lunga carriera verso un'espressione sempre più riflessiva e profondamente autoanalitica. Il viaggio interiore e la ricerca di una verità inabissata dentro i complessi labirinti della propria coscienza è precisamente la tematica di quest'ultima raccolta, o meglio "poema", *Amor sin fin*.

Il libro, in effetti, porta un'epigrafe tratta dal poema di José Gorostiza *Muerte sin fin*, pubblicato per la prima volta nel 1939. Quindi è chiaro che il titolo scelto da Claribel è una parafrasi del titolo di Gorostiza e anche se, in principio, amore e morte ci si propongono come antitetici, nello sviluppo di entrambi i componimenti si arriva a capire che, da una parte, il concetto di morte in Gorostiza è legato all'acquisto della forma-vita, ma la ricerca anelante della forma porta a rinnovare costantemente il ciclo, di modo che vita e morte si congiungono in una successione imperitura; dall'altra parte, nell'opera di Claribel la spinta a cercare, a muoversi senza remore verso una qualsiasi rivelazione, è indotta dalla forza della parola – che non è altro che la poesia –, la quale forza nasce dall'amore. Morte senza fine, perché essa pone fine ma insieme rigenera la vita; amore senza fine, perché la poesia nata dall'amore è la riprova dell'esistenza di un'energia intramontabile di cui siamo beneficiari.

Il poema di Claribel è diviso in sette parti: *La Soglia*, *L'Abisso*, *Le Parole*, *Stella Indomita*, *Il Mandala*, *Pegaso*, *Il Ritorno*. Tranne la sesta, *Pegaso*, che rimanda al personaggio mitologico, le altre sei sono sostantivi, di valore concettuale, che l'autrice ha voluto evidenziare e magari gerarchizzare scrivendoli con maiuscola. Il tutto configura un viaggio interiore, lungo e complesso, che parte dalla "soglia" appunto e finisce nel "ritorno", come il serpente – più volte citato nel poema – che si morde la coda, cioè come l'ouroboros, simbolo dell'energia universale. Si parte dalla "soglia", vale a dire un luogo intermedio che annuncia una destinazione; ma questo è un luogo "ignoto", e così la strada da scegliere diventa pure essa incerta. Il tempo, implacabile, segna i momenti significativi della sua vita, ma lei non trova risposte; forse cerca un perdono, una redenzione, una pace interiore che non trova. La soglia sembra un punto già privilegiato per iniziare il viaggio; ma i dubbi e le incertezze sono

troppi, immobilizzano. E allora si incomincia a capire che la ragione non aiuta: in un mondo dove domina la violenza, forse la cautela non serve a niente, “al diavolo la cautela” si dice, forse per “scovare la verità / per far affiorare l’anima”, bisogna affrontare la follia, e soprattutto “bisogna scrivere con follia”. Ma siamo ancora molto lontano dal traguardo. Emblematiche sono l’assenza di Dio (“È già da molti anni / che Darwin e Nietzsche / ti hanno ucciso”) e la presenza della vipera. Scegliere quindi è difficile se non impossibile. Soltanto un’azione è possibile e auspicabile: fare poesia. “La poesia è essenza / è sorpresa / è midollo”, le ricorda Aracne, la grande tessitrice. Lei deve quindi tessere, creare, cercare le parole, dire. Ma di tutte le parole che potevano venirle incontro arrivano solo quelle di una filastrocca della sua infanzia:

“Vamos a la huerta
de torotorojil
a ver a Doña Ana
comiendo perejil.”

“Andiamo all’orto
di montezemolo
per veder donn’Anna
mangiare il prezzemolo.”

Non è ancora detto ma sembra proprio che siamo già sulla strada dell’ouroboros e quindi per partire bisogna tornare all’inizio, ossia all’infanzia.

* * *

La seconda parte, intitolata *L’Abisso*, fin dai primi versi ci fa capire che il viaggio di scoperta non è affatto facile: lei non è nemmeno partita, anzi si è ritrovata “sul ciglio / di un abisso” preda dall’insicurezza: “anche io sono uno spettro / e sto per scomparire”. In questa situazione gli antichi dèi della cultura greca – come si era già visto con Aracne – le vengono incontro, anche se non è chiaro se la loro presenza sia positiva. Così avviene con Dioniso, che dal fondo dell’abisso ride, “con la sua risata malevola / e sonora”. L’effetto è una moltiplicazione e quindi dispersione dell’io – “centinaia di claribel” –, in cui forse grazie alla mediazione di Dioniso si prende coscienza del sesso e

un “tu” compare nell’orizzonte. L’incertezza rimane – “La vertigine mi prende” – ma quel tu diventa una sorta di centro dello stesso vortice e il girare avanti e indietro riporta inevitabilmente nel passato dove il ricordo infantile della scoperta del sesso risulta associato allo stesso “tu” e infine a una prima rivelazione: l’io necessita del tu, questi è imprescindibile. E, in effetti, il sesso si presenta come un solco che sarebbe privo di senso se mancasse il seme del tu:

Todas las noches
frente a un espejito
que le robé a mi madre
me escudriñaba el sexo
me sentía culpable
[...]
hasta que supe un día
que al fondo de ese surco
esperaba tu semen
brotarían mis hijos
anclarían las olas
de mis sueños.

Ogni notte
davanti a uno specchietto
che rubai a mia madre
mi esaminavo il sesso
mi sentivo colpevole
[...]
fino a quando un giorno mi accorsi
che in fondo a quel solco
c’era il tuo seme ad aspettare
sarebbero germogliati i miei figli
ancorando le onde
dei miei sogni.

Il destino si rivela; la moltiplicazione dell’io si risolve nella fecondazione e la riproduzione. È allora che il serpente torna per incitarla alla congiunzione animale, incarnata nel cinghiale, e per incoraggiarla a saltare nell’abisso. Il viaggio iniziatico comincia e il primo passo risulta positivo. Dioniso non c’è più, ha compiuto la sua missione. Invece ci sono, insieme ai frammenti di specchio che riflettevano l’io moltiplicato, Lilith, Medea, Penelope, Ecate, Medusa, le donne del mito, ognuna simbolo di un dolore legato di modo più o meno chiaro alla colpa (più chiaro in Medea, meno chiaro in Penelope). Allora il passo successivo è distruggerle: “e comincio a distruggerle una alla volta”. Tuttavia le viene insegnato, da parte del saggio centauro Chirone, che le maschere non si distruggono; si possono dimenticare, farne a meno, ma non distruggerle. Esse sono l’altro da sé, che va conosciuto e messo da parte se necessario, ma non annientato. Averne coscienza fa parte del viaggio d’iniziazione. Così come la ripresa della bambina di un tempo: “La bambina in te / la bambina”, le

dice il centauro, deve rimanere lì, perché essa è il vero punto di partenza. E con l'infanzia ritornano le fiabe, Aladino e la sua lampada, la luce e l'illuminazione, il mare – ossia l'acqua – che deve essere di colore azzurro, come già annunciato nell'epigrafe di Gorostiza, perché così la materia acquisterà forma e quindi vita, azzurro come le parole di Omero, il padre del canto e della poesia. Ecco che siamo finalmente arrivati a una prima rivelazione: l'oggetto cercato è il poema, il canto e le parole del canto, dove vita e morte sono incatenate e perenni:

Vida y muerte	Vita e morte
no se borran	non si cancellano
(vivo y muero	(vivo e muoio
muero y vivo)	muoio e vivo)
ambas son inasibles	entrambe sono inafferrabili
se buscan siempre	si cercano sempre
en los rincones	negli angoli
anidan en madejas	fanno nido nelle matasse
que encadenan el tiempo	che incatenano il tempo
son cáusticas	sono caustiche
son suaves	sono soavi
perforan nuestros días	forano i nostri giorni
nuestros sueños	i nostri sogni
engendran nuestros cantos.	generano i nostri canti.

* * *

Come logica conseguenza del ragionamento precedente, la terza parte dell'opera s'intitola *Le Parole*. Esse costituiscono l'oggetto cercato, il primo scopo del viaggio. E subito ci viene fatto capire che sono di più di un "oggetto", perché esse sono vive, sono dotate di vita, crescono con noi ("ogni parola [...] cresce / dentro di noi"), al punto che possono essere "seminate", lasciate crescere e poi lanciate perché possano far "parlare" e perfino eccitare, "infiammare". Le parole ci conducono nel viaggio e ci aprono paesaggi ignoti, sono rivelatrici e il loro ritmo può perfino sfidare la morte:

Quiero sembrar palabras	Voglio seminare parole
concebir las	concepirle
izar las	issarle
que retumbe su ritmo	che rimbombi il loro ritmo
y las haga danzar	facendole danzare
más allá de la muerte.	oltre la morte.

Ma ci sono anche parole inospitali, che possono picchiare, che “scoppiano / e rimbalzano”. Si dice che Dio ha creato il mondo, ma senza precisare che “in principio era il Verbo”, e che è dal ventre cosmico della Parola, detta anche vergine madre, da dove tutto parte:

Virgen cósmica	Vergine cosmica
llamó una mujer celeste	una donna celeste chiamò
a la palabra,	la parola,
virgen madre.	vergine madre.

Non resta che seguire la parola: lei ci conduce, lei apre la strada, lei ci rivela quale maschera è superflua o da trascurare. Si può avere due volti, come Giano, o di più; ma è bene sapere che il volto di ieri ci riporta indietro, mentre quello di oggi è aperto al domani (“quella [faccia] di oggi / tesse quella / di domani”). Ecco perché la nostra viandante, brava allieva di Atenea, s’identifica con la civetta e predilige, non la luce abbagliante, ma il colore scuro dove regna il mistero e si genera la vita. In questo ambito si può sentire come la dimensione infinita del mare-acqua cerca una forma, e quella forma è in lei: come nel poema di Goro-tiza, qui l’io poetante è il vaso, è la forma che dà contorno e vita alla materia, è la voce che pronuncia la parola e infine crea il canto, il poema. E quella materia, in attesa del contenitore che le dovrà dare vita, è di colore azzurro, non può che essere azzurro:

tú eres el mar	tu sei il mare
me habitas	abiti dentro di me
es azul ese mar	è azzurro quel mare
tiene que ser azul.	dev’essere azzurro.

La parola si definisce, e parte, e nomina il mondo e lo rispecchia. Ma quale mondo si configura da questa inarrestabile parola? Un mondo non amabile, un mondo in cui regna la violenza – il mondo che ha conosciuto e patito Claribel –, una terra che ha bisogno del cielo, della pace sognata o fatta sognare dalle stelle, per quanto utopica essa sia.

E sognare si può, senz'altro. Si può aspirare alla pace delle stelle (anche perché a volte si ha proprio bisogno della “pace limpida / delle stelle”); ma si può desiderare altrettanto viaggiare in quelle parole che infiammano, che aggrediscono e che modificano, parole che sanno volare e raggiungere quel nero della sofferenza: “gli alberi neri / che affilano / la mia angoscia”. Se è così si raggiunge una nuova meta, nella quale vince l'ideale nuovo e il cambiamento; nella quale forse si può portare pace laddove c'è violenza e fratellanza dove c'è ingiustizia. Allora si può bere e celebrare:

Bebamos por el canto
que se convierte en llama
bebamos por la llama
y el incendio.

Beviamo per il canto
che diventa fiamma
beviamo per la fiamma
e l'incendio.

* * *

La quarta parte, *Stella indomita*, costituisce una pausa nel percorso: l'io poetante, identificatosi con la stella, a partire sicuramente da un bisogno di pace che soltanto le stelle possono fornire, come è stato suggerito prima, si ferma per interloquire con un “tu”, che non è più simbolico né trascendentale, ma appare subito come un essere immediato, vicino e amato. Tuttavia nel dialogo si evince, in maniera sempre più chiara, che questo “tu” è assente:

Vuelve
vuelve, mi amor
no importa si es en sueños
[...]
necesito las tuyas
tus palabras.

Torna
torna, amor mio
non importa se in sogno
[...]
ho bisogno delle tue
le tue parole.