

Valentina Lauducci*

Ibridismo come forma d'essere nella poetica di Derek Walcott

Abstract

Hybridisation as form of being in the poetics of Derek Walcott

The article proposes the aesthetic dimension according to the poetics of D. Walcott as a viaticum to corroborate the edifying power of cultural hybridisation processes enacted during the construction of identity; such dimension is the elected place in which the imaginary support of educational practice is revived. The proposed itinerary will unfold through the reflections of É. Glissant, M. de Certeau and H. K. Bhabha in order to provide tools to face the complexity of reality, to strengthen the poetics of relation capable of exalting heterogeneity, to escape the levelling inclusion which operates in the precept of the transparency of the other, respecting the opacity necessary to preserve its mystery.

Keyword

Alterity; art; hybridisation; relation.

1. Derek Walcott: la scrittura del viandante

*I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and English in me,
and either I'm nobody,
or I'm a nation*

D. Walcott

* Pedagogista, educatrice e attrice. Nata a Loreto nel 1985, consegue la laurea in Scienze Pedagogiche nel 2022 presso l'Università degli Studi di Macerata. Dal 2009 svolge l'attività di educatrice professionale in ambito scolastico ed extra-scolastico. Congiuntamente, nel 2013, intraprende la carriera attoriale formandosi parallelamente nel settore teatrale (MinimoTeatro) e cinematografico (Officine Mattoli), prendendo parte a produzioni premiate in festival nazionali e internazionali (Pesaro Film Festival 2016/2018, ISPEC Cinema Locarno 2016, Marienbad Film Festival 2018, Rencontres Internationales Paris/Berlin 2018 et al). Attualmente fa parte del direttivo dell'Associazione culturale Congerie che, dal 2019, opera nel teatro di ricerca.

Derek Walcott nasce nel 1930 in un'isola del Mar dei Caraibi, un mare che diffrange il pensiero dell'uomo: un mare di transito, di passaggio, d'inciampo e di rotte che disorientano ogni tentativo di unità. Una terra, quella caraibica, in cui nel corso di tre secoli elementi culturali provenienti da orizzonti profondamente distanti si sono *confusi* l'uno nell'altro, stratificati per dare origine a una realtà arcipelagica che esemplifica naturalmente il pensiero della "relazione", vivificato dall'opera walcottiana che ne testimonia le potenzialità di rinnovamento al di là dell'affiliazione coloniale.

Discendente di inglesi, africani e olandesi, Derek Walcott si dichiara "divided to the vein" nell'incessante ricerca di un'identità che possa tenere insieme i frammenti di cui è composto e valorizzare il profluvio etnico della sua terra¹. Nel suo linguaggio metamorfico, accordo fra le due lingue che vibrano nella sua bocca: l'inglese e il *patois* a base lessicale francese, c'è una densità sonora che cristallizza e scolpisce nella sua vita l'aria e le tracce di un destino degno dell'epica.

L'Omero dei Caraibi, com'è notoriamente soprannominato, è un pellegrino costantemente in viaggio. Dopo le dimissioni dal Trinidad Theatre Workshop dalla fine degli anni '70 in poi, cerca di conquistarsi un punto d'appoggio nella scena teatrale statunitense, allestendo rappresentazioni nelle Isole Vergini americane e assicurandosi produzioni a New York e a Los Angeles. Nel 1976 continua a vivere a Trinidad, ma inizia a trascorrere più tempo rispetto al passato negli Stati Uniti, dove ricopre numerosi incarichi di insegnamento, incluso uno di lunga durata alla Boston University. Là stringe amicizia con altri poeti, tra cui l'espatriato russo Joseph Brodskij e l'irlandese Seamus Heaney, costituendo un celebre trio di artisti che scrivono nel mondo inglese con sguardo apolide. Non sorprende, quindi, che gran parte delle opere prodotte in questo periodo riflettano le tensioni tra il suo ruolo di insegnante presso un'istituzione della terraferma e quello di poeta di una piccola nazione insulare.

Nonostante Boston diventi la sua seconda casa, Walcott rinuncia al passaporto statunitense e appena può ritorna a St. Lucia e a Trinidad. Negli anni '80 le opere esplorano i piaceri amari dell'esilio sperimentati nell'allontanamento dalla propria terra, acquistando una vena nostomanica per cui, mentre la produzione artistica celebra una terra benedetta dalla natura e maledetta dalla storia, rivela in modo cristallino le lacerazioni interiori dell'erranza, elevando l'arte a farmaco per risanarle.

Si divide tra la carriera universitaria e la vita di un uomo di lettere internazionale, chiamato a leggere e tenere conferenze in tutto il mondo,

¹ D. Walcott, *Collected Poems 1948-1984*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1986, p. 18.

con viaggi sempre più frequenti anche in Europa, ed è proprio in questi anni segnati dal continuo peregrinare che l'effetto cumulativo della sua esperienza si sostanzia in una concezione liminale dell'identità, fondamentale per lo sviluppo della sua poetica. Il respiro dei testi, sia poetici che teatrali, diventa mondiale e lo stile muove dal vernacolare fino al sublime letterario. I lunghi viaggi tra Nord e Sud, tra periferia e centro del mondo, pongono il poeta in una relazione tormentata con i Caraibi, tra esodo e fedeltà.

Ma, cosmopolita per nascita, Walcott si è rivolto al mondo intero ed è per questo che, riconoscendo la forza della sua scrittura contaminata, gli è stato conferito il premio Nobel per la letteratura nel 1992 per un'opera poetica di grande luminosità, sostenuta da una visione storica, frutto di una coscienza transculturale, a conferma del brulicante incrocio di forze culturali disseminate nella sua parabola biografica e artistica.

Dopo l'assegnazione del premio, cresce la fama così come il desiderio di radicarsi nella sua amata isola, compiuto con la costruzione di una casa alla quale fa ritorno appena possibile, conciliando l'insegnamento a Boston e la crescente richiesta internazionale per le sue apparizioni. Le opere di questo periodo esplorano la complessa eredità del colonialismo con una visione che ne riconosce le potenzialità e una voce poetica in grado di armonizzare gli elementi africani, asiatici ed europei, nella convinzione che solo attraverso l'arte si possa rivitalizzare una cultura condivisa delle Indie Occidentali.

Walcott è un uomo del ventesimo secolo in bilico tra la cultura coloniale e il nord industriale, tra l'Africa e l'Occidente, tra la schiavitù e l'intellettualismo, tra la lingua caraibica e l'inglese appreso dai libri, tra il bianco e il nero del proprio corpo, tra il suono dell'oceano e il richiamo della cultura europea; ambivalenze centrali nella sua poetica. La sua immaginazione non ha mai perso il contatto con gli alberi e la sua scrittura sonda il rapporto travagliato tra il dono di una terra di bellezza inestimabile e il lascito di un'identità postcoloniale frammentata.

“The fate of poetry is to fall in love with the world, in spite of History”: lui di questo destino è stato l'incarnazione². È difficile immaginare un poeta del nostro secolo che, senza mai tradire le proprie origini, abbia così organicamente assimilato l'evoluzione della letteratura inglese dal Rinascimento ad oggi, assorbito il passato classico, quello giudaico-cristiano e segnato la storia del teatro occidentale. Walcott si è spento nel 2017 nella sua amata St. Lucia, e probabilmente quella mattina il mare e le foglie e l'isola tutta si sono inchinati omaggiando l'uomo-poeta che in vita ne aveva colto l'essenza e di cui ora, certamente, vi partecipa.

² Id., *What the Twilight Says. Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York; tr. it. *La voce del crepuscolo*, Adelphi, Milano 2013 1998, p. 94.

2. Il linguaggio ibrido e la visione adamitica come strumenti di riscatto

I read, I travel, I become

D. Walcott

A corroborare anni di spola concorre una produzione artistica pluri-lingue e transnazionale che, dagli anni '70 in poi, riflette non solo questo senso di sradicamento, ma valorizza la complessità dell'identità caraibica, restituendo spessore a una realtà geografica, culturale e linguistica spesso dimenticata. Nell'impossibilità di una recensione esaustiva si proporrà un *excursus* poetico e teatrale centrato sulle opere che maggiormente testimoniano questo continuo attraversare territori, culture, lingue, la schizofrenia che ne consegue e allo stesso tempo la valenza educativa dell'attività ricombinatoria.

Le opere esplorano i rapporti di potere asimmetrici che insidiano la sua terra e la possibilità di rivitalizzarli ribaltandone l'immaginario, nella ricerca di una convivenza delle culture nel rispetto della dignità del singolo e delle comunità. Attraverso il linguaggio poetico e teatrale esalta l'eterogeneità che contraddistingue il suo *habitat* sociolinguistico, senza mai cadere nella tentazione di una scrittura *engagée*, che spesso è portata a sacrificare la poetica all'ideologia. Il suono delle parole, come quello dell'oceano, ha sempre la precedenza.

Nell'arco di tempo preso in considerazione le opere spaziano più lontano nelle loro ambientazioni rispetto al passato. I vari virtuosismi formali, come l'utilizzo del tetrametro giambico combinato a sonetti in lingua creola, rivelano una rara capacità di estrarre le forme tradizionali della poesia inglese senza mai compromettere l'energia interiore della sua lingua, coltivando l'anima multilinguistica della sua terra. Nelle condizioni cosmogoniche del suo paesaggio rintraccia l'identità proteiforme dell'uomo e la coscienza epica della sua cultura: le calde acque dei Caraibi diventano un bagno amniotico, la cui memoria racchiude insieme filogenesi e ontogenesi.

In viaggio tra le Indie Occidentali e gli Stati Uniti, nella raccolta *The Gulf*³ imprime alla sua scrittura un nuovo senso di tensione nord-sud e con occhi più consapevoli osserva un impero nel mezzo dei suoi conflitti interni. Attraverso Shabine, protagonista della celebre poesia *The Schooner Flight, alter ego* del poeta, si apre l'odissea di un mezzosangue nella sua lotta visionaria per liberarsi dal passato coloniale: "I had no nation now but the imagination"⁴. Ma è nella raccolta *The Fortunate Traveller*⁵

³ Id., *The Gulf and Other Poems*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970a.

⁴ Id., *Collected Poems 1948-1984*, Farrar, Straus and Giroux, New York, p. 350.

⁵ Id., *The Fortunate Traveller*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1981

che la vena cosmopolita dello scrittore, in transito tra Caraibi e Nord America, diventa preponderante. Insieme ad un aumentato interesse per i paesaggi, i problemi e il linguaggio nordamericani, le poesie hanno una qualità provvisoria: qui gli stati di coscienza sono sistemi metereologici pronti a dissolversi in un attimo, influenzando lo stile che ondeggia tra la satira augustea e l'elegiaco.

Walcott è un drammaturgo audace in grado di utilizzare il *musical* per gli spettacoli *The Joker of Seville* e *O' Babylon!*⁶, innestando un genere nordamericano in terra caraibica. Nella prima opera, ispirata al celebre testo spagnolo *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso De Molina, l'intertestualità è il risultato di una sapiente manipolazione che supera la mera traduzione, in cui confluiscono musica, danza e vernacolo in una precisa ricerca sul corpo e sulla voce, nella volontà di creare un teatro caraibico nuovo, espressione di un corpo multiforme. Invero, nella seconda, sfida la critica scegliendo il musical per affrontare il rapporto conflittuale, interno alla società giamaicana, tra la comunità rastafariana che incarna l'anima caraibica da un lato e l'industria del turismo dall'altro, con la consapevolezza che sia proprio un genere leggero lo strumento adatto a svelarne le contraddizioni.

Nella raccolta *Midsummer*⁷ è il poeta-etnografo in costante peregrinazione; giustappone liriche con ambientazioni disperate, facendo saltare il lettore da Trinidad a Roma, attraverso Port of Spain, per sbalzarlo infine a Greenwich Village, come se le pagine fossero collegate da rotte aeree. In un libro così interessato alla superficie sensuale delle cose, non sorprende che le poesie siano frequentemente concepite e composte come dipinti verbali⁸. Walcott non spazia solo sulla carta geografica, ma anche tra i generi. *The Ghost Dance*⁹ rappresenta un altro tentativo coraggioso sul palcoscenico: narrare la vicenda di un indiano sioux accostando il genere cinematografico del *western*, simbolo della supremazia bianca e della sua volontà di conquista, al teatro indiano, semplice e minimalista.

Siamo nel 1990 quando pubblica il monumentale *Omeros*¹⁰, opera che lo porterà a vincere il premio Nobel e di cui successivamente farà un adattamento teatrale: *The Odyssey: A Stage Version*¹¹. *Omeros* è una composizione poetica in cui le influenze africane acquistano un ruolo premi-

⁶ Id., *The Joker of Seville & O Babylon!* Farrar, Straus and Giroux, New York, 1978.

⁷ Id., *Midsummer*, Farrar Straus and Giroux, New York, 1984.

⁸ R. Bensen, *The Painter as Poet: Derek Walcott's Midsummer*. In R. D. Hamner, *Critical Perspectives on Derek Walcott*, A Three Continents Press, Washington 1993, p. 338.

⁹ D. Walcott, *Walker and The Ghost Dance*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2002.

¹⁰ Id., *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

¹¹ Id., *The Caribbean: Culture or Mimicry?* In R. D. Hamner, *Critical Perspectives on Derek Walcott*, A Three Continents Press, Washington; tr. it. *I Caraibi: cultura o imitazione?* In A. Gazzoni, *Pensiero Caraibico*, Edizioni Ensemble, Roma, 2016.

nente nella sintesi culturale dell'India Occidentale, un componimento polifonico che si snoda lungo quasi ottomila versi in una stratificazione di differenti periodi storici. Sebbene tratti liberamente i modelli epici come catalizzatori per il trattamento innovativo del materiale indigeno, il poema è in gran parte un'epopea di stabilimento, nel senso che il ritorno a casa e l'affondo delle radici sono temi fondamentali, perpetuando così la tradizione dell'Odissea e dell'Eneide. Per Walcott, immerso sin dalla nascita in una cultura creola, ci sono molteplici sonde di origine e, di conseguenza, i modelli poetici europei che invoca si scontrano spesso in modo instabile l'uno con l'altro. Un'instabilità resa nella combinazione che egli opera tra la linea omerica, il disegno dantesco, il metro shakespeariano e gli inni popolari. Walcott contamina il poema epico con le storie caraibiche dell'isola di St. Lucia, è un'epica marina popolata da pescatori antillani, da personaggi umili dai nomi mitici. Elena, Ettore, Achille e Filottete sono una cameriera, un tassista e due pescatori, tutti alla deriva nell'oceano che ha fatto la storia. È un'opera che ricostruisce e celebra l'identità ibrida del suo popolo, così intertestuale da raggiungere la tensione ideale tra l'efficacia della parola scritta e quella recitata, traducibile e adattabile in molteplici contesti. L'epica non si configura come il racconto di gesta eroiche, ma come genere letterario eletto per il recupero di un'identità migrante e diasporica, personale e collettiva, a lungo dimenticata nei frammenti storici. Il ritorno a casa non è un invito all'immobilità, lo stesso Walcott ha viaggiato e viaggia, piuttosto è un invito a definire la propria identità in una dinamica compresa tra l'essere un uomo "tradotto" ¹² e nello stesso tempo legato all'originale.

[...] Rompete un vaso, e l'amore che ricompone i frammenti sarà più forte dell'amore che, quand'era intatto, ne dava per scontata la simmetria. La colla che rimette insieme i pezzi sigilla la sua forma originaria. È un tale amore che ricompone i nostri frammenti africani e asiatici, i cimeli incrinati il cui restauro mostra le loro bianche cicatrici. Raccogliere questi pezzi è l'impegno e il dolore delle Antille, e quando non combaciano contengono più dolore dell'opera originale, le icone e i recipienti sacri dati per scontati nei loro luoghi ancestrali. L'arte antillana è questo restauro delle nostre storie in frantumi, dei nostri cocci di lessico, del nostro arcipelago che diventa sinonimo di pezzi staccati dal continente originario.¹³

Per chi scrive, tuttavia, sono due le opere che contengono indicazioni preziose per gli operatori dell'educazione e della formazione, affrancandosi dai discorsi etnocentrici ed essenzialisti sull'identità culturale, met-

¹² Cfr. S. Rushdie, *Imaginary Homelands*, Penguin Books, London, 1992; tr. it. *Patrie Immaginarie*, Mondadori, Milano 1994.

¹³ D. Walcott, *La voce del crepuscolo*, cit., p. 83.

tendo in rilievo e valorizzando l'ibridazione come scaturigine di fenomeni di creolizzazione in un rapporto creativo con la discontinuità performativa. Nelle opere teatrali *Pantomime*¹⁴ e *Dream on Monkey Mountain*¹⁵, Walcott offre strumenti di lettura della complessità del reale che valicano il suolo caraibico che, per sua natura, si fa spazio vivente di osservazione e laboratorio di sperimentazione per nuove forme di convivenza.

Non a caso *Pantomime*, oltre ad essere una delle opere più rappresentate, è stata oggetto di numerosi studi postcoloniali. Walcott vi opera una riscrittura *sui generis* di un classico della letteratura inglese, il celebre *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, per indagare lo squilibrio nei rapporti di potere tra servo-padrone, offrendone il ribaltamento sulla scena, nella consapevolezza che è soltanto nell'accoglienza dei reciproci contributi identitari, culturali e linguistici che si può compiere il sorpasso del confine tra entità tradizionalmente in conflitto. È un confronto tra un Robinson e un Friday contemporanei, il primo è l'inglese Harry, gestore di un hotel nell'isola di Trinidad, e l'altro il caraibico Jackson, il suo tuttofare.

L'opera non presuppone unicamente il rovescio dei ruoli nel contesto scenico e in quello storico-sociale, ma conferisce al linguaggio ibrido dei personaggi un potere creativo e rivoluzionario nell'abbattimento della dicotomia tra la lingua del colonizzatore e quella del colonizzato. La lingua ibrida, nutrita da questa doppia radice, si fa voce per una nuova narrazione che supera e ricomponde le differenze razziali, economiche e sociali, costituendosi come uno strumento di riscatto. Gli stereotipi culturali vengono scardinati per svelare nuove possibilità di interpretazione in un approccio che fonde sia elementi classici che creoli. È un'opera sulla forza sismica della relazione che, superando il concetto limitante di *mimicry*¹⁶, destruttura e riedifica nell'incontro nuove possibilità esistenziali.

Alternando farsa a psicotramma, Walcott autorizza Jackson a parlare la lingua della rivoluzione; la sua voce non è più quella addomesticata di Friday, ma è l'esempio di una mirabile acrobazia frutto dell'articolazione tra creolo e inglese, e dell'eccellente padronanza della lingua 'nemica' che, tra virtuosismi verbali e giochi di parole, manipola per trarne un vantaggio espressivo. La polifonia del panorama uditivo di chi nasce al crocevia tra culture plurime, avvalorata la potenza espressiva dell'uomo diviso tra più lingue, ruoli e vite. In questa Babele non è soltanto la lingua a cambiare, anche il corpo attoriale di Jackson è in costante metamorfosi: assume la forma del servo, del padrone ed infine di una donna; a sottolineare che la flessibilità corporea e linguistica dell'atto-

¹⁴ Id., *Remembrance & Pantomime: Two Plays*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

¹⁵ Id., *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970b.

¹⁶ Id., *The Caribbean: Culture or Mimicry?* cit., 1993a.

re caraibico sono mezzi attraverso cui rovesciare gli stigmi culturali di selvaggio e di genere. Alla fine del dramma i personaggi improvvisano fino a liberarsi delle maschere storicamente imposte, ognuno infiamma la teatralità dell'altro e raggiunta l'empatia, iniziano a comunicare da uomo a uomo. La strumentalizzazione della storia del popolo caraibico non è più praticabile in questo terzo spazio liminale, terreno di relazione e negoziazione di nuovi significati.

Anche *Dream on Monkey Mountain* è un'opera teatrale di respiro internazionale, essenziale per lo sviluppo artistico dell'autore all'insegna dell'ibridismo tra culture differenti: la tradizione classica inglese e quella folclorico-tribale della sua terra di origine. In essa offre il racconto di un antieroe caraibico alla disperata ricerca della propria identità, intrappolato nella turbolenza schizofrenica del suo inconscio, consumato dal desiderio di un ritorno alle origini africane impossibile da realizzarsi¹⁷. Il trauma diventa sostanza poetica e si fa mezzo per esprimere le potenzialità creative della propria identità frantumata¹⁸; il passaggio attraverso la schizofrenia è una tappa obbligata, come l'esilio, ma c'è sempre un ritorno a se stessi così come alla propria casa.

È un'opera che sonda il rapporto del colonizzato con la Storia, svelandone il lato castrante che inibisce la forza creatrice, ovvero quell'immaginazione da cui urge ripartire per una visione adamitica dell'uomo caraibico, misura di tutti gli uomini che esiliati dal proprio *milieu* socioculturale, si sono riappropriati del proprio presente, ribattezzando daccapo il mondo. Come Makak, il protagonista, anche Walcott è un Adamo meticcio intento nel suo atto di denominazione per legittimare un'onomastica alternativa per la sua terra e per farlo profetizza un'amnesia forzata della Storia¹⁹, in nome di una versione creolizzata della stessa che possa ribaltare le visioni eurocentriche per permettere la costruzione artigianale della propria identità, così sempre attuale.

La decolonizzazione avviene dapprima nella mente ed è l'immaginazione lo strumento primevo per realizzarla, per intervenire creativamente sul linguaggio, per sviluppare nuove forme di resistenza agli assetti dominanti. Respinta o accettata, l'eredità coloniale rimane una presenza mesmerizzante nelle Indie Occidentali²⁰, e Walcott non cerca di spezzarne il sortilegio tuffandosi nell'anacronistica nostalgia per un passato inesistente, né intende appoggiare la lotta armata come risposta all'offesa

¹⁷ Cfr., F. Fanon, *Les damnés de la terre*, Éditions Maspéro, Paris, 1961; tr. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino, 2007.

¹⁸ Cfr., P. Breslin, *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001, p. 134.

¹⁹ Cfr. D. Walcott, *La voce del crepuscolo*, cit.

²⁰ Cfr. I. Brodskij, *Il suono della marea*, in D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, Adelphi, Milano 1992, p. 20.

della sottomissione imperialista, mostrando in filigrana una critica alla declinazione più violenta del movimento *black power*, molto attivo negli anni in cui compone l'opera.

Dream on Monkey Mountain offre un atteggiamento alternativo all'ossessione per il passato coloniale, superandolo nella convinzione che la chiave di volta non sia l'epurazione delle contaminazioni culturali e linguistiche in nome di una presunta purezza, ma l'articolazione delle stesse per la ricreazione del mondo e dell'immaginario in una posa adamitica. Farsi, dunque, continuamente artigiani di un nuovo mondo.

L'opera walcottiana si apre a numerose contraddizioni, oscilla fra l'accettazione della cultura occidentale e la sua contestazione, fra l'amore per la letteratura europea e quello appassionato per il mondo rurale della sua isola, fra la denuncia del razzismo dei bianchi così come della corruzione politica nei Caraibi; è un'opera sottoposta a una continua ibridazione tra scarti, lingue e culture, che interroga la matrice multipla del suo verbo, perché è soltanto nel movimento tra i linguaggi ereditati che si rende possibile la narrazione di un'identità così composita come quella caraibica, altrimenti incontenibile tanto quanto l'andirivieni dell'oceano.

Walcott è riuscito a porsi come punto di sutura tra il Vecchio e il Nuovo Mondo, gettando le basi di una traiettoria percorribile che travalica le differenze storico-geografiche. Misura ed esempio per chiunque tenti di raccontare la propria tribù al riparo dall'urgenza della dissezione chirurgica delle origini, per chi, con un moto espanso, sappia intrecciare i versi di un racconto collettivo che non sa dell'inizio e della fine.

[...] Io vi dico un grazie strano e amaro eppure nobilitante, grazie per il gemito e la saldatura monumentale di due grandi mondi, come le due metà di un frutto unite dal suo succo amaro: perché voi, esiliati dai vostri Eden, mi avete posto nella meraviglia di un altro, e questo è il mio retaggio e il vostro dono.²¹

3. Prospettive postcoloniali per una poetica della relazione

Je est un autre
A. Rimbaud

La contaminazione estetica dell'opera walcottiana, ossia la precipitazione di moduli espressivi appartenenti a tradizioni plurime e l'ibridazione dei loro immaginari, ha posto in luce il carattere dialogico delle influenze culturali che nell'interazione danno vita a un qualcosa di inedito,

²¹ D. Walcott, *La voce del crepuscolo*, p. 77.

sempre nuovo e imprevedibile. Tali premesse aprono la pista a una riflessione che attinge a un campo di studi transdisciplinare a dimostrazione che le identità e le culture non sono entità monolitiche, totalità organiche compiute nel tempo e localizzabili nello spazio, ma complessi sistemi di significazione che articolano al proprio interno narrazioni potenzialmente in conflitto. Sono creazioni, o meglio ricreazioni e negoziazioni ininterrotte degli immaginari confini tra noi e l'altro²².

Dall'indagine delle prospettive dello scrittore martinicano Édouard Glissant, dalle suggestioni dell'antropologo e storico francese Michel de Certeau e dalle acquisizioni del filosofo postcoloniale Homi K. Bhabha, emerge l'imprevedibilità della relazione, generativa di configurazioni originali, aperta alla contaminazione, 'senso' e 'misura' della ricerca nelle scienze umane. Sono gli studi postcoloniali, in particolare, ad offrire una preziosa chiave di lettura dei processi di ibridazione delle culture, mettendo in rilievo la dimensione performativa delle stesse, "a partire dalla molteplicità di forze che si articolano nel produrre una pratica"²³.

4. Édouard Glissant: Il diritto all'opacità nel tout-monde

*Non si tratta più di sognare il mondo,
ma di entrarci*

É. Glissant

L'opera di Édouard Glissant, poetica e filosofica al contempo, indaga con rara sensibilità i problemi dell'identità nazionale in epoca postcoloniale. Egli si rifà alle teorie di Deleuze e Guattari²⁴, assumendo le radici rizomatiche come modello identitario contrapposto a quello della radice unica del pensiero continentale, per entrare nella verità della creolizzazione del mondo; difatti il principio dell'identità come rizoma è connesso all'esistenza di culture composite nelle quali è avvenuta e avviene una continua creolizzazione, intesa come la manifestazione della diversione

²² Cfr S. Benhabib, *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton University Press, Princeton, tr. it. *La rivendicazione dell'identità culturale. Egualianza e diversità nell'era globale*, Il Mulino, Bologna 2005

²³ L. Grossberg, *Bringin' It All Back Home-Pedagogy and Cultural Studies*. In D. Zoletto, *Pedagogia e studi culturali. La formazione tra critica postcoloniale e flussi culturali transnazionali*, Edizioni Ets, Pisa 2011, p. 135.

²⁴ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme e Schizofrénie*, Éditions de Minuit, Parigi; tr. it. *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003 1980; tr. it. 2003

barocca, vertigine di tradizioni, stili e linguaggi, opposta alla concezione classica della cultura. Il trionfo dei classicismi come pretesa di elevazione alla dimensione universale di unità interne e particolari è ormai obsoleto per tutte le culture, alle quali non resta che svolgere la trama delle proprie convergenze.

Il richiamo al barocco non è quello alla sregolatezza, ma all'espressione naturale di tutto ciò che si sparge e si ricompone nel tessuto socioculturale, soprattutto nel caso delle culture composite che si sono costruite nei margini e con materiali culturali e linguistici eterogenei²⁵. Il termine creolizzazione si applica perfettamente alla situazione attuale del mondo, in cui una totalità-terra permette che al suo interno, in cui non vi sia più traccia di alcuna autorità organica e dove tutto è arcipelago, gli elementi culturali più lontani possano essere messi in relazione con risultati imprevedibili²⁶.

Il pensiero rizomatico è dunque all'origine di quella che egli chiama 'poetica della relazione', secondo la quale ogni identità si estende nel rapporto con l'altro ed è costitutivamente una relazione, in cui ciò che conta è il nodo di contatto. In una tale prospettiva, le identità-rizoma non si appellano più all'identico, ma si riferiscono a un accordo di differenze, aprono al *caos*-mondo inteso come lo *choc*, l'intreccio, le repulsioni e le attrazioni tra le culture dei popoli nel *tout-monde* contemporaneo²⁷.

È alla luce di queste consapevolezze che Glissant rivendica tenacemente il diritto all'opacità contro la comprensione livellante dell'altro e la sua riduzione al modello della nostra stessa trasparenza per vivere e agire con lui²⁸. Il pensiero occidentale ha spesso tradotto il proprio impulso universalizzante nell'esigenza di rendere tutto visibile, per cui ogni forma di alterità è interpretabile attraverso le istanze della ragione. Secondo questa ottica invece, le basi di un'autentica relazione si radicano in una divergenza esultante delle umanità e in una singolarità irriducibile che non rinserra nell'autismo identitario²⁹. La poetica della relazione abbandona la pretesa della verità nel cerchio ristretto della propria soggettività, per andare incontro all'intersoggettività in quel *tout-monde* il cui disordine è sempre immaginabile e inesauribile.

²⁵ É. Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard, Parigi, 1990; tr. it., *Poetica della relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 93-102

²⁶ Cfr. É. Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, Parigi; tr. it., *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma 1998, p. 19.

²⁷ Cfr. É. Glissant, *Poetica del diverso*, cit., p. 62.

²⁸ É. Glissant, *Poetica della relazione. Poetica III*, cit., pp. 109-116, 173-177.

²⁹ Cfr. A. Corio, *É. Glissant. Poetica della relazione. Poetica III*, in "Studi Francesi", 153, LI/III, 2007, p. 698.

5. Michel de Certeau: La scrittura dell'altro

*Gli altri non sono l'inferno:
sono la nostra beatitudine su questa terra*

M. de Certeau

In continuità con il pensiero glissantiano, Michel de Certeau ha condotto sorgive meditazioni sulla relazione in quanto comunione attraverso il conflitto. Gesuita, antropologo, storico e linguista, per de Certeau è irrinunciabile una teologia della differenza in cui disintegrare l'immagine dell'unione come il sogno di un'omogeneità che debba a tutti i costi sopravvivere alla realtà delle opposizioni. Secondo una rilettura pedagogica della sua opera, intimamente ispirata alla fede cristiana, si parla di Dio come dell'inconoscibile così come dell'altro 'colui che manca', l'assente di cui si ha bisogno e si teme l'incontro. È in questo senso che la figura del mistico in quanto uomo che sperimenta nel presente dell'unione la necessità di perdersi, rapito e annullato nella propria soggettività dall'imperscrutabile, si fa lezione per l'umanità intera. Testimoniare Dio senza farne il proprio possesso si traduce nella testimonianza dell'altro senza volerlo ridurre alla nostra comprensione³⁰.

Nella sua pratica di etnologo e antropologo ha elaborato un'interessante riflessione sulla scrittura in quanto forma fondamentale secondo cui l'Occidente organizza il proprio rapporto con l'altro e la sua parola, svelandone l'intreccio degli aspetti conoscitivi con temi ontologici ed etici. Nella convergenza tra studi di storia e antropologia mistico-religiosa, ciò che viene portato alla luce è il nesso tra scrittura della storia e relazione, smascherando l'esercizio di potere che si manifesta nell'operazione etnografica della storiografia occidentale³¹. Essa si era strutturata a partire dal bisogno di trasparenza e comprensione della differenza culturale, acquistando un senso pericolosamente repressivo. Al contrario, ci si accorge che in materia di relazioni fra culture, cioè nello spazio-tempo che le comunità producono intorno a sé, l'imprevedibilità è la legge.

In quanto rielaborazione del passato orientata sull'orizzonte del presente, la scrittura della storia assume un significato politico nel suo tentativo di cogliere il discorso dell'assente, irrimediabilmente segnato dall'estraneità di colui che ritorna come un rimosso. Nella storiografia e nell'etnografia l'alterità di cui l'Occidente fa esperienza non può, dun-

³⁰ Cfr. M. de Certeau, *Mai senza l'altro. Viaggio nella differenza*; tr. it., Edizioni Qiqajon, Magnano, 1993.

³¹ Cfr. M. de Certeau, *La scrittura dell'altro*; tr. it., Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005, pp. 95-115.

que, considerarsi soltanto come un interesse conoscitivo, ma viatico per raggiungere il conflitto e concedersi alla perturbazione dell'altro come del proprio doppio mimetico che informa di un qualcosa che ci riguarda e che non vorremmo né dire né tantomeno sapere³².

6. Homi Kharshedji Bhabha: Ibridità come terzo spazio

*Né l'Uno né l'Altro,
ma qualcos'altro accanto ad essi*

H. K. Bhabha

A congedo si offre il contributo di Homi Kharshedji Bhabha, filosofo indiano naturalizzato statunitense, considerato uno dei principali teorici del postcolonialismo, le cui riflessioni sono fortemente influenzate dai teorici poststrutturalisti occidentali, in particolare Jacques Derrida, Jacques Lacan e Michael Foucault. Egli ridefinisce il canone della modernità occidentale attraverso la prospettiva degli studi postcoloniali, analizzando in modo specifico l'ambivalenza del discorso coloniale³³, mostrando come in essa si crei continuamente uno spazio interstiziale in cui le differenze culturali si articolano, promuovendo processi di ibridazione che annullano la pretesa di una polarizzazione identitaria e culturale.

Quando parla di ambivalenza nel discorso coloniale si riferisce alla contrapposizione tra due identità fisse e antagoniste, poste ai poli di un *continuum*, inesorabilmente perturbate dalla differenza culturale che in essa agisce e resiste alla teleologia della sublimazione dialettica, annullando le totalità armoniose della cultura, sviluppando lo scarto nella rappresentazione della vita sociale senza travalicare lo spazio di significati e giudizi incommensurabili prodotti nel processo di negoziazione transculturale³⁴.

Bhabha insiste sulla dimensione performativa dei soggetti in causa, in particolare di coloro che vivono ai margini, mediante la quale concorrono alla riscrittura della narrazione culturale in un terzo spazio enunciativo; una dimensione che si configura come pratica postcoloniale e preoccupazione-guida. "Ibridità come terzo spazio" è il luogo dove si enuncia la differenza, strettamente collegata allo spazio-teatro walcottiano in quanto luogo simbolico in cui i confini tra identità opposte (dominatore-dominato, Sé-

³² Ivi, p. 12.

³³ Cfr. H. K. Bhabha, *The location of culture*, Routledge, London, 1994; tr. it., *I Luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001, pp. 123-132

³⁴ Cfr. H. K. Bhabha, *Nation and narration*, Routledge, London, 1990; tr. it., *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997, p. 500

Altro) si annullano nel concetto di un'ibridità culturale che rappresenta il presupposto per un incontro costruttivo senza più gerarchie imposte³⁵. Il suo scopo è specificare il presente enunciativo nell'articolazione della cultura come processo attraverso il quale gli altri, oggettivati, possano essere trasformati in soggetti della loro storia ed esperienza. In altre parole, l'ibridità segna quei momenti di disobbedienza civile all'interno della disciplina della civiltà come segno di resistenza spettacolare.

Egli ritiene che tutto il senso dell'appartenenza a una nazione sia costruito discorsivamente, cioè narrativizzato. Descrivendo l'incontro tra due culture, spesso violento, intercetta la nascita di strategie narrative in cui l'incontro crea scompiglio. La differenza culturale, infatti, ri-articola la somma delle conoscenze dalla prospettiva della singolarità significativa dell'altro, che resiste alla totalizzazione come essenza della ripetizione che non si trasforma nell'identico, la carenza originaria che dà luogo a strategie politiche discorsive in cui l'aggiungere -a non significa sommare, ma serve a turbare il calcolo del potere e della conoscenza producendo altri spazi di significazione subalterna³⁶.

Teoricamente innovativa e politicamente essenziale è l'urgenza di pensare al di là delle tradizionali narrazioni relative a soggettività aurorali, focalizzandosi sui processi che si producono negli spazi intermedi, indicati da Bhabha con il termine *in-between*: terreno per l'elaborazione di strategie del Sé tanto come singoli quanto come comunità, luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società³⁷.

Bibliografia

Benhabib, S.

2002 *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton University Press, Princeton; tr. it. *La rivendicazione dell'identità culturale. Eguaglianza e diversità nell'era globale*, Il Mulino, Bologna 2005.

Bensen, R.

1993 *The Painter as Poet: Derek Walcott's Midsummer*. In R. D. Hamner, *Critical Perspectives on Derek Walcott*, A Three Continents Press, Washington.

Bhabha, H. K.

1994 *The location of culture*, Routledge, London; tr. it., *I Luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.

³⁵ Cfr. H. K. Bhabha, *Nazione e narrazione*, cit., pp. 18-19.

³⁶ Ivi, p. 500.

³⁷ Cfr. H. K. Bhabha, *I Luoghi della cultura*, cit., p. 12.

- 1990 *Nation and narration*, Routledge, London; tr. it., *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997.
- Breslin, P.
2001 *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Brodskij, I.
1992 *Il suono della marea* in D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, Adelphi, Milano.
- de Certeau, M.
1993 *Mai senza l'altro. Viaggio nella differenza*; tr. it., Edizioni Qiqajon, Magnano.
2005 *La scrittura dell'altro*; tr. it., Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Corio, A.
2007 *Édouard Glissant, Poetica della relazione. Poetica III*, in "Studi Francesi", 153, LI | III.
- Deleuze, G., Guattari, F.
1980 *Mille Plateaux. Capitalisme e Schizophrénie*, Éditions de Minuit, Parigi; tr. it. *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003.
- Fanon, F.
1961 *Les damnés de la terre*, Éditions Maspero, Paris; tr. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 2007.
- Glissant, É.
1990 *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard, Parigi; tr. it., *Poetica della relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata 2019.
1996 *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, Parigi; tr. it., *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma 1998.
- Grossberg, L.
2011 *Bringin' It All Back Home-Pedagogy and Cultural Studies*. In D. Zoletto, *Pedagogia e studi culturali. La formazione tra critica postcoloniale e flussi culturali transnazionali*, Edizioni Ets, Pisa.
- Rushdie, S.
1992 *Imaginary Homelands*, Penguin Books, London, tr. it. *Patrie Immaginarie*, Mondadori, Milano 1994.
- Walcott, D.
1970a *The Gulf and Other Poems*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
1970b *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

- 1978 *The Joker of Seville & O Babylon!*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- 1980 *Remembrance & Pantomime: Two Plays*, Farrar, Straus and Giroux, New York
- 1981 *The Fortunate Traveller*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- 1984 *Midsummer*, Farrar Straus and Giroux, New York.
- 1986 *Collected Poems 1948-1984*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- 1990 *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- 1993a *The Caribbean: Culture or Mimicry?* in R. D. Hamner, *Critical Perspectives on Derek Walcott*, A Three Continents Press, Washington,; tr. it. *I Caraibi: cultura o imitazione?* in A. Gazzoni, *Pensiero Caraibico*, Edizioni Ensemble, Roma 2016.
- 1993b *The Odyssey: A Stage Version*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- 1998 *What the Twilight Says. Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York; tr. it. *La voce del crepuscolo*, Adelphi, Milano 2013.
- 2002 *Walker and The Ghost Dance*, Farrar, Straus and Giroux, New York.