

«ora capisci perché sono tornata?»: L'Andromaca di Luiza Romão e gli esili della poesia

Paula Glenadel

Universidade Federal Fluminense; CNPq, Brasil

Abstract This article analyses the (re)treatment of the figure of Andromache by the São Paulo poet Luiza Romão, highlighting its relationship with themes of exile and contemporary violence, in dialogue with the literary tradition, especially with Baudelaire's *Swan* penetratingly translated by another important Brazilian poet, Ana Cristina Cesar. Here, we propose to follow the project of an "action of the poem" (Jean-Christophe Bailly), driven by the desire for a politics of the real, which is exercised on circulating discourses, moving history, awakening the forgotten and those archived as dead.

Keywords Contemporary Brazilian poetry. Luiza Romão. Andromache. Exile. Violence. Baudelaire. Ana Cristina Cesar. Action of the Poem.

In *Também guardamos pedras aqui*, vincitore del Premio Jabuti per il miglior libro di poesia e il miglior libro dell'anno 2022, la poeta paulista Luiza Romão, anche attrice e *slammer*, utilizza una voce poetica che investe in modi nuovi i personaggi lasciati in eredità dall'epopea omerica alla tradizione occidentale, proiettandoli «in questo momento qui | nel sud del sud del mondo»,¹ come si può leggere in «homero» (Romão 2021, 11). In «andromaca», come riprendendo il finale de «Il cigno» di Charles Baudelaire, che lascia aperto l'elenco degli esuli e si conclude con l'evocazione imprecisa di «anche altri!

1 Tutte le traduzioni dal portoghese, comprese quelle di testi tradotti da altre lingue, sono state eseguite da me e revisionate da Marcella Petriglia.

(bien d'autres encor!))» (Baudelaire 2019, 277), Romão ritorna sulla figura della donna troiana, punto di partenza di Baudelaire per l'elaborazione dell'allegoria dell'esilio in poesia, e la declina in altri personaggi della storia più recente.

Ecco la poesia di Romão, di cui citerò alcuni passi nel corso di questo lavoro, riprodotta integralmente:

non conoscevo troia
 rovine di più rovine di meno
 conserviamo anche pietre qui
 dall'altra parte dell'oceano
 tutto ciò che ho imparato era in questo alfabeto moderno
 questo è il momento apoteotico la mia ossessione
 il nostro bottino è troia
 le mie amiche intrappolate
 al tavolo del capo è troia
 la giovane sacco nero sul volto
 la festa di lusso è troia
 gli scarafaggi che rosicchiano il culo
 della guerrigliera comunista è troia
 è troia il mio compagno colpito in faccia
 è troia i corpi gettati nella mangrovia
 i leader perseguitati è troia
 le vittime del femminicidio è troia
 i soldati i fascisti i tiranni
 sparano tutti contro troia
 la filosofia, la legge, l'occidente
 nascono dalla devastazione di troia
 ora capisci perché sono tornata?
 non conoscevo troia, ma la intravedo splendida
 nelle carezze clandestina durante i bombardamenti
 e nello spray al peperoncino sulle barricate
 nelle cliniche per l'aborto, nei rifugi
 insoliti nella disobbedienza
 in un canto, sì, in un canto
 non mi arrenderò
 tu urli, io ripeto
 attraverso i secoli
 sorella mia
 non ci sono poesie per te
 nemmeno un verso su cibeles
 dove perdemmo la testa quando divenne uno spettacolo
 dannata letteratura e il suo pantheon di vittorie
 stringimi forte, l'esplosione è vicina
 arriverà
 (Romão 2021, 62-3)

Citata nella poesia baudelairiana, la figura mitica di Andromaca compare in numerose opere dell'antichità, come l'*Iliade* di Omero, le tragedie di Euripide (*Andromaca* e *Le troiane*) e l'*Eneide* di Virgilio, e in altre opere successive, come la tragedia *Andromaque* di Jean Racine del XVII secolo. La malinconica² Andromaca di Baudelaire, anch'essa influenzata da Racine, trae spunto in gran parte dal terzo libro dell'*Eneide*, in cui viene evocato l'incontro con Enea, quando è ormai vedova di Ettore e in esilio. L'Andromaca di Romão, invece, funziona come un'epitome del contesto guerriero dell'*Iliade*, la cui violenza trabocca fino a noi, segnata dalla ripetizione del ritornello «è troia» (Romão 2021, 62). Nonostante questo contrasto, la mia interpretazione è che la ripresa del personaggio, inserita nella proposta della poetessa di «scavare voci femminili sepolte nella storia» (Maruchel 2023), possa essere letta criticamente come una risposta alla poesia di Baudelaire, mettendo in relazione l'impotenza condensata nella figura di Andromaca con quella delle vittime delle strutture contemporanee di violenza, quelle esiliate nel loro stesso paese come, tra le altre, la «guerrigliera comunista», «il mio compagno colpito in faccia», «i corpi gettati nella mangrovia», «i leader perseguitati», «le vittime del femminicidio» (Romão 2021, 62).

Oltre all'aspetto di erudizione implicito nel riferimento al classico, il libro di Romão ha la sua leggibilità contemporanea assicurata dalla solidità della sua proposta, che ordina l'insieme dei tratti e delle voci dei personaggi come se fossero 'ritagliati' dalla scena omerica originale e riassemblati in un altro paesaggio, dove i ruoli di genere e le pratiche di potere sono denaturalizzati e problematizzati. Guidata da «questo femminismo che in un certo modo ripenserà questa storia coloniale da una prospettiva del Sud» (Brandão 2023), questa proposta ci permette di esplorare possibili posizioni assunte dalla voce poetica oggi, attraverso l'enunciazione – paradossalmente elegiaca e feroce – di questi esiliati sovrapposti.

Il paragone con Baudelaire non consiste quindi nel forzare l'inserimento della poetessa in una genealogia, né nel ricercare una sintesi che comprenda diversi contesti di produzione per classificare e gerarchizzare il trattamento del mito o il tema dell'esilio, bensì nell'indicare intersezioni, legami e dispersioni che dialogano a partire da un gesto comune di recupero della tradizione per raccontare il presente della storia e della poesia. In questo senso, come sottolinea Jean-Christophe Bailly,

2 «Oltre alla tragedia di Racine, unanimemente riconosciuta (come pure l'Eneide di Virgilio) come fonte della poesia baudelairiana, tutta una tradizione iconologica che associa l'Andromaca baudelairiana alle figure della Malinconia è stata mirabilmente illuminata da Starobinski» (Quarantini 2012, 6-7)».

c'è allo stesso tempo, nel movimento verso la poesia, qualcosa di un iscriversi in una tradizione più lontana e qualcosa che sarebbe come il richiamo di un tremore.

è come se la tradizione, dalle sue profondità perdute, avesse aperto essa stessa lo spazio a questo appello. (Bailly 2024, 62)

Per l'autore, questa sarebbe la condizione di un canto ancora possibile, di un'*azione della poesia* (Bailly 2024, 69): essere sensibili al tremore che abita una tradizione apparentemente consolidata, vedendo in essa la via attraverso cui il campo della poesia si apre «alla violenza del tempo in cui fa scivolare il suo canto, in cui il suo canto gli scivola tra le mani» (71).

Vorrei quindi seguire il percorso di Romão attraverso due brevi incursioni: la prima, attraverso la poesia di Baudelaire; la seconda, più vicina a noi, attraverso la traduzione creativo-riflessiva che Ana Cristina Cesar fa di questa poesia. Dopodiché, per delineare una conclusione, cercherò di mettere in relazione la prospettiva di indirizzo presente nelle poesie con la questione del lirismo e del canto, indicando un altro esilio riflesso nella poesia di Romão, quello di un lirismo istituito che, in quanto tale, non riesce più a tenere il passo con le esigenze della contemporaneità, se concordiamo con Bailly (2024, 71) che «in ogni momento la poesia è minacciata dalla sua stessa istituzione» e che «l'elemento dominante del canto è la sorpresa, e niente è più difficile di ciò che ci lascia sorpresi, intrappolati nella sorpresa».

Riassumiamo brevemente il tema della poesia di Baudelaire che propone, a livello allusivo, il ricordo dei massacri che seguirono la rivoluzione del giugno 1848, in Place du Carrousel, vicino al Louvre. Ambientata in questo luogo, undici anni dopo, la poesia viene scritta in reazione alla violenza del «progetto amnesico intrapreso da Napoleone III con il sostegno di Haussmann»³ (Quarantini 2012, 4), illuminando la memoria di altre vedove e orfani di questa nuova guerra e poi espandendosi per accogliere altre persone emarginate. Franca Zanelli Quarantini descrive così questo tema:

La poesia 'Il cigno' si apre con un risveglio improvviso. Come Proust, a cui ciò accadde durante un soggiorno a Venezia, nel poeta si compie un violento lavoro psichico mentre attraversa il nuovo Carrousel: in quel momento egli sperimenta un improvviso ritorno della memoria, condensato nel suono di un nome femminile - 'Andromaca' - che lo trasporta dal luogo fittizio, haussmanniano, allo stesso luogo, brulicante e pittoresco, di qualche anno prima. [...] Poi, nella

3 Tutte le traduzioni dal francese e dall'inglese sono state eseguite dall'Autore.

vecchia piazza ricostruita dal poeta 'in spirito', tra la polvere sollevata da uno spazzino mattutino, appare un cigno, fuggito dalla sua gabbia: assetato e ribelle, l'animale si dibatte sul marciapiede asciutto, invoca la pioggia, agonizza; nella memoria del poeta, è l'immagine di tutta una serie di esuli, di esclusi, di abbandonati, che emerge poi. (4)

Al di là del suo aspetto più urgentemente politico, la poesia ha anche una portata estetica e filosofica: Walter Benjamin (1991, 80) ritiene che alcuni passaggi dei *Fiori del male* siano più adatti a formulare una teoria dell'arte moderna che non le riflessioni estetiche del poeta, che si concentrano su temi moderni, «sostanza e ispirazione» a cui l'esempio dell'antichità avrebbe giovato solo rispetto alla costruzione, fornendo all'artista un «metodo generale». È nelle poesie che il mondo moderno si espone in tutta la sua complessità, perché, nella visione storica di Benjamin, libera da un approccio meramente storiografico, «la modernità segna un'epoca; designa allo stesso tempo la forza che agisce in quell'epoca e la avvicina all'antichità».

Tra le altre poesie del libro che portano con sé questa inattualità, «Il cigno» propone, come caratteristica predominante della città di Parigi trasformata in un «campo di rovine» (Benjamin 1991, 80) dalla ristrutturazione⁴ degli spazi sociali, la nozione di *fragilità*, «la desolazione per ciò che è stato e la disperazione per ciò che verrà» (Benjamin 1991, 81), simboleggiata dai personaggi, storici o viventi, messi in scena. È questo il piano in cui, «finalmente e più profondamente, la modernità si allea con l'antichità» (Benjamin 1991, 81). Questa forza di contraddizione nella poesia di Baudelaire, ricorrente nelle letture critiche della sua opera,⁵ converge anche con il senso dell'inattuale in Friedrich Nietzsche. Secondo Tereza Cristina Calomeni, il pensiero del filosofo è allo stesso tempo tragico e inattuale; tragico, nel proporre una visione affermativa delle conseguenze *vitali* della 'morte di Dio', la deposizione di credenze dannose per la vita, e inattuale, perché sa che questo momento non è ancora arrivato:

Nietzsche comprende che la modernità non è ancora l'epoca in cui si stabilirà un nuovo insieme di valori perché l'uomo moderno

4 Quarantini (2019, 3), citando Victor Fournel (1865, 221), mette in relazione questa monotona configurazione architettonica con lo stato affettivo degli abitanti di Parigi: «Questa nuova, vasta e rettilinea Parigi provocava in molti di loro un sentimento di estraneità, persino di esilio interiore: 'Sotto la monotonia uniforme di una banale magnificenza', osservava Victor Fournel nel 1865, '[...] Parigi sarà presto un grande falansterio da cui tutte le asperità, tutti i rilievi saranno scomparsi, livellati e appiattiti sotto lo stesso livello'».

5 Ad esempio, tra i ricercatori brasiliani, Marcos Siscar (2010) e Viviana Bosi (2002).

non ha ancora portato fino alle sue ultime conseguenze la *morte di Dio*: soprattutto attraverso la scienza, la modernità perpetua l'ideale ascetico, continua a riconoscere la verità come un valore superiore e, con la permanenza dell'ideale di verità, non si libera dalle 'ombre di Dio'. (Calomeni 2011, 13)

Il rapporto paradossale tra la poesia di Baudelaire, la morale e la storia diventa più chiaro se compreso in questo contesto, il che aiuta anche a dissipare una certa visione della critica baudelairiana che attribuisce un carattere antiquato ai *Fiori* e riserva la vera esplosione di modernità poetica alle poesie in prosa.⁶

Consideriamo ora il testo di Ana Cristina Cesar, una poesia comunemente nota come «Lettera da Parigi», presente nelle sue *Opere inedite e sparse* (Cesar 1999, 82-4) e che per Álvaro Faleiros non dovrebbe essere visto come un testo indipendente dall'originale, ma, di fatto, come una traduzione. Faleiros si basa su Michel Riaudel, il quale spiega che il titolo «Carta de Paris» nell'opera della poetessa fu introdotto da Armando Freitas Filho «a suo rischio e pericolo» (2007, 277) durante l'organizzazione di questa antologia di Cesar. Infatti,

è sempre Riaudel a riprendere un articolo di Caio Fernando Abreu, pubblicato sull'*Estado de São Paulo*, in cui riproduce un biglietto inviatogli da Ana C, nel quale si legge: «Invio una traduzione libera in prosa che ho realizzato de 'Il cigno' di Baudelaire quando ero a Londra» (Riaudel 2007, 277). Sulla base di questi dati, è chiaro che lei colloca chiaramente il suo progetto nel campo della traduzione, motivo per cui credo che la sua poesia dovrebbe chiamarsi 'Il cigno (traduzione libera in prosa)', e non 'Lettera da Parigi', poiché è questo il nome che lei dà alla poesia. (Faleiros 2022, 91-2)

6 Il commento di Marcelo Jacques de Moraes illustra bene questa oscillazione nella critica della poesia di Baudelaire: «È curioso come la lettura della sua opera sembri aver attraversato diverse fasi... In primo luogo, la parziale condanna dei *Fiori* da parte dei suoi contemporanei, e, a poco a poco, il riconoscimento della sua assoluta originalità, dovuta alla sua maestria formale - o nonostante essa, che pure varia - e tutto questo su diversi assi di lettura. In mezzo a questa crescente celebrazione, le poesie in prosa erano, fino a pochi decenni fa, considerate inferiori, una sorta di simulacri delle poesie in versi. Finché, curiosamente, come per ironia, in questo confronto con la prosa dello *Spleen di Parigi*, i lettori hanno iniziato a aderire letteralmente - ma da una prospettiva che non mi sembra propriamente baudelairiana - a questa tesi dei *Fiori* a cui mi riferisco: è vero, questo non era ancora un libro... Non era nemmeno Baudelaire, in realtà... Baudelaire, il vero Baudelaire, quello moderno, è l'ultimo Baudelaire, è lo *Spleen di Parigi*... Questo sì che è un libro! Così, i *Fiori del male*, con il loro classicismo dalle tinte romantiche, sarebbero una sorta di canto del cigno - del segno -, o, al massimo, un laboratorio che permetterebbe all'implosione di una certa poesia di dare origine a quella che sarebbe la poesia della modernità, la poesia del suo tempo - e, ancor più, del nostro: lo *Spleen di Parigi*» (Moraes 2017, 21-2).

Nel testo, l'esilio nel contesto della dittatura militare brasiliana finisce per depositare ulteriori strati sugli esili, già molteplici, che permeano la poesia di Baudelaire: Andromaca, il cigno, la serie praticamente infinita di personaggi esclusi, Victor Hugo, a cui la poesia è dedicata ancora fuori dalla Francia, e infine il poeta stesso, nella città che non riconosce più. La poetessa introduce, così, nella prima parte della poesia (segue la suddivisione del componimento baudelairiano), la figura degli

esuli assetati che in un istante dimenticano di aver dimenticato e sfuggono allo strano e fatale mito della terra amata, dove ci sono tempeste, e lanciano un'occhiata di traverso al cielo gelido, e passano senza rimproveri, ancora incapaci di dire che il ritorno è impreciso, un desiderio incompiuto, di restare, di partire, di attraversare il ponte sul fiume. (Cesar 1999, 83)

Questa figura verrà ripresa anche nella seconda parte della poesia, che introduce inoltre un'allusione alla famosa «Canção do Exílio» del romantico brasiliano Gonçalves Dias, dove si legge «la mia terra ha palme | dove canta il Sabiá | gli uccelli, che cinguettano qui, | non cinguettano come là» (Dias [1843] 1974, 59-60):

tutti noi persi a Parigi, attraversando ponti, diffondendo la paura di tornare alle luci tremolanti dei tropici, la fine dei sogni di questo esilio, gli uccelli che cinguettano qui. (Cesar 1999, 84)

Già studiata, come sottolinea Faleiros, da Maria Lucia de Barros Camargo, Evando Nascimento e Michel Riaudel, tra gli altri, la traduzione 'elastica' di Cesar opera da una prospettiva di «multiposizionalità enunciativa» (Faleiros 2022, 87) e trasporta la poesia in un nuovo contesto, in cui

[la] comunità evocata da Baudelaire si trova sotto il segno dell'esilio, ma l'angoscia ora è la possibilità del ritorno: un esilio sublimato è intonato, la terra amata è l'Altro; la mossa migliore, il non ritorno. Più che mai si stanno delineando le possibili posizioni, le voci si stanno moltiplicando. (Faleiros 2022, 101)

Così, ad esempio, «è possibile riconoscere la voce del soggetto della poesia iniziale 'je pense', un soggetto che è personificato [in] 'Charles che pensa'» (Faleiros 2022, 104). Traducendo la poesia secondo questa dinamica «di coesistenza di luoghi enunciativi in un testo in cui la memoria dell'esperienza non appartiene solo a chi enuncia né lo annulla» (Faleiros 2022, 102), Cesar crea la sua singolare composizione di memoria storica e personale, letteraria e persino cinematografica, con la quale si avvicinerebbe a una posizione

«sciamanica», a detta di Faleiros, che evoca la lettura dei canti del popolo indigeno Awareté da parte dell'antropologo Eduardo Viveiros de Castro:

Quando scrive, ad esempio: «Charles che vaga e si dispera e torna a casa con il freddo del mattino *e pensa* alla Forza lavoro che si risveglia», Ana C produce un'agenzia enunciativa polifonica che non ha necessariamente bisogno di essere spiegata come intertestualità. Il luogo da cui parte è già la parola di qualcun altro, che si muove e viene ripresa, facendo variare le posizioni enunciative senza però stabilizzarle. Il risultato che produce ricorda la struttura del canto sciamanico. Questa struttura, spiega Viveiros de Castro [...], implica tre posizioni: il defunto, gli 'spiriti' (*Mai*) e lo sciamano. In questo sistema... 'Tre parlano: *Mai*, morto, sciamano, uno dentro l'altro'. (Faleiros 2022, 103-4)

Tra le voci che Cesar attrae nel testo e che sono indicate da Faleiros (Walter Benjamim, Fernando Pessoa, Robert Lowell), sottolineo quella di Benjamin, che risuona attraverso la parola 'barricate' (Faleiros 2022, 102), assente nella poesia baudelairiana. Inoltre, la sostituzione di 'Lavoro' con 'Forza lavoro' suggerisce che Cesar tenga conto di una comprensione marxista di questa nozione allegorizzata da Baudelaire. Ciò rafforza il carattere politico della poesia, oltre ad esplorare la possibilità radicale di incorporare letture critiche dell'originale nella traduzione.

È significativo che anche Romão utilizzi la parola 'barricate', nell'elencare i molteplici spazi di dolore e resistenza trattati nella sua poesia:

[...]
non conoscevo troia ma la vedo splendida
nelle carezze clandestina durante i bombardamenti
e spray al peperoncino sulle *barricate*
nelle cliniche per l'aborto nei rifugi
insoliti nella disobbedienza
in un canto, sì, in un canto
[...] (Romão 2021, 62, corsivo aggiunto)

Allo stesso modo, è significativo che entrambe le poetesse si siano appropriate di Andromaca in un modo familiare e, diciamo, femminile, in contrasto con il tono più mitico, magniloquente, ma anche affettuoso e compassionevole di Baudelaire. Infatti, nella sua poesia (2019, 272-7), l'esclamazione «Andromaque, je pense à vous!» (Andromaca, penso a te!) si dipana inizialmente in un'«immense majesté» (immensa maestà), termine che, insieme alla menzione del nome proprio leggendario, agisce in un registro mitico, anche

se in seguito il personaggio viene caratterizzato come «vil bétail» (qualunque oggetto), in un registro compassionevole di fronte alla sua caduta. In Cesar, Andromaca diventa «mia figlia»; in Romão appare come «mia sorella», evocando la tanto necessaria sorellanza. In entrambe compare anche una prima persona plurale, un noi, che non è esplicitamente presente in Baudelaire: «tutti noi persi a Parigi» (Cesar 1999, 84, corsivo aggiunto); «il nostro bottino è troia», «conserviamo anche pietre qui | dall'altra parte dell'oceano» e «dove perdemmo la testa» (Romão 2021, 62-3, corsivo aggiunto).

In questo contesto, richiamando l'interpretazione dell'uso della prima persona plurale in *Alcools* di Guillaume Apollinaire proposta da Joelle de Sermet, «l'io è concepito solo come messaggero o portavoce del mondo e di un 'noi tutti' in sé» (De Sermet 1996, 87), in una disposizione di voci che rivela la complessità di ciò che è inteso come indirizzo lirico, al di là di una tipica situazione di interlocuzione, a cui spesso facciamo riferimento nel tentativo di comprendere la poesia. Perché se «il discorso lirico ha la particolarità di mettere in discussione non solo lo statuto del soggetto ma, ancora più decisamente, la situazione dell'interlocuzione come relazione esplicita tra un 'io' e un 'tu'» (De Sermet 1996, 96), ciò si spiega con il fatto che «colui che parla e colui al quale si parla, 'io' e 'tu', non saranno mai esattamente quelli che saremmo tentati di identificare nell'immediato, perché sono le figure – tremanti – del movimento che li spinge l'uno verso l'altro» (De Sermet 1996, 97).

In realtà, per Romão esiste un gioco di identificazione enunciativa con Andromaca, forse il personaggio 'principale' del gruppo (lo dichiara addirittura la poetessa in un'intervista),⁷ come suggerisce anche questa poesia che contiene il verso che dà il titolo al libro e che si colloca alla fine, definendolo il suo «momento apoteotico» (Romão 2021, 62). Così, sebbene continui a fare dolorosamente riferimento ad esuli di ogni genere, l'aspetto combattivo del personaggio è accentuato da una serie di parole che rimandano alla violenza e alla resistenza, che si inseriscono nella proposta della poetessa.

In «ora capisci perché sono tornata?» (Romão 2021, 62, corsivo aggiunto), questo interlocutore evocato nella poesia di Romão apre una possibilità di dialogo con gli esiliati, i perseguitati, gli sterminati. Ma c'è un'ambiguità nella frase: chi parla e a chi parla? Il 'tu' potrebbe provenire dal soggetto lirico, in un dialogo esplicativo del suo progetto di 'ritorno' al passato della letteratura, rivolgendosi sia al personaggio stesso sia al lettore nella sua condizione di terzo

⁷ Secondo l'intervista con Luiza Romão di Ricardo Pedrosa Alves (2023), «Também guardamos pedras aqui, de Luiza Romão», https://www.youtube.com/watch?v=-_uxM6NRmS0.

incluso;⁸ potrebbe anche provenire da un'Andromaca spettrale che si rivolge al soggetto lirico (e, ancora, a questo lettore, in secondo grado), un'ipotesi che è rafforzata dalla sequenza della poesia, qualche verso dopo: «tu urli, io ripeto | attraverso i secoli | sorella mia | non ci sono poesie per te» (Romão 2021, 63). A mio parere, però, entrambe le situazioni coesistono nella lettura, per via di questa dinamica di tremore apportata al discorso lirico dal pronome di seconda persona.

Il ritorno è la potenza dello spettro, del *revenant*. Questa qualità spettrale che caratterizza l'Andromaca di Romão, permea già il ricordo baudelaireano della vecchia Parigi, così come scandisce un rapporto conflittuale con l'idea di ritorno in Cesar, dove gli esuli brasiliani, né presenti né assenti, appaiono come spettri che aggiunge alla scena baudelaireana.

C'è, infatti, un ascolto degli spettri in questo gesto che raccoglie un grido di secoli e lo unisce nella richiesta di giustizia, come si legge in «la mia ossessione» (Romão 2021, 62). Per Jacques Derrida la questione della giustizia è spettrale, come egli propone soprattutto in *Spettri di Marx*. Segnalando un tempo/mondo/storia «fuori asse»⁹ (Derrida 1993, 57), «[f]urtivo e intempestivo» (17), l'apparizione dello spettro infesta la tranquillità del potere costituito, ritornando anacronisticamente come testimone dell'azione violenta che ha fondato questo potere ed esigendo riparazione per l'ingiustizia.

Seguendo una direzione simile, Alexandre Gefen, ricercatore attento ai cambiamenti nel panorama letterario mondiale, sottolinea che la letteratura del XXI secolo ha risposto sempre più ai fantasmi che infestano la storia. Questa letteratura

non fa della storia uno sfondo o una forza oscura, ma un discorso da rettificare attraverso narrazioni complementari e correttive. Le forme letterarie di appropriazione del terrorismo nel nuovo millennio cominciano a delinearsi, tanto che *Le Magazine littéraire* chiama specificamente questi primi libri 'letteratura riparatrice', ed è necessario placare i fantasmi delle vittime che infestano la storia umana dando loro sepoltura, sia creando necrologi per i morti del novembre 2015, sia facendo un inventario delle fosse comuni, per ricordare i popoli sterminati dalla colonizzazione o per porre rimedio alla violenza ordinaria. In altre parole,

⁸ «In questo caso, il lettore sembra trovarsi, di fatto, nella posizione di un terzo escluso. Apparentemente, è un 'ascoltatore' indiscreto della scena di un discorso che non gli è direttamente rivolto. Ma, anche in questa circostanza, non sarebbe forse, in realtà, sia un testimone del discorso sia un destinatario di secondo grado?» (De Sermet 1996, 92).

⁹ Derrida (1993, 43) mostra che, nel discorso di Amleto, «'The time is out of joint', 'Time': è tempo, ma è anche storia, ed è il mondo».

dobbiamo offrire loro, a titolo di compensazione, una quota della grande narrazione del mondo, per quanto piccola essa sia: una ricostruzione fragile e reversibile, con forme sperimentali che costituiscono, in gran parte, la ricchezza della letteratura a cavallo del XXI secolo. (Gefen 2024, 208)

Sebbene Gefen si riferisca specificamente alla narrativa, anche la poesia del XXI secolo può abbracciare questo divenire-riparazione. Ciò avvicinerebbe la tradizione lirica, vista come «parlante solitaria nella poesia» da Bailly (2024, 66), a una voce epica, per l'aspetto di «condensazione storica»¹⁰ che essa implica. Così, ad esempio, nella poesia «pentesileia», Romão (2021, 59) parla del coraggio delle «ragazze che inventano poesie epiche». Né propriamente lirico né propriamente epico, tuttavia, il canto 'riparatore' assume necessariamente l'aspetto di un canto riconfigurato: come in Romão, «[q]uesto canto restituito o mantenuto, rimanendo, non è il canto completo del lirismo di un tempo» (Bailly 2024, 70).

In questo ritorno alterato di un possibile canto, in cui 'troia' è il nome di ciò che rimanda simultaneamente allo sfacelo e al mantenimento paradossale del «legame tra la poesia e il suo credo» (Bailly 2024, 65), è la dimensione della resistenza che si legge. Come 'troia', la pietra¹¹ che Romão (2021, 62) ci lancia nel motto «conserviamo anche pietre qui | dall'altra parte dell'oceano», rimanda sia alla rovina e al lutto, lo spazio del mito, sia alla combattività, lo spazio della storia, per richiamare una tensione caratteristica degli scritti giovanili di Benjamin.¹²

10 «In effetti, queste voci attraverso cui la poesia si realizza come condensazione storica possono intervenire solo in sincronia con un processo storico che risponde a loro e, in un certo senso, le convoca. Possiamo così vedere come i processi di decolonizzazione abbiano rilanciato la condensazione epica nel XX secolo e come questa abbia dovuto negoziare una dimensione popolare e progressista» (Bailly 2024, 66).

11 Nel risvolto del libro, Adelaide Ivánova commenta: «Le pietre di Luiza hanno meno a che fare con le pietre nella tasca di Virginia Woolf e più con le pietre lanciate dai palestinesi a Sheikh Jarrah: un atto al tempo stesso simbolico e concreto, di autodifesa e resistenza al neocolonialismo. Le pietre di Luiza hanno più a che fare con la pietra di Drummond, con la pietra di João Cabral, con la pietra delle canzoni di protesta di Clã Nordestino, Nina Simone, Pete Seeger, Barbara Dane e Selda Bagcan».

12 Jeanne-Marie Gagnebin (2011, 9) spiega questa tensione presente nei primi scritti di Benjamin, interessati alla problematica del mito: «È necessario notare qui che contrapporre *mito* e *storia* è un gesto più pertinente alla tradizione ebraica che a quella della filosofia greca, in cui il *mythos* è generalmente opposto al *logos*. [...] La critica del mito non è solo una critica di un certo momento vissuto dall'umanità, ma significa critica di una concezione della vita e del destino che minaccia sempre, in forme diverse, i tentativi umani di agire storicamente e liberamente».

È l'emblema della complessità del progetto, che trae la sua forza enunciativa dall'impasse di formalizzazione¹³ propria dei traumi storici, e che si ritrova anche in una certa visione del reale, ispirata a Lacan.¹⁴ In questo senso, per Raúl Antelo,

[d]ire che il reale è l'impasse della formalizzazione significa che esso rompe, frantuma ogni formalizzazione; con ciò si afferma il paradosso che, attraverso un'impossibilità, si afferma la possibilità: l'impossibile esiste. L'arte del possibile ci convince, perversamente, che la politica è pura apparenza e questo bisogna ammetterlo. Ma se vogliamo la politica del reale, dobbiamo affermare, al contrario, che l'impossibile è possibile. (Antelo 2016, 92)

In relazione all'impossibile, Derrida sottolineava, sempre in *Spettri di Marx*, che «ogni volta che si tratta di decostruzione, si tratta di legare un'affermazione (politica, in particolare), *se esiste*, all'esperienza dell'impossibile, che non può essere che un'esperienza radicale del *forse*» (Derrida 1993, 65). Così, attraverso Romão, la ruminazione poetica sulla figura di Andromaca come capace – forse – di organizzare una politica del reale porta con sé ricche possibilità interpretative per il contemporaneo, che questo lavoro intendeva esplorare.

13 «Più che affermare che la poesia pensa, Badiou postula l'idea che esista una logica al suo interno che coincide con il desiderio del reale. In un libro recente, *À la recherche du réel perdu (Alla ricerca del reale perduto)*, Badiou, prendendo a prestito dal suo maestro Lacan, definisce il reale come l'impasse della formalizzazione. O meglio ancora, il reale è il *punto dell'impossibile da formalizzare*. In altre parole, il reale sarebbe un *punto di pensiero (point de pensée)*, che dovremmo considerare non come un argomento, un punto di pensiero, ma come l'impossibilità di qualsiasi pensiero, di qualsiasi razionalizzazione» (Antelo 2016, 91-2).

14 È a partire da uno spostamento della distinzione aristotelica che Lacan definirà il rapporto tra inconscio e reale, secondo Causse (2019, 343-4): «L'inconscio come *automaton* è ciò che si ripete, ciò che non cessa di ripetersi e torna sempre allo stesso posto. È, dunque, ciò che non si muove: un dispositivo di permanenza dove la stessa cosa si ripete sempre in forme diverse. L'inconscio come *tuchè*, d'altra parte, non è ciò che già esiste, poiché è un inconscio irrealizzato, aperto al futuro; è l'imprevisto, l'invenzione o la creazione». Il discorso politico fa parte di quello che Lacan chiama il «discorso della sembianza», attraverso il quale «c'è ciò che non cambia in ciò che cambia, ciò che si ripete nel cuore delle variazioni storiche»; da qui la questione se possa esistere un discorso che non sia sembianza. Questo sarebbe il luogo di una politica del reale, che «non è l'organizzazione e la gestione del possibile; è sempre, prima di tutto, l'arte dell'impossibile, dunque ciò che situa la politica in un orizzonte diverso da quello della conservazione di ciò che esiste». Questo è anche ciò che Lacan intende con «l'inconscio, è la politica».

Riferimenti bibliografici

- Antelo, R. (2016). «A poesia não pensa (ainda)». Scramim, S. (a cura di), *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras, 91-155.
- Bailly, J.-C. (2024). «Um canto ainda é possível?». *Ouriço – Revista de poesia & crítica cultural*, 3, 62-71.
- Baudelaire, C. (2019). «O cisne»; «Le Cygne». Baudelaire, C. *As flores do mal*. ed. Bilingue. Trad. e org. de J. Castañón Guimarães; apêndices de J. Barbey d'Aurevilly, G. Apollinaire, P. Valéry. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 272-7.
- Benjamin, W. (1991). *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de J.C. Martins Barbosa e H. Alves Baptista. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- Bosi, V. (2002). «Contradição e unidade em Baudelaire». Bosi, V. *Literatura e Sociedade*, 6, 106-26. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i6p106-126>.
- Brandão, A. (2023). «Poeta Luiza Romão representa a literatura brasileira na Feira de Frankfurt». *RFI*. <https://www.rfi.fr/br/podcasts/rfi-convida/20231019-poeta-luiza-rom%C3%A3o-representa-a-literatura-brasileira-na-feira-de-frankfurt>.
- Calomeni, T.C.B. (2011). «Intempestividade e Trágico em Nietzsche». *O Percevejo Online*, 3(2), 1-17. <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1920>. <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2011.v3i2.%p>.
- Causse, J.-D. (2019). «Politique de la réalité et politique du réel. En quoi l'inconscient est-il politique?». *Études théologiques et religieuses*, (2), 337-46. <https://doi.org/10.3917/etr.942.0337>.
- Cesar, A.C. (1999). *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Editora Ática/IMS.
- De Sermet, J. (1996). «L'adresse lyrique». Rabaté, D. (éd.), *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 81-97.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Dias, A.G. (1974). *Ainda uma vez, adeus! Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial; MEC.
- Faleiros, Á. (2022). «Ana Cristina Cesar retradutora de Baudelaire». *Remate de males*, 42(1), 87-107. <https://doi.org/10.20396/remate.v42i1.8667991>.
- Fournel, V. (1865). *Paris nouveau et Paris futur*. Paris: J. Lecoffre libraire-éditeur.
- Gagnebin, J.-M. (2011). «Apresentação». Benjamin, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. de S. Kampff Lages e E. Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 7-11.
- Gefen, A. (2024). *Repair the World: French Literature in the Twenty-First Century*. Transl. by T. Raleigh. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111428000>.
- Maruchel, H. (2023). «A poesia independente e afiada de Luiza Romão». *Bravo!* <https://bravo.abril.com.br/literatura/a-poesia-independente-e-afiada-de-luiza-romao>.
- Moraes, M.J. de (2017). *O fracasso do poema*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Quarantini, F.Z. (2012). «'Andromaque' au Carrousel. Une lecture de Le Cygne». *Revue italienne d'études françaises*, 2. <https://doi.org/10.4000/rief.867>.
- Riaudel, M. (2007). *Intertextualités et transferts (Brésil, Etats-Unis, Europe) : réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)* [thèse de doctorat]. Paris: Paris X, Nanterre.
- Romão, L. (2021). *Também guardamos pedras aqui*. São Paulo: Nós.
- Siscar, M. (2010). «A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire». Siscar, M. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 231-54.

