

Roberto Gaudio

POETICHE NEOANTICHE A CONFRONTO:

INGEBORG BACHMANN E EUPHRASE KEZILAHABI

Neoantico è il termine col quale M. Perniola¹ definisce la tendenza moderna e postmoderna alla ricerca di una – più o meno mitica – origine. Gli autori del secolo XX rispondono a questa tendenza con una ricerca di forme rituali, spesso ossessiva o drammatica. Tali forme si possono riconoscere nelle pieghe della scrittura di questi artisti quale residuo pseudo-sacrale, quasi arcaica rovina ormai, scheggia impossibile di conciliazione tra arte e mondo e tra uomo e natura.

In questa chiave, nella letteratura europea, si possono leggere anche alcuni componimenti di Ingeborg Bachmann (Klagenfurt, 25 giugno 1926 – Roma, 17 ottobre 1973); singolare il richiamo che li lega ai versi del tanzaniano Euphrase Kezilahabi (Namagondo, 13 aprile 1944), che intende tutto il suo alvoro di scrittura come ponte tra la propria cultura africana e la cultura occidentale, in particolare di area germanofona².

I. Tra *Heimweh* e *Sehnsucht*.

Karibu ndani è il secondo canzoniere di E. Kezilahabi. La raccolta viene stampata per la prima volta in poche copie nel 1988 ma sarà pubblicata di nuovo un'edizione più ampia tre anni dopo dalla Dar es Salaam University Press. *Karibu ndani* non è facile da tradurre, può voler dire “entrare prego, benvenuti dentro, nell'intimo, quasi dentro, nei pressi dell'anima, del profondo”.

Il tema del viaggio fa da cornice all'intera opera; il viaggio inizia quando le luci sono tutte spente, è l'io lirico a spengerle:

Wakati nisafiripo kwenda mawioni usiku

Nitazichuma karanga zote zing'aazo angani

¹ M. Perniola (1995), *Il pensiero neo-antico*, Mimesis, Milano.

² Grande la fortuna critica di due dei suoi romanzi *Kichwamaji* (“Lo spostato” 1974) e *Nagona* (nome di donna, 1990), che sono stati definiti rispettivamente il primo romanzo esistenzialista africano e il primo romanzo postmoderno africano; interessanti sono quindi i punti di contatto col mondo occidentale. Questo lavoro non intende pervenire a nuove classificazioni, né confutare né avvalorare quelle che gli sono già state attribuite, ma di gettare un ponte tra poetiche lontane, senza intrappolare la poetica kezilahabiana in definizioni etnologiche, esaltando tuttavia le differenze.

Il tempo del mio viaggio albeggia la notte
coglierò tutti i baccelli lucenti in cielo³

perché le luci delle immagini generative, le metafore, divenute fioche non potevano più essere seguite

[...] *kwani taswiewa na siriari zote za nuru*
Hazikutufikisha pasipo giza.

[...] tutte le immagini e le metafore della luce
non ci guidavano senza oscurità.⁴

Comprensibile è, quindi, la disperazione per una metafora amputata, senza referenza, che non risponde più: è una rivolta del segno – anche in questo senso Kezilahabi è vicino agli scrittori occidentali: in tutto il Novecento la questione tormenta gli scrittori e il poeta tanzaniano risponde con un’ipertrofia del significante come i post-moderni. Tuttavia l’unità ideale e pura del segno è sempre ricercata, c’è una continua tensione al fine di raggiungerla, non c’è disgregazione iridescente, più o meno ludica, del postmoderno. A differenza dei postmoderni occidentali, Kezilahabi non cerca un’origine esclusivamente mitica o mai esperita, egli rivolge il suo sguardo all’infanzia trascorsa nel villaggio, simbolo quindi di una patria esperita e poi perduta.

La necessità di fare buio è forte, è il sentimento dello straniamento che, in qualche modo, è necessario perché spinge alla partenza. È quello che Freud chiama *Unheimlich*. *Unheimlich* è il sentimento del perturbante, è il contrario di qualcosa di familiare *Un-heimlich* per l’appunto.

In *Karibu ndani* lo straniamento si amplia e si radicalizza – forte è la pressione delle vicende storico-politiche in Tanzania. Nel 1988 l’*Umajaa* di Nyerere era già finito e della gloriosa Dichiarazione di Arusha (1967) ne restano solo

[...] *punje za ulezi*
zilizosambazwa jangwani
na mpandaji kipofu.

³ E. Kezilahabi (1988), *Karibu ndani*, Dar es Salaam University Press, Dar es Salaam 1991

p. 7. Traduzione a cura di R. Gaudioso.

⁴ *Ibidem*.

[...]chicchi di miglio
sparsi nel deserto
da un seminatore cieco.⁵

Tuttavia se da una parte *Karibu ndani* rappresenta un ripiegamento nell'interiorità dell'autore, dall'altra egli non rinuncia ad essere una guida. Il viaggio e la danza sono oltre se stesso, attinge anche da una tradizione nella quale gli elementi esoterici, rituali e mitici - propri di una società comune che ora è andata perduta - potevano davvero liberare. Se in "Nagamondo" (villaggio dove è nato l'autore) in *Kichomi* c'è ancora spazio per il rimpianto

Nakililia kijiji mahali nilipozaliwa

Rimpiango il villaggio, il posto dove sono nato⁶

In "Nagamondo II", contenuta in *Karibu ndani*, l'Io lirico ricerca le tracce che gli facciano riconoscere il luogo dov'è nato ma

Nimekuwa mgeni kijijini nilikozaliwa

Sono straniero nel villaggio dove sono nato⁷

Qui Kezilahabi ci comunica una *Heimweh* (nostalgia della casa, della patria) profonda. Tuttavia non si può definire semplicisticamente la tensione poetica dell'autore tanzaniano solo con *Heimweh* perché ha vissuto in un villaggio, quindi a contatto col rituale. La patria esperita si colloca al tempo dell'infanzia dell'autore, quindi rappresenta anche il luogo perduto non solo a causa dei risvolti storico-politici della sua nazione ma anche il mondo perduto a causa della propria crescita-corruzione col definitivo trasferimento in città. Tale tensione si rivolge, però, da una parte verso un passato reale, dall'altra si rivolge ad un passato mitico e arcaico che rappresenterebbe l'origine della cultura swahili e sarebbe a sua volta questa l'unica possibilità di un vero futuro dove l'essere swahili non sia alienato da se stesso.

Per Bachmann, invece, la sua *Heim* è sempre da venire; scrive in "Das erstgeborene Land" (La terra primigenia):

In mein erstgeborenes Land, in den Süden

zog ich und fand, nackt und verarmt

⁵ Ivi, p. 27.

⁶ Id. (1974), *Kichomi*, trad. It. *Sofferenza*, trad. Bertoncini Z.E., Plural, Napoli 1987, p. 79.

⁷ Id. (1988), op. cit., p. 39.

*und bis zum Gürtel im Meer,
Stadt und Kastell.*

Nella mia terra primigenia, il sud,
sono emigrata, e ho trovato
nudi e spogli e sommersi
fino alla cintola nel mare
città e castelli.⁸

“Nella mia terra primigenia sono emigrata” crea una contraddizione insolubile e una drammatica ricerca. In questo senso definisco tale sentimento *Sehnsucht*. Se da un lato il sud Italia finisce per essere una seconda patria della poetessa austriaca, tanto da dimorarci, la ricerca di una terra primigenia e incorrotta continua fino al suo viaggio in Egitto, lungo il Nilo fino in Sudan.

*Ach wie gut, daß niemand weiß, wie du heißt,
daß meine junge Schwärze herrührt von deiner alten.
von deiner uralten, eingeborenen
Du rufst mich wie die Königin vom Sambesi*

Ah, com'è bello che nessuno sappia come ti chiami,
che la mia giovane negritudine discenda dalla tua d'un tempo.
d'un tempo remotissimo, originario
Tu mi chiami come la regina dello Zambesi⁹

Quindi per Bachmann quello stato di grazia è sempre da venire, e la tensione è una *Sehnsucht* drammatica. In entrambi, però, la salvezza può arrivare dalla terra, da una terra primigenia dalla quale rinascere in qualche modo, attraverso la poesia. Il tentativo utopico sembra proprio quello d'incrinare il rapporto, tentando una sintesi, tra mondo e poesia; si figura così la poesia come luogo di rinascita e purificazione.

II. Vichwamaji.

⁸ Bachmann I., *Poesie*, Guanda, Parma 2006, pp.106-107.

⁹ Id. (2000), *Ich weiß keine bessere Welt*, trad. It. Non conosco mondo migliore, Guanda, Parma 2004, pp.248-249.

È questo senso di non appartenenza, questo senso di spaesamento nei confronti della propria società che spinge gli autori alla ricerca di un passato arcaico e fa di loro nella società, nella migliore delle ipotesi, degli *outsider*. Nel 1952 Ingeborg Bachmann scrive

*Wir, in die Zeit verbannt
und aus dem Raum gestoßen,
wir, Flieger durch die Nacht und Bodenlose.
[...] Wer weiß, ob wir nicht lange, lang schon sterben?*

Noi, esiliati nel tempo,
e dallo spazio scacciati,
noi che voliamo nella notte, senza fondo.
[...] Chi sa se già non moriamo da lunghissimo tempo?¹⁰

La fusione tra la vita e la morte e la prima come attesa di quest'ultima è un tema dell'Esistenzialismo europeo. Del legame indissolubile tra vita e morte Kezilahabi ne parla in *Kichwamaji*:

Ukweli ni kwamba sisi wanadamu tunakufa pole pole. Watu wengi wanafikiri kwamba kifo kinakuja mara moja. Hili ni jambo la uwongo. Tangu mwanadamu anapozaliwa anaanza kufa pole pole ingawa yeye anajiona yu sawa. Siku zake zinakatwa moja moja. Kaburi ni hatua yetu ya mwisho tu. Kazimoto, tunapoishi tunakufa pole pole, kwa hiyo kufa ni kuishi.

La verità è che noi uomini moriamo lentamente. Alcune persone pensano che la morte arrivi d'improvviso. Questa è una bugia. Da quando nasce l'uomo inizia a morire piano piano sebbene si reputi sano. I suoi giorni si accorciano uno ad uno. La tomba è solo il nostro ultimo passo. Kazimoto, mentre viviamo moriamo lentamente, per questo la morte è vita.¹¹

Tuttavia, se Bachmann vive in modo disincantato la drammaticità della scrittura che non riesce a conciliarsi con la società, questo non vuol dire che la poetessa austriaca abbia trovato un'altra dimensione o che abbia risolto l'enigma moderno tra poesia e società, tutt'altro, lei lo vive con profonda tragicità. In alcune lezioni tenute all'Università di Francoforte, ella afferma:

La letteratura, invece, non ha bisogno di un Pantheon, non s'intende di morte, cielo e redenzione, essa conosce soltanto il proprio intento fortissimo di influenzare ogni presente, quello attuale o quello prossimo venturo.¹²

¹⁰ Bachmann I., *Poesie*, Guanda, Parma 2006, p. 145.

¹¹ Kezilahabi E., *Kichwamaji*, East African Publishing House, Dar es Salaam 1974, p. 206. Traduzione a cura di R. Gaudioso.

¹² Bachmann I., *Frankfurtre Vortlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung 1959*, trad. it. *Letteratura come utopia*, Adelphi, Milano 2006, p.111.

Ad ogni modo in Kezilahabi questa alienazione dell'intellettuale rispetto alla società è costantemente tematizzata, anche in *Karibu ndani* che esprime un ripiegamento su se stesso, l'alienato non manca. L'autore tanzaniano, infatti, ne fa proprio una figura, ne fa una narrazione compiuta in *Kichwamaji*. Leggiamo l'interpretazione di Mulokozi

L'intellettuale africano è "Kichwamaji". Egli confuso perchè ha accolto nella sua testa cose diverse che vengono da fuori come fede, lingua, costumi, ecc... Egli è preso dalle cose straniere in grande misura. Come una pazzia. Si [Kezilahabi] lo chiama "Kichwamaji".¹³

In questo senso il dramma dello scrittore swahili del post-indipendenza e post-unità è profondamente moderno.

Per Bachmann, invece, questo sentimento di non appartenenza si trasforma, nell'ultima parte della sua lirica, in Africa, in accusa contro la propria razza, definita "vile", e un salvifico riscatto degli uomini che vedeva più vicini alla terra, uomini che non l'avevano tradita in senso nietzschiano.

Ich habe ein Ende gemacht mit dieser stummen Meuterei
im Besitz, habe euch verhöhnt, euren Besitz, den Krüppel
den ihr besessen habt, mich nicht, nur diesen toten Rumpf,
diese gelähmte Hand, mehr nicht – Ich atmete immer: mehr.
Die Schmach ist aus mir gegangen in dieser Orgie,
die bürgerliche Infamie mit ihren Demütigungen
der Langweile und des raschschlüssigen Urteils
über ein Fleisch, das so lebendig ist wie sein Geist.

Ho messo fine a questa muta ribellione
nella proprietà, ho deriso voi, la vostra proprietà, la carogna
che avete posseduto, non me, solo questo torso morto,
questa mano storpiata, niente di più – Io respiravo sempre: di più.
La vergogna mi è venuta meno in quest'orgia,
l'infamia borghese con le sue umiliazioni
della noia e del rapido giudizio conclusivo
su una carne che è viva come il suo spirito.¹⁴

¹³ L. Diegner (2002), *Allegories in Euphrase Kezilahabi's early novels*, Swahili Forum IX 2002 p. 62.

¹⁴ I. Bachmann (2000), *Ich weiß keine bessere Welt*, trad. It. Non conosco mondo migliore, Guanda, Parma 2004, pp.254-255.

Barthes descrive in modo chiaro ed efficace ciò che definisce la tragicità della scrittura

Davanti alla pagina bianca, nel momento di scegliere le parole che devono segnalare con chiarezza la sua posizione nella Storia e attestare che egli ne accetta i dati, lo scrittore avverte una tragica disparità tra ciò che fa e ciò che vede; sotto i suoi occhi il mondo civile forma ora una vera Natura, e questa Natura parla, elabora linguaggi vivi da cui lo scrittore è escluso: al contrario, tra le sue mani, la Storia mette uno strumento decorativo e compromettente, una scrittura ereditata da una Storia passata e diversa, di cui egli non è responsabile, ma è la sola di cui possa far uso. Nasce così una tragicità della scrittura, poiché lo scrittore, ormai cosciente, si deve dibattere contro i segni ancestrali e onnipotenti che dal fondo di un passato estraneo gli impongono la Letteratura come un rituale e non come una riconciliazione.¹⁵

Il rituale di cui parla Barthes è formale, perché parla dell'atto stesso di produrre letteratura come rituale, quindi vuoto; non che non possano esistere dei rituali moderni, ma il posto occupato nelle società moderne dalla letteratura, a livello rituale, non ha niente a che vedere con quest'ultimo. Il rituale della letteratura è un rituale individuale, solipsistico, quindi svuotato di tutto, tranne che della coazione a ripeterlo.

A questo rituale formale molti scrittori, tra i quali Bachmann e Kezilahabi, rispondono lasciando penetrare l'idea rituale e il residuo sacrale che ne resta nella propria scrittura, sia a livello tematico che strutturale. Tale tendenza artistica è stata chiamata neo-antico o neo-sciamanesimo, ne parleremo meglio nei prossimi paragrafi, qui mi preme evidenziare come tale distanza tra aspetto formale del rituale e residuo sacrale siano oggetto di una tensione artistica che mira ad una riconciliazione che sembra impossibile, l'arte moderna e post-moderna si è imprigionata, forse, in un'altra finzione. Lo scrittore continua ad essere straniero, folle, escluso. Nel lamento, però, di una patria perduta, Heidegger, commentando una poesia di Nietzsche, in *Pensare e Poetare* (1944-1945), scrive

Divenuto senza-dio e senza-mondo, l'uomo moderno è senzapatria. Nella mancanza del dio e nella rovina del mondo, dall'uomo storico-moderno ci si aspetta esplicitamente l'assenza di patria.[...] Nella poesia è poetata l'assenza di patria, sì, ma qui c'è qualcuno che non sta semplicemente lamentandosi della perdita della patria: qui parla al tempo stesso colui che si sa al tempo stesso <<a migrare>> verso <<il cielo più freddo>>. Costui non guarda più indietro e non fugge più davanti all'<<inverno>> verso il mondo durato finora che egli ha interamente perduto e che considera perduto, per volgere il proprio <<spirito>> oltre, nel <<libero>> spazio aperto.¹⁶

È questo straniamento, è l'incontro con *l'Unheimlich*, che spinge Kezilahabi ad aprire la porta *mlango* e intraprendere questo viaggio, è lo straniamento che colpisce l'Io in *Nagona* (il romanzo è

¹⁵ R. Barthes (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, trad. It. Il grado zero della scrittura, Einaudi, Torino 1982, p. 63.

¹⁶ Heidegger M., *Einleitung in die Philosophie-Denken und Dichten 1944*, trad. it. *Introduzione alla filosofia-Pensare e Poetare*, Bompiani, Milano 2009, p.85-87.

scritto in prima persona). Gli *outsider*, i senzapatria, i *vichwamaji* (plurale di *kichwamaji*), non hanno scelta; queste le parole di Nietzsche riportate da Heidegger nel suo saggio:

Noi, senzapatria fin dall'inizio – non abbiamo scelta, dobbiamo essere conquistatori e scopritori: forse ciò di cui ci siamo noi stessi privati lo lasciamo in eredità ai nostri discendenti, - gli lasciamo una patria.¹⁷

III. Le danze

Com'è ripetibile per un eroe moderno la possibilità di aprire la porta? L'io lirico alla ricerca in *Karibu ndani* e in *Nagona* approda quindi al rituale. I poeti contemporanei, quasi come dei novelli sciamani¹⁸, si affidano al rituale che grazie alla sua ripetizione estatica dovrebbe aprire una faglia e rendere possibile sintesi che nel mondo lineare e governato dalla logica non sono possibili nemmeno da pensare. Mircea Eliade descrive così il momento estatico:

L'estasi sciamanica può essere considerata come il recupero della condizione umana prima della "caduta". In altri termini, essa riproduce una situazione primordiale, [ora] accessibile al resto degli umani unicamente mediante la morte. [...] L'estasi sciamanica può essere considerata come una riattualizzazione di quell'illud tempus mitico nel quale gli uomini potevano comunicare in concreto con il Cielo. [...] Abbiamo scoperto nell'estasi sciamanica una "nostalgia del paradiso" che richiama uno dei tipi più antichi d'esperienza mistica cristiana.¹⁹

Quindi l'estasi e la danza che ritroviamo a più riprese nella poesia moderna e contemporanea non ci deve sorprendere, né ci deve sorprendere la stessa tematizzazione in poeti africani. Anche il nigeriano W. Soyinka fa penetrare il rito nella sua arte e cerca di accedere al momento sacrale al fine di fondere il dio Ogun della tradizione Yoruba con il leggendario sovrano guerriero dei Zulu Shaka, nel suo poema *Ogun Abibiman*.

In time of race, no beauty slights the duiker's

In time of strength, the elephant stands alone

In time of hunt, the lion's grace is holy

In time of flight, the egret mocks the envious

In time of strife, none vies with Him

¹⁷ Ivi, p. 105. Sono parole di Nietzsche riportate da Heidegger.

¹⁸ Utilizzo qui il termine *sciamano* come inteso da F. Pellizzi nel suo saggio "Periferie del corpo artistico: l'incontro col coyote" in Perniola M., *Il pensiero neo-antico*, Mimesis, Milano 1995. In tale saggio Pellizzi fa combaciare dal punto di vista artistico il neo-antico col neo-sciamanico, suggerendo come antico tutto ciò che è "rimosso" dalla moderna società occidentale, tra cui, quindi, anche lo sciamanesimo.

¹⁹ Burzio M., *Viaggio tra gli dei africani*, Mondadori, Milano 2005, p.224.

*of seven paths, Ogun, who to right a erong
emptied reservoirs of blood in heaven
yet raged with thirst – I read
His savage beauty on black brows,
in depths of molten bronze aflame
beyond their eyes' fixated distances –
and tremble!*

*Now, before sad spaces recreate the loss
before the shields are frayed that would
protect the frail, now is true need
of song and lyric, of festal gourds,
libations, invocation of the Will's
transubstantion! –
Ogun in the ascendant – let us now celebrate!*

Nell'ora della corsa, non c'è bellezza che competa con l'antilope
Nell'ora della forza, l'elefante si erge tutto solo
Nell'ora della caccia, la grazia del leone è sacra
Nell'ora della lotta, nessuno rivaleggia con Lui
di sette sentieri, Ogun, che per raddrizzare un torto
svuotò cisterne di sangue nel cielo/e pure imprecava di sete – io vedo
la sua bellezza selvaggia su fronti nere,
in profondità di bronzo fuso e fiamme
oltre le distanze su cui fissano gli occhi-
e tremo!

Ora prima che spazi tristi ricreino la perdita
prima che si consumino gli scudi che proteggerebbero
i più deboli, ora davvero c'è bisogno
di canto e poesia, di otri colmi a festa,

di libagioni, invocazioni alla Volontà

di transustanziarsi!-

Ogun sta ascendendo-oggi dunque celebriamo!²⁰

Questi versi toccano un altro punto fondamentale del momento estatico, quello della palingenesi. Soyinka, però, si occupa da sempre di mito e dramma, soprattutto connessi alla tradizione Yoruba, mentre Kezilahabi si occupa soprattutto di lirica e anche nella narrativa egli è decisamente più intimista.

Dal mondo interiore al rituale c'è una distanza notevole, attraverso le peregrinazioni di un Io lirico, quello che è in fondo anche l'Io di *Nagona* si ci vorrebbe purificare ed accedere ad una vita comunitaria più vicina alla natura. Le vie carsiche del senso profondo della terra e del sottosuolo legano l'africano Kezilahabi l'austriaca Bachmann. Nei suoi "Lieder von einer Insel" ("Canti di un'isola") scritti ad Ischia nell'estate del 1953

*Einmal muss das Fest ja kommen!
Heiliger Antonius, der du gelitten hast,
heiliger Leonhard, der du gelitten hast,
heiliger Vitus, der du gelitten hast.
Platz unsren Bitten, Platz den Betern,
Platz der Musik, und der Freude![...]*

Honig und Nüsse den Kindern,

volle Netze den Fischern,

*Fruchtbarkeit gen Gärten,
Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan!
Unsre Funken setzten über die Grenzen,
über die Nacht schlugen Raketen
ein Rad, auf dunklen Flößen
entfernt sich die Prozession und räumt
der Vorwelt die Zeit ein,
den schleichenden Echsen,
den schlemmenden Pflanze,
dem fiebernden Fisch,
den Orgien des Winds und der Lust
des Bergs, wo ein frommer
Stern sich verirrt, ihm auf die Brust
schlägt und zerstäubt.[...]*

Dann wird er wiederkommen.

Wann?

Frag nicht.

*Es ist Feuer unter der Erde,
und das Feuer ist rein.
Es ist Feuer unter der Erde*

²⁰ Soyinka W., *Ogun Abibiman*, Supernova, Venezia 1992, p. 58-61.

*und flüssiger Stein.
Es ist ein Strom unter der Erde,
der strömt in uns ein.
Es ist Strom unter der Erde,
der sengt das Gebein.
Es kommt ein großes Feuer,
es kommt ein Strom über die Erde.
Wir werden Zeugen sein.*

Una volta dovrà pur arrivare la festa!
Sant' Antonio, tu che hai sofferto,
san Leonardo, tu che hai sofferto,
san Vito, tu che hai sofferto.
Spazio alle nostre preghiere, spazio a chi prega,
spazio a musica e gioia![...]
Miele e noci ai bambini,
reti colme ai pescatori,
fertilità ai giardini,
luna al vulcano, luna al vulcano!

Le nostre scintille andarono oltre i confini,
oltre la notte i razzi lanciarono
una ruota, in rivoli scuri
si allontana la processione e fa
spazio al tempo del mondo anteriore,
alle lucertole sguscianti,
alle piante voraci,
al pesce febbricitante,
alle orge del vento e del desiderio
del monte, dove pia
una stella si sperde, si lancia
sul suo petto e si polverizza.[...]

Poi tornerà.

Quando?

Non chiedere.

E' un fuoco sotto terra

e il fuoco è puro.

E' un fuoco sotto terra

e pietra liquida.

E' un fiume sotto terra

che scorre dentro di noi.

E' un fiume sotto terra

e ustiona le ossa

Viene un grande fuoco,

viene un fiume e scorre sulla terra.

Noi saremo testimoni.²¹

I primi versi sono quasi un recitativo monotono, come una preghiera, per poi accedere, attraverso un rituale di comunione con la Natura di stampo cristiano, ad un momento estatico dove il fiume magmatico ha quasi il ritmo di una tarantella. C. Miglio parlando della stanza, dell'ultimo canto di "Lieder von einer Insel", scrive:

Qui l'io lirico non si dissolve più in una polifonia di voci dissonanti, ma in un "Noi", dal quale si distingue una traccia dell'unione, cosa che paradossalmente coincide con una apocalittica distruzione, nella quale gli elementi superano tutte le loro simboliche codificazioni e ritornano ad uno stato elementare.²²

Se nella scrittura di Bachmann a danzare è la terra, in Kezilahabi sono i corpi. Corpi privi di involucro, corpi eterei, la cui vitalità si trasmette attraverso il movimento e il percepire, il "sentire col cuore", *kuhisi*, verbo ricorrente nelle danze kezilahabiane. Ad essere quasi totalmente assente è anche la sensualità, forse nella misura in cui nella poetessa austriaca è costantemente presente. Ad avvicinare Bachmann a Kezilahabi è il tema della frattura del tempo, un tempo che torna indietro. Nella poesia *Karibu ndani* nell'omonima raccolta l'io lirico arriva proprio "lì dove non è ancora

²¹ Janeczek-Miglio, *Cercando un altro sud*, <http://www.lerotte.net/download/article/articolo-93.pdf>.

²² C. Miglio (2008), *Gedächtnis, Schrift, Musica Impura. Bachmanns Lieder von einer Insel*, „ARCADIA“ vol. 42/ 2, 2007, p. 364

straniero” “passando per una porta adesso aperta” giunge “all’interno del cerchio”. Descrive, poi, il momento estatico:

*Sasa tazama ukutani, masalia ya wako utu
chagua ala moja, ukae juu ya kigoda
tuna hamu ya kucheza, tupate kukoga karne.
Nilichagua ala ya zeze, tuni nikairekebisha
wimbo wangu wa kwanza, ulikuwa Chai ya Jioni
vizee vilianza kucheza, cheza yao kujinyonganyonga
kwa muziki ulowatonesha, vidonda vyao vya hisia
mchozi yakavitiririka, hali vikilialia
nilirudia wimbo tena, vikaanza kutoka jasho
jasho lenyewe damu, upeo wa hisia zao
nyoka, panya, popo na mende, ulingoni walijitoma
ndipo kize kimoja, katikati kikasimama
hali macho kimefumba, kikapiga kelele:
Huu mdundo wenyewe, ngoma ya watu wazima
Ai! Nani atalishikilia jua! usiku mmoja hautoshi!
Ai! Nipigieni makofi, nivunje yangu mifupa!
Ai! Mimi mmeza nyoka, kisha nyuma akatokea!
Ai! Ulikuwa wapi Kichwamaji! Ungelizaliwa mapema!²³*

Adesso osserva la parete, le tue preghiere umane
scegli uno strumento, siedi sullo sgabello
desideriamo tanto danzare, di bagnarci nel secolo.
Scelsi lo zeze, la melodia cavalcai
il mio canto d’inizio, era Il tè della sera
i vecchietti iniziarono a danzare, danzavano contorcendosi
per la musica che ulowatonesha, le piaghe del loro percepire
lacrimavano i loro occhi, mentre si lamentavano

²³ Kezilahabi E. (1988), op. cit., pp. 36-37

tornai a suonare di nuovo, iniziavano a sudare
sudore e sangue, all'apice della loro percezione
serpente, topo, pipistrello e pidocchio irrupero nel capanno
lì un vecchietto, al centro ed immobile
ad occhi chiusi, urlò:
è proprio questo il rullo, il tamburo degli uomini integri
Ai! Chi afferrerà il sole! una notte non basterà!
Ai! Schiaffeggiatemi, frantumatemi le ossa!
Ai! Sono colui che inghiotte il serpente, poi in seguito è accaduto!
Ai! Dov'eri Kichwamaji! Fossi nato per tempo!²⁴

Ci apprestiamo quasi danzanti alla porta aperta e intoniamo un canto che coinvolge in una danza estatica. Nell'estasi le differenze e il principio di non contraddizione vengono sospesi, bisogna accedere a delle sintesi che paiono impossibili da raggiungere in uno stato di "normalità", bisogna esorcizzare il male e diventare cenere per purificarsi e ricrearsi. Tuttavia, anche nella forza di questa tensione, il corpo è appena accennato, anche il dolore, è nominato senza il minimo compiacimento "Ai! Schiaffeggiatemi, frantumatemi le ossa!". I versi kezilahabiani anche nella tensione tellurica, etonia, sono più simili alla poesia pensante di Leopardi o Hölderlin che non all'esaltazione bacchica (a volte sadica e orgiastica) di alcuni poeti occidentali del Novecento.

Tutte le cose buone si avvicinano ricurve alla loro meta. Esse fanno la gobba come i gatti, e dentro di sé le fusa per l'approssimarsi della loro felicità, - tutte le cose buone ridono. L'andatura rivela, se uno procede già per la sua strada: perciò guardatemi camminare! Ma colui che siapprossima alla sua meta, danza.²⁵

Certo la danza estatica descritta da Kezilahabi ha qualcosa d'esoterico, apre le porte, eccita le bestie, fa urlare i vecchi desiderosi di una palingenesi, apre le faglie del tempo e ci fa bagnare nel secolo – forse lo spirito del tempo, *Zeitgeist*.

Il momento estatico descritto oltre che mimare quello rituale con la musica e l'estasi corporea è carico di simboli letterari, come il morso al serpente e "Kichwamaji". La presenza di quest'ultima figura ci dice qualcosa sul ruolo che ha questa danza all'interno della produzione del poeta swahili e sulla necessità d'essere un "Kichwamaji" per accedere a tale momento.

²⁴ Traduzione a cura di R. Gaudioso.

²⁵ Nietzsche F. (1882), op. cit., p. 342.

Notiamo prima di tutto l'insistere sul tema del tempo, che è sia mezzo d'accesso e condizione necessaria sia fine. L'Io di Nagona è tra il gruppo di danzatori e musicisti del Chaos ed è l'ultima danza prima che si apra la porta verso la luce. La follia e il caos sono necessari alla rivoluzione. Nietzsche afferma:

Io vi dico: bisogna avere ancora un caos dentro di sé per partorire una stella danzante.²⁶

In questo senso la lettura positiva del "Kichwamaji". La lingua del folle, dell'escluso, è necessaria, viene percepita come unica possibile. Al poeta non resta che questa lingua, quella di un folle, nella quale le parole e le cose vivono in una drammatica distanza, una lingua ebraica, fatta di grida e canti; unica altra possibilità è la lingua utopica del silenzio della quale parleremo nel prossimo capitolo. Elemento fondamentale per questa liberazione è la partecipazione del corpo. L'elemento fisico e anche violento è l'aspetto vitalistico di questi rituali letterari e artistici che M. Perniola chiama neoantico. Il corpo è un tema fondamentale dell'arte del Novecento occidentale, è investito di valenze identitarie prima taciute. Il corpo diventa rivendicazione sociale, politica e artistica, viene messo in scena ed indagato nelle situazioni limite: nella sua più disarmante nudità, nel più violento dolore e nell'eros più vischioso.

Seppure un interesse per alcuni spettacoli raccapriccianti, nella poesia di Euphrase Kezilahabi non ho riscontrato un'indagine sul corpo fine a se stessa. Il poeta, anche nell'estasi danzante, non descrive i corpi, accenna solo il loro movimento, così come quando parla delle percosse, non c'è una particolare attenzione per questi elementi, sembrano quasi assenti eppure sempre presenti come movimento e percezione, quest'ultimi, movimento e percezione, sempre e costantemente richiamati. René Girard descrive in questo modo il momento estatico:

Il tema della differenza abolita o rovesciata si trova nell'accompagnamento estetico della festa, nella mescolanza di colori discordanti, nel loro abbigliamento variopinto e i loro perpetui vaneggiamenti. [...] L'annullamento delle differenze, come ci si può aspettare, è spesso associato alla violenza e al conflitto. [...] Se la crisi delle differenze e la violenza reciproca possono essere oggetto di una commemorazione gioiosa, è perché appaiono come antecedente obbligatorio della risoluzione catartica in cui sfociano. Il carattere benefico dell'unanimità fondatrice tende a risalire verso il passato, a colorire sempre più gli aspetti mefistici della crisi, il cui senso è allora rovesciato. L'indifferenziazione violenta acquista la connotazione favorevole che ne farà, in fin dei conti, ciò che chiamiamo festa. [...] La funzione della festa non è diversa da quella degli altri riti sacrificali. Si tratta, e Durkheim l'ha capito bene, di vivificare e rinnovare l'ordine culturale ripetendo l'esperienza fondatrice, riproducendo un'origine che è percepita come la fonte di ogni vitalità e fecondità: è in quel momento, infatti, che più stretta è l'unità della comunità, più intensa la paura di ripiombare nella violenza interminabile.²⁷

²⁶ Ivi, p. 10.

²⁷ Girard R., *La Violence et le sacré* 1972, trad. It *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2005, pp. 171-172

Incrinare, invertire l'ordine sociale e naturale è quello che descrivono Ingeborg Bachmann e Euphrase Kezilahabi nelle loro danze estatiche, tendendo all'indifferenziazione.