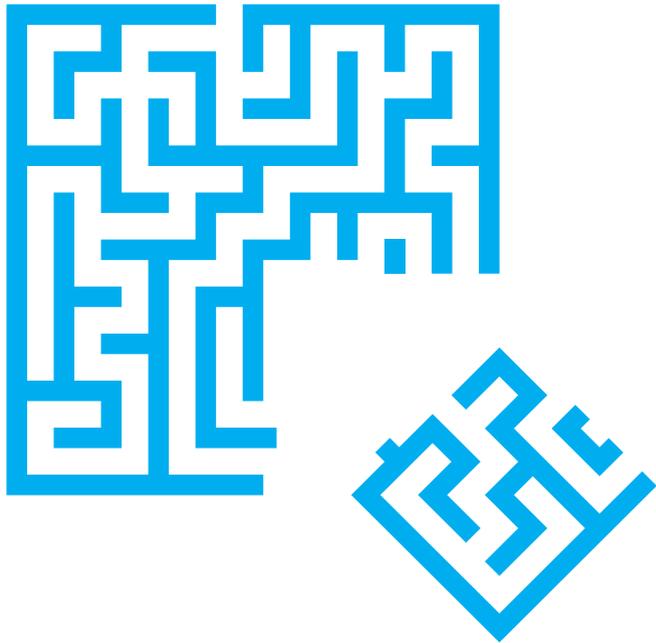


Federica Boero

# LA PRESENZA CLASSICA IN DEREK WALCOTT



L'analisi sistematica degli elementi di conoscenza indiretta e di lettura diretta riferibili alla cultura classica presenti nella vastissima produzione poetica e teatrale di Derek Walcott testimonia il suo complesso approccio ai modelli greci e latini, tra devozione e ostilità, imitazione e rifiuto di un predominio culturale, considerato come l'estremo atto di prevaricazione dei colonizzatori europei sulla popolazione caraibica.

Nell'ambito di un percorso cronologico che prende in esame l'intera carriera artistica del poeta, il volume approfondisce, in particolare, lo studio di due drammi per la scena pressoché inediti, *Ione: A Play with Music* (1957) e *The Isle is Full of Noises* (1982), del poema epico *Omeros* (1990), che valse a Derek Walcott il Premio Nobel per la Letteratura, e di *The Odyssey: A Stage Version* (1992), una rivisitazione dell'*Odissea* di Omero commissionata dalla Royal Shakespeare Company.

Infine, l'indagine si sofferma sugli spunti di classicità presenti nelle raccolte poetiche dell'autore, che costituiscono un'ulteriore prova del suo eccezionale e precoce interesse non soltanto per l'antichità greca, ma anche per la letteratura e la storia di Roma.

**Federica Boero** è dottoressa di ricerca in Filologia classica e assegnista presso l'Università di Trento. Si occupa di teatro classico, in particolare sofocleo ed euripideo, e di fortuna dell'antico in età moderna e contemporanea. Ha curato le note all'*Elena* di Euripide (trad. it. di Walter Lapini, Rusconi Libri, 2022) ed è autrice di vari saggi critici nonché del volume *L'ultimo eroe. Filottete, straordinarie fortune di un arciere greco* (con Margherita Rubino, Il melangolo, 2018).

# Labirinti

192

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Federica Boero

LA PRESENZA CLASSICA  
IN DEREK WALCOTT

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Pubblicato da  
Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
casaeditrice@unitn.it  
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 192  
Direttore: Andrea Comboni  
Redazione: Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2022 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria.lett@unitn.it](mailto:editoria.lett@unitn.it)

ISBN 978-88-5541-029-8 (edizione cartacea: 2023)  
ISBN 978-88-8443-996-3 (edizione digitale: 2022)  
DOI 10.15168/11572\_362844

## SOMMARIO

<i>Premessa. Derek Walcott e la lettura dei classici</i>	7
1. <i>Due drammi dalla tragedia greca.</i>	
<i>Ione e un inedito Filottete: The Isle is Full of Noises</i>	21
1.1. <i>Ione, un dramma giovanile</i>	21
1.2. <i>The Isle is Full of Noises: un inedito Filottete</i>	59
2. <i>Omeros: un'Iliade nelle Antille</i>	115
2.1. <i>La «ferita della Storia»: Elena, Ettore, Achille</i>	115
2.2. <i>Risanare le ferite: Filottete e Omero</i>	137
2.3. <i>L'esito della ricerca: il maggiore Plunkett e Derek Walcott</i>	153
2.4. <i>Il contesto politico-sociale e la tematica ambientale: i 'due Filottete'</i>	161
3. <i>The Odyssey: una parodia teatrale</i>	165
3.1. <i>Odisseo prima di The Odyssey</i>	165
3.2. <i>Odisseo in The Odyssey</i>	189
3.2.1. <i>Premessa</i>	189
3.2.2. <i>Atto primo: la Telemachia e gli Apologoi</i>	192
3.2.3. <i>Atto secondo: il ritorno a Itaca</i>	228
4. <i>Tra Grecia e Roma.</i>	
<i>La classicità nella poesia di Derek Walcott</i>	247
4.1. <i>Derek Walcott e la Grecia</i>	247
4.2. <i>Derek Walcott e Roma</i>	282
<i>Conclusione</i>	309
<i>Bibliografia</i>	315
<i>Indice dei nomi di persona, di opera e di luogo</i>	323

*Ai miei genitori,  
Maria Antonietta ed Ezio.*

*Un sincero ringraziamento  
a Margherita Rubino  
per il costante supporto  
e a Caterina Mordeglia  
per i consigli preziosi.*

PREMESSA  
DEREK WALCOTT E LA LETTURA DEI CLASSICI

D. WALCOTT Over here in front of you, this is a 200 page poem that I have nearly finished.

J.P. WHITE Can you tell me anything about the poem?

D. WALCOTT It's finally called *Omeros*, which is the Greek name for Homer. And what this poem is doing, in part, is trying to hear the names of things and people in their own context, meaning anything named in a noun, and everything around a name. You see maybe the whole West Indian experience is not itself – it is translated. There is a film over the name, Caribbean. You can see the object, but between the object and you there is some experience, some artifice. We look in a glass in which the noun on the other side has not yet been named. It's the origin of the real Caribbean nouns that I'm after. **As a narrative thing, the poem is not like a rewrite of the *Iliad*. I don't know the *Iliad* and I don't know the *Odyssey*. I've never read them.** The only thing I know about those passages has to do with weather. I'm not boasting about it; it's ignorance **not to have read them.**<sup>1</sup>

Il brano sopra riportato, tratto da un'intervista del 1990 rilasciata poco prima della pubblicazione di *Omeros*, rappresenta il punto di partenza e lo stimolo da cui nasce l'esigenza di intraprendere questa ricerca che, indagando gli aspetti di cultura classica presenti nella vastissima produzione poetica e drammaturgica di Derek Walcott, punta a stabilire se le rielaborazioni di cui egli è autore siano fondate su una lettura diretta dei testi antichi oppure soltanto sulla loro conoscenza indiretta. Per approcciarsi

---

<sup>1</sup> W. Baer (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, University Press of Mississippi, Jackson 1996, pp. 173-174.

efficacemente allo studio delle idee e degli inesauribili spunti che ispirano i suoi scritti, è indispensabile prendere le mosse dal retroterra culturale del poeta, dalle sue origini e dalla multiforme carriera che lo vide eccellere su più fronti, conducendolo al decisivo riconoscimento a livello mondiale con l'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura, nel 1992.

Walcott, originario dell'isola caraibica di Saint Lucia, riceve presso il cattolico Saint Mary's College di Castries una solida educazione umanistica, incentrata sullo studio dei classici della letteratura inglese (Saint Lucia è colonia britannica fino al 1979) e, più in generale, sui testi base della cultura occidentale. Qui impara il latino, legge brani di Catullo e di Virgilio e, al termine del ciclo di studi, resta in qualità di *assistant master*, insegnando a sua volta il latino agli studenti. Figlio di una maestra di scuola metodista, il poeta ricorda in più interviste come, sin da bambino, abbia potuto attingere a una raccolta piuttosto fornita di classici raccolti in uno scaffale di casa sua e parla anche di come la sua crescita intellettuale sia stata stimolata dalla frequentazione di alcuni amici del padre (pittore e poeta amatoriale, morto quando Derek aveva solo un anno), che lo avviarono a nuove letture e alla pittura. Grazie a questi impulsi, il giovane Walcott sviluppa e nutre quello che lui chiama «The Bounty», il dono della poesia. Risale al 1948, quando ha diciotto anni, la pubblicazione della sua prima raccolta in versi autofinanziata, *Twenty-Five Poems*. Nel 1950, grazie a una borsa di studio, egli può iscriversi allo University College of the West Indies, in Giamaica, laureandosi successivamente in *English Literature, French and Latin* (1950-1953).

Questa breve introduzione relativa alla biografia del poeta è necessaria per comprendere due dati essenziali per questa ricerca: Walcott conosce bene il latino, di cui ha la possibilità di leggere in modo approfondito gli autori che cita nelle sue poesie, come Ovidio, Virgilio e Properzio; al contrario, non conosce la lingua greca, che non è compresa nel suo ciclo di studi. In un'intervista del 2008, successiva alla messa in scena al Globe Theatre di

Londra di *The Burial at Thebes* di Seamus Heaney,<sup>2</sup> Dino Messina chiede al poeta se i classici greci siano diventati ormai una costante della sua attività artistica ed egli risponde categoricamente: «Nient'affatto. Vorrei qui sfatare la leggenda che è stata creata attorno al mio lavoro da quando l'Accademia di Svezia mi ha assegnato il Premio Nobel: non ho un background classico».<sup>3</sup> Questa affermazione, tuttavia, non esclude che egli abbia avuto occasione di 'imbattersi', sin dalla più giovane età, nei classici greci tradotti e, in particolar modo, nei poemi omerici, fondamento della cultura occidentale importata dai colonizzatori nell'isola in cui è nato. Proprio in *Omeros*, Walcott ricorda di aver recitato a scuola brani antologizzati tratti dall'*Odissea*, come l'episodio del Ciclope, specificando comunque di non aver mai letto il poema «fino in fondo».<sup>4</sup> Negli anni dell'insegnamento a Grenada e a Kingston, in Giamaica, egli porta avanti parallelamente la carriera poetica e quella drammaturgica. Nel 1959 fonda insieme al fratello gemello Roderick il nucleo del futuro Trinidad Theatre Workshop, il Little Carib Theatre Workshop, la prima compagnia teatrale caraibica ad avere un cartellone e ad andare in tournée nelle isole.<sup>5</sup> Walcott è insignito di numerosi premi e, nel 1972, dell'Order of the British Empire. Dal 1981 è *visiting professor* in prestigiose università statunitensi, come Columbia, Boston e

---

<sup>2</sup> Nel 2008 Walcott cura la regia di *The Burial at Thebes*, rivisitazione di *Antigone* di Sofocle firmata dall'amico (e un tempo collega alla Harvard University) Seamus Heaney e musicata da Dominique Le Gendre. Riguardo alla sua collaborazione, il poeta dichiara: «L'ho fatto con piacere ambientando l'azione ai nostri giorni e facendo vestire a Creonte i panni di un dittatore latino-americano. Le critiche sono state negative, ma io non ci ho dato molto peso, sono soddisfatto comunque del mio lavoro» (in D. Messina, *Derek Walcott: i miei pescatori figli di Omero*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 2008, pp. 26-27).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Il passo citato è qui analizzato nel capitolo 2.1, relativo a *Omeros*: cfr. *infra*, pp. 116-117.

<sup>5</sup> Cfr. in proposito B. King, *Derek Walcott and West Indian Drama: Not Only a Playwright but a Company, The Trinidad Theater Workshop 1959-1993*, Oxford University Press - Clarendon Press, New York - Oxford 1995, pp. 30ss.

Harvard, dove tiene corsi di scrittura creativa e di drammaturgia. La sua è una carriera divisa tra scrittura, insegnamento e teatro. Possiede un talento riconosciuto su tutti i fronti.

Può un uomo dotato di una cultura che spazia da Ovidio a Joyce, da Tirso de Molina a Dylan Thomas, approcciarsi a una – seppur libera – rivisitazione dell'*Iliade*, *Omeros*, senza avere la curiosità di leggere prima il suo modello? E, se fosse vero ciò che lui sostiene, da cosa scaturirebbe questa particolare 'repulsione' nei confronti di Omero? Si possono ipotizzare due cause per motivare questo disinteresse: la prima è dichiarata dall'autore, mentre la seconda va indagata sul piano ideologico.

Il pretesto che Walcott fornisce, per giustificare il fatto di aver scritto *Omeros* senza aver letto l'*Iliade*, è racchiuso nel passaggio successivo dell'intervista sopra citata, in cui egli afferma:

**I always found it hard to penetrate past all those gods, and all those endless battles and who did what to whom.** I have a character whose name is Achilles, and another guy called Hector, but Hector is a guy who drives a public taxi, and there's Helen. The connection is, we were brought up to believe that the Helen of the West Indies is St. Lucia because it was fought over 13 times. And there's Elena, a Black woman, much like the one on the bus in *The Light of the World*. Those things are fed by very ordinary emblems. **I'm taking these people as if they were fragments or shards washed up on this shore and looking at them for the first time.**<sup>6</sup>

Walcott sostiene di non aver letto l'*Iliade*, perché a suo giudizio oggettivamente complessa: un pretesto piuttosto debole, se dichiarato da un Premio Nobel, capace di scrivere almeno dodici raccolte poetiche e un poema, come *Omeros*, traboccante di citazioni storiche e letterarie. Ribadisce poi, con una punta di orgoglio, l'assoluta estraneità dei protagonisti di *Omeros* agli episodi epici che interessano i loro illustri omonimi. In effetti, la trama del poema moderno ha ben poco a che fare con l'*Iliade*, in quanto ruota attorno alle vicende di due giovani abitanti di Saint Lucia, il pescatore Achille e il tassista Hector, che si contendono l'amore

---

<sup>6</sup> W. Baer (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, pp. 173-174.

di una bella cameriera mulatta di nome Helen: Walcott si limita a rivisitare i personaggi iliadici per quanto riguarda il nome e alcune caratteristiche stereotipate, come la bellezza di Elena o il dualismo tra Achille ed Ettore, rammentabili anche solo tramite una conoscenza indiretta dell'*Iliade*. La caratterizzazione di Elena di Troia come donna contesa tra due uomini è, inoltre, ben conosciuta dagli abitanti di Saint Lucia, dal momento che la loro isola ha il noto appellativo di 'Elena delle Indie Occidentali'.<sup>7</sup>

Per quanto riguarda *The Odyssey: A Stage Version* il discorso è più complesso, perché la commissione del dramma al poeta da parte della Royal Shakespeare Company è successiva alla consegna del Nobel nel 1992. Se non lo aveva già fatto prima, Walcott potrebbe aver letto l'*Odissea* proprio nel periodo intercorso tra l'intervista sopra citata e la pubblicazione della rivisitazione, datata 1993. *The Odyssey* rielabora il modello, riproducendo la macrostruttura del poema (*Telemachia - Apologoi* - ritorno a Itaca) e prestando attenzione a particolari, che solo in seguito a una lettura diretta possono essere stati recepiti e tradotti in un linguaggio contemporaneo. La lettura dell'*Odissea* potrebbe, perciò, essere giunta tardiva, in una fase di 'preparazione' alla composizione del dramma. È da notare, però, come l'Itacese vanti un continuativo e duraturo interesse da parte dell'autore, che tratteggia in diverse raccolte poetiche, anche precedenti a *The Odyssey*, emblematiche figure di viaggiatori 'odissiaci': essi traducono in versi il dissidio interiore tra il desiderio di partire per esplorare il mondo e l'attaccamento alla patria, che muta in nostalgia al momento del distacco, un dissidio dall'intensa valenza autobiografica che costituisce uno dei temi più cari al poeta, fortemente presente anche in *Omeros*. Si tratta, in questi casi, di caratterizzazioni nate dalla conoscenza indiretta di un mito più che mai noto, forse anche grazie

---

<sup>7</sup> Questo soprannome deriva dal fatto che inglesi e francesi si scontrarono almeno tredici volte per aggiudicarsi alternativamente il dominio coloniale su Saint Lucia, un possedimento di notevole importanza strategica, in quanto affacciato a ovest sul Mar dei Caraibi e a est sull'oceano Atlantico.

alla mediazione dell'*Ulisse* di Joyce? Walcott scrive basandosi su reminiscenze scolastiche? È indubbio che il poeta conoscesse già dall'infanzia il personaggio di Odisseo, ma la lettura diretta del poema omerico potrebbe essere davvero giunta in un secondo tempo, in una fase più matura della sua carriera?

L'ipotesi che risulta più verosimile al fine di motivare la presa di distanza di Walcott dai classici deve essere ricercata sul piano ideologico: è plausibile che l'intento del poeta sia quello di minimizzare l'importanza del modello greco in fase creativa, per emanciparsi dall'ingombrante bagaglio classico che è alla base della sua preparazione culturale e che rappresenta per lui l'estremo atto di prevaricazione del dominatore inglese nei confronti del popolo caraibico. La scuola nelle colonie prevede un'educazione esclusivamente fondata sulla letteratura, sulla storia, sulla mitologia dei Paesi occidentali, che non tiene in alcun conto l'esistenza di un sostrato culturale degno di essere studiato e così legittimato. Come il poeta afferma con amarezza nel verso conclusivo di *White Magic*: «Our myths are ignorance, theirs are literature».<sup>8</sup>

Si tratta di una riflessione provocatoria, che esprime il punto di vista di un autore impegnato nel mettere al centro della propria produzione poetica i Caraibi, il loro paesaggio e le loro tradizioni, proprio con l'intento di far sì che essi acquisiscano una propria identità, una propria collocazione anche letteraria a livello internazionale. La gente di Saint Lucia possiede un patrimonio mitologico e culturale ricco e sfaccettato: quello di una razza creola, nata, successivamente all'estinzione della popolazione autoctona amerinda, dall'incontro tra gli schiavi deportati dall'Africa e i coloni francesi e inglesi, che a turno hanno dominato il territorio. Walcott considera l'isola una sorta di *melting pot*, prefigurazione della società multi-etnica e multiculturale che va affermandosi in tutto il pianeta. In un luogo descritto come un paradiso terre-

---

<sup>8</sup> D. Walcott, *White Magic*, in Id., *The Arkansas Testament*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1987, pp. 38-39.

stre, dalla natura ancora selvaggia e primitiva per certi aspetti, gli antichi rituali di Shango e Yoruba africani, i culti animisti e il voodoo si mescolano alla tradizione europea, non solo culturale, ma anche religiosa e linguistica, dando vita a un nuovo impasto ibrido, ricco di elementi contrastanti ma amalgamati in una sorta di pacifico sincretismo. Il progetto di Walcott, il cui risultato più alto si concretizza con la pubblicazione di *Omeros*, è quello di costruire un poema epico fondante, in grado di dare legittimazione a questo impasto socioculturale, fissandolo come patrimonio caratteristico dell'identità nazionale caraibica: in questo modo, essa troverà riconoscimento prima di tutto agli occhi dei locali e, in seguito, agli occhi del mondo.

Walcott sottolinea come *Omeros* non sia una vera e propria rivisitazione dell'*Iliade* e come i suoi personaggi siano a tutti gli effetti rappresentanti di quella gente comune che è possibile incontrare a Saint Lucia mentre svolge le proprie mansioni quotidiane. È innegabile, però, che dietro all'utilizzo di nomi di ascendenza omerica sia insita la volontà di riferirsi a un patrimonio comune, capace di attirare le attenzioni di un pubblico ben più vasto e su larga scala di quello di *The Castaway* o di *Dream on Monkey Mountain*. Se Walcott era già un poeta conosciuto e stimato in America, è con *Omeros* e con la conseguente assegnazione del Premio Nobel che il suo nome viene assunto nella ristretta cerchia dei poeti di fama mondiale allora viventi. Egli considera le corrispondenze rintracciabili tra la sua poetica e la cultura classica non come sterili citazioni dei miti greci, di miti altrui, ma come elementi attinti da un patrimonio comune a tutte le razze del mondo, a un sentire collettivo: se l'antica Grecia ha assorbito in parte la cultura di civiltà preesistenti, come quella egizia, è proprio dall'Africa che provengono anche gli schiavi, i primi abitanti di Saint Lucia, fondatori insieme ai colonizzatori della multietnica società caraibica. Il concetto di una cultura comune, patrimonio dell'umanità nel suo complesso, è ben illustrato in linea teorica in un'intervista del 1990, in cui il poeta prende in esame la scena, tratta da *Omeros*, della discesa nella bocca della

Soufrière, il vulcano di Saint Lucia. Essa si configura come una sorta di viaggio infernale sotto la guida di Omero in persona, che vede il poeta antillano protagonista in qualità di personaggio. In proposito, Walcott afferma:

I'm amazed at critics who say, 'Obviously you learned from X or Y'. I don't feel any echo in anything. I have a passage in the book in which there's a volcano, a standard plot of any epic. It's just a big poem, this dread of the idea of visiting, going back with the dead. That dread is just normal human nature. The volcano, which is there, out of which steam comes, is **a natural metaphor** for that kind of apparition. But once you write that, you are going to find yourself sounding as if you were copying Dante. **You are bound to. But if you went to the average person, who had never read Dante or Homer, and spoke of a dream, or vision, or retrospective thought, the image that would come up would be of a cloud, of mist, of people emerging, or shadows. It's a normal thing, as common to Stephen King as it is to Homer.**<sup>9</sup>

In virtù di questo comune sostrato culturale, alcune immagini utilizzate nella letteratura contemporanea sono, secondo l'autore, non citazioni di un modello, ma espressioni 'naturali' cui chiunque potrebbe dare corpo, anche senza aver letto necessariamente quel dato modello, perché così vengono concepite collettivamente a livello subconscio. Walcott, in questo modo, insiste nel reclamare la propria indipendenza creativa dalla letteratura classica. La sua fonte di ispirazione, così come è stato per Omero, è la Natura, un arcipelago affine all'Egeo per colori e odori, ma dove «non c'è vino [...], né formaggio, le mandorle sono verdi, / le uve di mare aspre, la lingua è quella degli schiavi».<sup>10</sup> L'intervista, così come gli altri contributi sin qui proposti, risale agli anni Novanta, il decennio della pubblicazione di *Omeros* e di *The Odyssey*, i due scritti di Walcott che più esplicitamente si richiamano alla cultura greca. Tuttavia, in un'intervista precedente, rilasciata nel 1983, il poeta sembra considerare in maniera sensibilmente di-

<sup>9</sup> W. Baer (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, pp. 185-186.

<sup>10</sup> D. Walcott, *Gros-Ilet* (da *The Arkansas Testament*, 1987), in Id., *Isole. Poesie scelte (1948-2004)*, trad. it. a cura di M. Campagnoli, Adelphi, Milano 2009, pp. 462-463.

versa il rapporto tra la propria produzione poetica (già cospicua e costellata di numerosi echi classici) e la cultura greco-romana. A Nancy Shoenberger, che sottolinea come *The Schooner Flight*, un componimento poetico in cui è narrato il viaggio 'odissiacò' del mozzo Shabine, a suo giudizio sia caratterizzato da una dimensione «epica», Walcott risponde che l'unico elemento di epicità ravvisabile in esso è «the width of the sea, for which I'm not responsible». Nel prosieguo del discorso, egli si riferisce genericamente alle aspettative dei critici nei confronti degli scrittori caraibici contemporanei:

The fact is critics are looking for a repetition of the past; **one wants a sort of *Iliad* in blackface**. Writers won't do that. What's new about a classic is that it stays new. You have your debts to your predecessors; **your acknowledgment is a votive acknowledgment**.<sup>11</sup>

Walcott ammette in questa occasione la dipendenza dai classici, collocando però in una dimensione votiva, sacrale, il proprio tributo ai testi dell'antichità, che consiste nella loro rielaborazione e trasformazione in qualcosa di più adatto a veicolare i temi a lui cari. In un'altra intervista, datata 1982, il poeta definisce l'appropriazione dei modelli culturali precedenti addirittura come un processo ciclico:

The good civilization absorbs a certain amount, like the Greeks. Empires are smart enough to steal from the people they conquer. They steal the best things. And the people who have been conquered should have enough sense **to steal back**.<sup>12</sup>

Walcott giudica naturale il fatto che i Caraibi si siano impossessati di quanto di buono offriva loro la cultura dei dominatori britannici, così come questi fecero tesoro della cultura dei Romani, che a loro volta assorbirono il meglio del mondo greco, e così via. Alla luce di questa visione ciclica della cultura, come passaggio di conoscenza dai conquistatori ai conquistati, la rivi-

---

<sup>11</sup> W. Baer (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, p. 92.

<sup>12</sup> Ivi, p. 75.

sitazione si pone alla base di un processo evolutivo di perfezionamento culturale necessario e positivo. Si tratta di una posizione decisamente meno intransigente di quella che trapela dalle interviste cronologicamente successive. In base a questo raffronto, si può ipotizzare che Walcott, riguardo al problema della dipendenza della propria poetica dai modelli, passi da toni più moderati, quelli degli anni Ottanta, a una linea più ‘difensiva’ negli anni Novanta, il decennio di *Omeros* e di *The Odyssey*. La ragione di questa evoluzione può essere dovuta a una maggiore autocoscienza poetica, ma anche alla volontà di tutelare il proprio progetto dagli attacchi di chi lo definisce, come da lui preventivato, «a sort of *Iliad* in blackface».

Walcott si pone in una zona di confine: da una parte si distacca da un genere di educazione ‘coloniale’, fondata sui testi classici occidentali; dall’altra non nega l’importanza formativa di questa educazione, riconoscendo in particolare tra la civiltà greca e quella caraibica un legame profondo e una corrispondenza privilegiata. Il mare è il fattore fondamentale che lega i due arcipelaghi, caraibico e greco. Il mare che, come ricorda il titolo di una tra le più famose poesie di Walcott, è la Storia, osservatore silenzioso e immutabile che racchiude monumenti, battaglie e martiri.<sup>13</sup> I greci, popolo di navigatori e di pescatori stanziato sulle coste di uno stesso, unico, grande mare, che comprende tutti i mari della Terra, hanno molto in comune con la popolazione di Saint Lucia:

The rhythm of the *Odyssey* is the meter of the lift and dip of oars going into the water... I came from a cultural context where rowing was a daily thing.<sup>14</sup>

Ma non è solo il mare a fare da collante tra le due civiltà. Persino nell’aspetto più ‘guerresco’ della Grecia antica, quello degli eroi dell’epica, Walcott ritrova un po’ del carattere della sua gente,

---

<sup>13</sup> Cfr. D. Walcott, *The Sea is History* (da *The Star-Apple Kingdom*, 1978), in Id., *Isole*, pp. 316-317.

<sup>14</sup> P. Burnett, *Derek Walcott: Politics and Poetics*, University Press of Florida, Gainesville 2000, p. 41.

che si può fregiare di un'eroicità diversa, quella degli schiavi che sono sopravvissuti a secoli di punizioni e di soprusi e che, proprio in virtù del loro sopravvivere, meritano il titolo di 'eroi'.<sup>15</sup>

In relazione al problema della schiavitù, Walcott non manca di muovere aspre critiche al mondo greco-latino, colpevole di aver costruito buona parte della propria prosperità ricorrendo a tale pratica, come è stato fatto in tempi più recenti dall'Impero britannico. In questo frangente, l'obiettivo del poeta risulta quello di 'demitologizzare' il mondo classico, ma soprattutto di portare alla luce la tragica realtà della «Atlantic slavery», che trovò, nell'Antichità e nel razzismo, legittimazione per i crimini più disumani. Questa denuncia è portata avanti anche in *Omeros*, dove la descrizione di un mercato di Saint Lucia fornisce l'appiglio per ricordare la mercificazione umana perpetuata dall'Impero romano e la spietata conclusione della rivolta di Spartaco:

It increases  
its pain down the stalls, the curled heads of cabbages

crammed on a tray to please implacable Caesars,  
slaves head-down on a hook, the gutted carcasses  
of crucified rebels [...].

The stalls of the market contained the Antilles'  
History as well as Rome's, the fruit of an evil.

\* \* \*

Cresce  
lo strazio sulle bancarelle, le ricce teste dei cavoli

stipate su un vassoio per compiacere implacabili Cesari,  
schiavi appesi a un gancio per i piedi, carcasse sventrate  
di ribelli crocifissi [...].

Le bancarelle del mercato contengono la storia  
delle Antille come quella di Roma, il frutto di un crimine.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, p. 95.

<sup>16</sup> D. Walcott, *Omeros*, trad. it. a cura di A. Molesini, Adelphi, Milano 2003, pp. 68-69.

Tirando le somme, si può dire che quello di Walcott con la classicità sia un rapporto più che mai complesso, una sorta di 'odio-amore' al crocevia tra la fascinazione e il disprezzo, che vale la pena di studiare più approfonditamente tramite un approccio ragionato ai tanti testi dello scrittore, che citano o rielaborano elementi greci e latini.

In questa ricerca si tratta di due drammi per la scena che si ricollegano in maniera diretta al teatro greco, *Ione* e l'inedito *The Isle is Full of Noises*, e delle due opere maggiori di Walcott, *Omeros* e *The Odyssey: A Stage Version*. Infine, viene proposta una rassegna di componimenti particolarmente significativi tratti dalle numerose raccolte poetiche dell'autore, in cui più chiari appaiono i richiami al mito, alla letteratura e alla storia classica. Grazie a questo esame attento dei testi, sarà possibile comprendere quanto sia stata rilevante per la produzione poetica di Walcott la lettura diretta dei classici e dare una risposta esauriente ai tanti quesiti che si sono sollevati in questa breve premessa. Sarà, inoltre, interessante capire come i personaggi del mito, che Walcott rivisita più volte in contesti letterari differenti e in differenti fasi della propria carriera, varino nella loro caratterizzazione in relazione a circostanze biografiche e storiche particolari e ad un'evoluzione non solo della poetica, ma anche del pensiero dell'autore. Questo aspetto coinvolge personaggi come Elena, Achille e Odisseo, ma soprattutto un eroe caro a Walcott, Filottete: egli è prima protagonista di *The Isle is Full of Noises*, rivisitazione di *Filottete* di Sofocle messa in scena nel 1982, e in seguito di *Omeros*, in cui è presentata una rielaborazione esclusiva del personaggio nelle sue caratteristiche peculiari (la ferita inguaribile e il fatto di vivere su di un'isola, in questo caso abitata).

L'originalità di questo studio sta nel fatto che finora non è mai stata prodotta un'analisi sistematica, dedicata unicamente agli elementi di classicità presenti nella vastissima produzione artistica di Derek Walcott. Esistono molti studi validi e dettagliati, incentrati sulla sua poetica e inerenti, in parte o *in toto*, a *Omeros* e *The Odyssey: A Stage Version*, ma l'obiettivo di questa ricerca

è quello di compilare una sorta di catalogo esteso ai drammi e alle raccolte poetiche dell'autore – base anche per ulteriori, future ricerche – che possa rendere l'idea di quanto sia importante e complesso il legame tra Derek Walcott e la classicità.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Prendendo in esame gli studi postcoloniali inerenti all'autore al fine di individuarne il prevalente approccio metodologico, si evidenzia come essi siano principalmente volti all'analisi della poetica di Derek Walcott in relazione alla sua ideologia e all'evoluzione del suo pensiero, considerando aspetti dei suoi scritti che evidenziano in maniera privilegiata il rapporto con le culture caraibica e occidentale. Si citano di seguito alcuni saggi di particolare interesse per la nostra ricerca, tra cui, primo in ordine cronologico, *Derek Walcott and West Indian Drama* di Bruce King, che ripercorre la carriera del poeta e le tappe che portarono alla fondazione del Trinidad Theatre Workshop. In *Conversations with Derek Walcott*, William Baer raccoglie numerose interviste rilasciate dall'autore tra il 1966 e il 1993, spesso in occasione dell'uscita delle sue raccolte poetiche, di notevole interesse per comprendere le motivazioni alla base delle sue scelte autoriali. Le interviste rimangono il mezzo privilegiato per conoscere il messaggio interculturale e il punto di vista di Walcott in maniera diretta e senza sovrainterpretazioni. Per il carattere irriverente di alcune sue dichiarazioni, che puntano a 'sminuire' il rapporto dei propri scritti con le fonti classiche, Walcott è, infatti, oggetto di analisi a volte tese a 'smentire' le sue parole. Robert D. Hamner, ad esempio, in *Epic of the Dispossessed: Derek Walcott's Omeros* (University of Missouri Press, Columbia - London 1997), prendendo in esame l'opera più celebre di Derek Walcott, mette in luce come essa possieda caratteristiche che la riconducono al genere epico, a differenza di quanto sostenuto dall'autore. Sui contenuti ideologici e sulle strategie estetiche presenti nella produzione letteraria di Derek Walcott si sofferma il saggio di Paula Burnett, *Derek Walcott: Politics and Poetics*, che studia la sua produzione letteraria secondo un approccio tematico piuttosto che cronologico. In *Derek Walcott* (Cambridge University Press, Cambridge 2006), Edward Baugh ripercorre la vita e la carriera del poeta, sottolineandone il contributo fondamentale nel far emergere la letteratura caraibica e nel conferirle dignità agli occhi del mondo. Infine, si citano due volumi editi in Italia: *Verso l'Itaca antillana* di Marija Bergam (Aracne, Roma 2011), che prende in esame *Omeros* e, in particolare, la forma linguistica del poema, e *Pensiero caraibico. Kamau Brathwaite, Alejo Carpentier, Édouard Glissant, Derek Walcott*, a cura di Andrea Gazzoni (Edizioni Ensemble, Roma 2016), che ripropone un saggio di Derek Walcott del 1973: *The Caribbean. Culture of Mimicry*. In conclusione, questa selezione di alcuni tra i saggi più significativi che analizzano la produzione letteraria di Derek Walcott dimostra come si prediliga generalmente un approccio volto a indagare la scrittura in rapporto al pensiero e all'ideologia del poeta, prestando, invece, minore attenzione a uno studio sistematico ed esclusivo delle fonti – in particolare quelle classiche – che hanno influito sui temi e sul suo stile.



## DUE DRAMMI DALLA TRAGEDIA GRECA

*IONE E UN INEDITO FILOTTETE:**THE ISLE IS FULL OF NOISES*1.1. *Ione, un dramma giovanile*

*Ione: A Play with Music* è un dramma in tre atti che Derek Walcott produce nel 1957, l'anno di composizione di *Ti-Jean and His Brothers*, quando a soltanto ventisette anni di età vanta già numerosi scritti pubblicati e una buona fama a livello locale. Il dramma non ha successo e, per volere del poeta, non è inserito in raccolte successive.<sup>1</sup> *Ione* non si può definire un inedito a pieno titolo, tuttavia è da rilevare come a tutt'oggi di esso non esistano ristampe.<sup>2</sup> La trama piuttosto statica e la caratterizzazione soltanto 'abbozzata' della protagonista femminile, da cui il lavoro prende nome, tradiscono a tutti gli effetti la giovane età dell'autore ai tempi della composizione. Il titolo potrebbe sottintendere la volontà da parte sua di riferirsi all'omonima tragedia euripidea, tuttavia la vicenda non ha nulla a che fare con essa. Gli unici richiami a *Ione* di Euripide presenti nel testo sono il nome della protagonista, reso femminile, e la sua gravidanza extramatrimoniale, che ricorda lontanamente la nascita dello Ione euripideo

---

<sup>1</sup> Fu pubblicato nel 1957 nella serie *Caribbean Plays*, 8 (Extra-Mural Dept. - University College of the West Indies, Mona, Jamaica).

<sup>2</sup> L'unica edizione del testo attualmente consultabile è la versione digitale in possesso della Biblioteca di Miami, resa disponibile ai soli utenti iscritti alle università statunitensi.

in seguito allo stupro perpetuato da Apollo ai danni di Creusa. Nel dramma di Walcott, però, non ha luogo alcuno stupro e, nonostante all'interno del contesto tribale la relazione della giovane con un archeologo newyorchese suscita scalpore e disprezzo, Pilon, il marito scelto per Ione dal padre, è morto in mare, quindi non sussiste nemmeno un vero e proprio tradimento. È forse il tema generale della nascita illegittima che fa scattare nella mente di Walcott un parallelismo fra la tragedia e il dramma moderno.

*Ione: A Play with Music* racconta i prodromi di un conflitto che si scatena tra due tribù rivali, che occupano due colline di Saint Lucia separate da un fiume. A capo delle tribù sono due fratelli, Alexis Victorin e Alexandre, figli dello stesso padre ma di due madri diverse. Essi si sono spartiti il territorio lasciando come zona franca soltanto il fiume, dono della terra, necessario alla sopravvivenza di entrambe le popolazioni. La convivenza tra le tribù non è pacifica: Alexandre è il figlio illegittimo e per questo cova profondo rancore nei confronti del fratello maggiore, vivendo nell'attesa di un motivo valido per scatenare una guerra e imporre sull'intera zona il proprio dominio. Sulla composizione di *Ione* incidono evidentemente due grandi cicli classici, che propongono la guerra come elemento centrale: il ciclo troiano, tramite i personaggi di Helene e di Achille, e soprattutto il ciclo tebano. Oltre al palese riferimento ai fratelli rivali per antonomasia, Eteocle e Polinice, sono infatti da rilevare nella caratterizzazione dei personaggi di Ione, di Helene e di Victorin evidenti richiami ad altri componenti della stirpe dei Labdacidi: Antigone, Ismene ed Edipo. Le vicende legate ad *Antigone* di Sofocle erano state, d'altronde, proprio in quegli anni, rielaborate dal celebre scrittore haitiano Félix Morisseau-Leroy:<sup>3</sup> nel 1953 egli aveva

---

<sup>3</sup> Félix Morisseau-Leroy (Grand-Gosier, 1912 - Miami, 1998), docente di letteratura e teatro, scrittore, giornalista, ministro della Pubblica Istruzione haitiano, fu il primo autore che scelse di utilizzare il linguaggio creolo per i suoi scritti in maniera quasi esclusiva. Con la sua produzione promosse la diffusione della lingua autoctona, al fine di legittimarne l'utilizzo come veicolo della cultura locale. Tradusse *Antigone* di Sofocle, pubblicando nel 1953 *Antigòn*

pubblicato la sua *Antigone en Créole*, un testo poetico in lingua creola, che nel linguaggio e nell'ambientazione precorre ed amplifica il progetto di Walcott di una letteratura caraibica, capace di 'autodeterminarsi' pur prendendo le mosse dalla cultura tradizionale europea. Sicuramente il personaggio di Antigone nel dramma di Morisseau-Leroy ispira Walcott, che tuttavia decide di distaccarsi maggiormente dal *plot* della tragedia sofoclea.<sup>4</sup>

Risulta interessante mettere da subito in luce come, in linea generale, scegliendo per il dramma il titolo *Ione*, Walcott esprima, analogamente a quanto accade nel più celebre e maturo *Omeros*, la volontà di ricollegarsi alla cultura greca classica, per la quale dimostra di nutrire già a ventisette anni notevole interesse. Non è possibile sapere se, nel 1957, il poeta avesse letto nello specifico *Ione* di Euripide e non sono presenti nel testo avvisaglie che orientino per una risposta affermativa in proposito, ma negli anni precedenti la composizione si era già laureato in *English Literature, French and Latin* presso l'Università delle Indie Occidentali a Kingston e si era trasferito da Saint Lucia a

---

*an Kreyòl (Antigone en Créole)*. Nel 1978, inoltre, pubblicò *Wa Kreyon (King Creon)* e *Pèp La (The People)*. Le vicende di *Antigone en Créole* hanno luogo in un tradizionale spazio adibito ai riti voodoo, caratterizzato da un luogo aperto con una tettoia e un pilastro centrale. Nell'epilogo, Antigone ed Emone sono salvati e assumono il ruolo di figli del dio serpente Voodoo Damballa (cfr. V. Liapis - A. Sidiropoulou, *Adapting Greek Tragedy. Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, p. 312). Bollato come sovversivo dal leader autocratico François Duvalier, conosciuto come Papa Doc (che ricopri la carica di presidente di Haiti nel 1957 e fu artefice di un colpo di Stato militare, l'anno successivo, che gli garantì il potere a vita fino alla morte nel 1971), Félix Morisseau-Leroy fu condannato all'esilio nel 1959. Visse in Francia, in Africa e a Miami, dove morì. Il personaggio di Creonte in *Antigone en Créole* è forse ispirato proprio al futuro dittatore haitiano, già compagno di scuola dello scrittore (cfr. *ibidem*).

<sup>4</sup> Cfr. C. Magris, *Il mito di Antigone a Haiti sbarcò prima del terrore del sanguinario Papa Doc*, «Il Piccolo», 20 marzo 2015 (<https://necrologie.ilpiccolo.gelocal.it/news/7360>); Id., *L'Antigone che parla creolo va al di là della morte e muta la tragedia in felicità*, «Il Piccolo», 21 marzo 2015 (<https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/03/21/news/l-antigone-che-parla-creolo-va-al-di-la-della-morte-e-muta-la-tragedia-in-felicita-1.11092904>).

Trinidad, svolgendo una serie di attività lavorative, tra cui quelle di giornalista e di insegnante. Inoltre, Walcott aveva già mosso i primi passi della sua carriera artistica, presiedendo la St. Lucia Arts Guild e pubblicando tre raccolte di poesie e quattro drammi per la scena, tra il 1950 e il 1954.<sup>5</sup> Alla luce di questi dati biografici, il poeta avrebbe potuto verosimilmente essersi già imbattuto nella lettura di *Ione* di Euripide, così come in quella delle tragedie sofoclee del ciclo tebano, che sembrano ispirare concretamente il testo. L'impressione che si ha leggendo il dramma è quella di un 'uso misto' dei modelli. Nello scrivere *Ione*, infatti, Walcott risente di suggestioni differenti, talvolta riconducibili alla conoscenza indiretta dei testi greci oppure ad una conoscenza dei miti mediata dalla letteratura latina (la *Tebaide* di Stazio, ad esempio), altre volte spiegabili unicamente con una lettura diretta dei medesimi (come si vedrà in seguito, questo è il caso di *Antigone* e di *Edipo re* di Sofocle). *Ione* non rivisita un modello specifico, eppure sembra introdurre in un inconsueto contesto tribale dinamiche e personaggi antichi, i cui tratti peculiari emergono qua e là appena abbozzati. Il poeta individua nella tragedia greca un'ambientazione privilegiata per grandi e drammatiche saghe familiari. Per la trama e soprattutto per la cupa conclusione, infatti, *Ione: A Play with Music* potrebbe richiamare la tragica vicenda della casa degli Atridi, di cui riproduce il clima di sospensione e di attesa della sanguinosa vendetta interna al *ghenos*. In un contesto di costante rivalità e di incombente conflitto tra le due tribù, spiccano personaggi con nomi classicheggianti: Ione, figlia maggiore di Alexis Victorin, sua sorella Helene, il cognato Achille e il cugino Diogene, amante della sorella.<sup>6</sup> Come

---

<sup>5</sup> Si tratta delle raccolte: *25 Poems* (1948), *Epitaph for the Young: XII Cantos* (1949) e *Poems* (1951). I quattro drammi per la scena sono: *Henry Christophe: A Chronicle in Seven Scenes* (1950), *Harry Dernier: A Play for Radio Production* (1951), *Wine of the Country* (1953) e *The Sea at Dauphin: A Play in One Act* (1954).

<sup>6</sup> Il nome della ragazza è Helene, *patois* per Helen. Il *patois* è molto presente nel dramma, spesso utilizzato in battute di cui si riporta anche la corri-

in *Omeros*, Helene e Achille formano una coppia tormentata, segnata dal tradimento unilaterale della donna, ma, mentre nel poema il rivale di Achille è soltanto Ettore, in *Ione* Helene è una giovane disinibita che, scontenta del suo matrimonio combinato, intrattiene relazioni clandestine con più uomini appartenenti alla tribù rivale. Ella finisce per ricoprire la classica funzione di ‘causa’ della guerra, quando Achille la sorprende in compagnia dell’amante Diogene, figlio di Alexandre, e sopraffatto da uno scoppio di «ira funesta» non solo fa a pezzi il rivale, ma arriva ad uccidere persino il proprio figlioletto, colpevole di essere nato da una madre adultera.

Il personaggio di Helene è in ordine cronologico la prima rivisitazione a tutto tondo di Elena di Troia presente nella produzione letteraria di Walcott. Escludendo la Elena di *The Odyssey: A Stage Version*, che riveste il suo ruolo classico, Helene è fra tutte le rielaborazioni walcottiane del personaggio quella che più aderisce al modello greco, in quanto è l’unica che determina concretamente con le proprie azioni l’inizio di un conflitto armato e non soltanto di una forma di ostilità tra spasimanti. Se Lady Isadora in *The Isle is Full of Noises* tradisce il marito in cerca di una vita più spumeggiante e Helen, in *Omeros*, è affascinata da un uomo che sceglie di abbracciare il futuro, lasciando il vecchio mestiere di pescatore, Helene Victorin intrattiene relazioni con uomini della tribù nemica per puro divertimento e per spirito di ribellione contro le rigide leggi che tutelano la distinzione tra le popolazioni dei due villaggi. L’orgoglio della stirpe dei Victorin, incarnato dal padre e soprattutto dalla sorella, non le appartiene.

---

spondente traduzione in americano. Il risultato è una lingua che, restando di base inglese, accoglie numerosi francesismi. La grammatica risulta segnata da ripetuti ‘errori’, al fine di rendere nei dialoghi la spontaneità della lingua parlata nelle tribù (ad esempio, la ‘-s’ della terza persona singolare inglese sparisce quasi completamente). Inoltre, nella copia digitale del dramma che ho potuto consultare per la mia traduzione, la punteggiatura è usata in maniera molto libera, cosicché risulta frequente che una virgola sia seguita dalla maiuscola: in questi casi si è cercato di restituire al testo una buona leggibilità, restando il più possibile fedeli all’andamento della battuta.

Il suo personaggio è concepito per creare un contrasto chiaro-scuro con quello di Ione, sottolineato, in occasione della prima entrata in scena delle due donne, non solo dal loro abbigliamento ma anche dalla direzione del loro procedere: Ione è vestita a lutto, perché commemora il primo anniversario della morte di Pilon, e scende dalla collina verso il fiume, mentre Helene, che muove dal basso verso l'alto per tornare a casa, indossa un abito in *madras*, un foulard e un fiore rosso tra i capelli. L'incontro-scontro tra le due sorprende Ione in una posizione sopraelevata, che corrisponde all'altezza che le conferiscono la sua integrità e il suo orgoglio, e relega in basso Helene, reduce dalla notte passata con Diogene tra le canne, approfittando dell'ennesima ubriacatura del marito. In un certo senso, partendo da presupposti molto semplificati, il rapporto di forza tra le due sorelle risulta invertito rispetto all'*Antigone* di Sofocle: Helene/Ismene si configura come colei che trasgredisce la legge della tribù, mentre Ione/Antigone è portavoce di essa, consigliando alla sorella di porre un freno alla propria natura.

Di seguito è riportata l'intera scena del dialogo tra le sorelle:

HELENE You coming down early to the river, sister? The sun just break.

IONE *(Silence.)*

HELENE And in this time of the year, is very cold.

IONE *(Silence.)*

HELENE I just coming home from the *fete* they had in Micoud. Achille last night so drunk, he don't know where I gone. He must be sleeping still, snoring like the river. See, I still have on the dress.

IONE *(Silence.)*

HELENE I know what you have in your head, sister. I don't care, you know that. You want me to say it again? You want me to tell that snorer Achille, that man my father make me marry to have more land, is tell you want me tell him? *Eh bien*, I say it again, and laugh, I don't care.

IONE *Jamette!*

HELENE *Merci*, Ione.

IONE In what month you lose your pride, my sister?

HELENE You and the Virgin. Let me pass, Ione.

IONE In what month Helene, and what it will bring on the name of Victorin, and where it will stop? That day your husband catch you, sister, the blood will sprinkle the sun, and not even that you and I come from the same blood will make me sorry for you. (*Helene passes, Ione grabs her arm.*) Which one was it now? Rafael, the drinker, Fonblasse, Hobain, or Diogene, the idler, which one of the enemies of my father, down by the white river, under the wet ferns, where the water cannot make him hear you moaning. How long, and how many times? You know the trouble that two idle legs can make, woman, with our two generations fighting over the land? You know it, but look, you smiling. You do not care. You have to be the bridge between us and Aux-Lyons, and barefoot men must walk across your body.

HELENE Let go my hand, virgin. *Merci*. My body is mine, I give it to what I want. The land mean nothing to me, I spit on all the quarrelling. They could burn Aux-Lyons, burn Calmitte, and I will lie down in the grass tonight again, seeing the stars coming white in the morning, because I in no contention about land and river. I have no enemy. I like all man, enemy or not. And I not no *jamette*...

IONE I don't mean...

HELENE *Pas* mean? Of course you mean. But you are a Victorin, you self, you know we doing what we want, no matter what, even God self don't like it. So let me go and make that coffee, eh?

IONE If Achille ask you where you spend last night?

HELENE He will not ask me.

IONE Helene, Helene, he will ask you one morning, when the smoke coming up for breakfast and you come in looking like that, and then you will get vexed like a foolish Victorin, and boast, and then the grass will be red, and cutlass will fly, and will have plenty dead, more dead than the cholera.

HELENE All men stupid. Who are you to talk to me, *quantmeme*? You who had a good husband, a man that I would spend half of all the nights in my life, if he was not my sister husband, but he drown. You and your tall nose, with this pride in blood, and every day contention. You bring him bad luck and he drown. How much joy you bring him, poor brave, poor drown Pilon. No child for him, a belly like dry land. Pilon, who was so shame because his blood did not like yours. Giving him love, as a big favour.....

IONE Peace there, *jamette*!

HELENE *Jamette*, but is the truth.

IONE Pilon would not touch you.

- HELENE I sorry that was the truth. But let me tell you. You have more pride than love. I am the bad sister, yes, I am the *jamette* of the Victorins, but I not in this stupidity of land. And I cry longer over Pilon wet muscles than you who like a black sheep never made a *baaaaaa* of desolation.
- IONE To think that you will bring destruction on both house, to make a woman more for fighting than the gully of a river. Men really stupid. Which man was it, now, down by the canes last night?
- HELENE You would like to know eh?
- IONE If our father hear this, Helene.
- HELENE Your pride will not let you tell him, I know that.
- IONE Helene, small Helene, with your skin sweet as vanilla when you was small, your teeth as white as cane fresh cut, who had the nicest hair in two of us, and the river's voice, why you could come to this? I love you, still, ti Helene, and understand you, and for all this whore talk you make, I know you at this height. How you would run and cry Iona, Iona, when all the men gone down to the estates in cane-crop time, and I sing to you in the dark, and make so many dolls for you, and this is what you do me, since the death of Mama. But I know here, your heart is simple and you need protection.
- HELENE A long time gone, Na-Na. I grow up now to more woman than you, of better bone, and finer face, with a nose straight as the Government Bridge. When I walk there in the quiet afternoon, under the yellow leaves of almonds falling, the old, old men who cannot work but playing cards when I pass, they stopping talking, and, perhaps, Mano, the beggar pulling his ears, and asking why they quiet? But the ones who can see smalling their eyes like needles to watch me unbutton the little boy my breast. And the old women coming by the doors, and spitting on my shadow. I will not have that forever, Ione. That is a fame that will go like smoke. The land is always there. Now I must go and make his breakfast. You vex, Ione?
- IONE Poor little Helene. You look down in the dust and see a mirror. You think the sun is gold only for you, and the cold river only to wash your eyes. But every Victorin have more than that. Our father have no son, except the child you have, son of Achille.
- HELENE So I must think I ugly, just for you all?
- IONE Go on Helene. You cannot understand.

HELENE Stai andando presto giù al fiume, sorella? Il sole è appena sorto.

IONE *(Silenzio.)*

HELENE E, in questo periodo dell'anno, fa molto freddo.

IONE *(Silenzio.)*

HELENE Sto tornando a casa giusto ora dalla festa che hanno organizzato a Micoud. La scorsa notte Achille era così ubriaco che non sa dove sia finita. Deve dormire ancora, russando come il gorgoglio di un fiume. Guarda, ho ancora addosso il vestito.

IONE *(Silenzio.)*

HELENE So cosa stai pensando, sorella. Non mi importa, lo sai. Vuoi che te lo dica di nuovo? Vuoi che lo dica a quel russante Achille, quell'uomo che mio padre mi ha fatto sposare per avere più terra? Vuoi che glielo dica? *Eh bien*, lo dico di nuovo e ridendo: non mi importa.

IONE *Jamette!*<sup>7</sup>

HELENE *Merci*, Ione.

IONE In quale mese hai perso il tuo orgoglio, sorella mia?

HELENE Tu e la Vergine. Lasciami passare, Ione.

IONE In quale mese l'hai perso, Helene, e cosa porterà questo al nome dei Victorin e quando finirà? Il giorno che tuo marito ti scoprirà, sorella, il sangue macchierà il sole, e nemmeno il fatto che tu ed io condividiamo lo stesso sangue mi farà provare dispiacere per te. *(Helene passa, Ione la trattiene per un braccio.)* Chi era questa volta? Rafael, l'alcolizzato, Fonblasse, Hobain, o Diogene, il pigrone, chi tra i nemici di mio padre, giù al fiume bianco, sotto le felci bagnate, dove l'acqua non può fargli sentire i tuoi gemiti? Per quanto tempo, e quante volte? Conosci i problemi che possono dare due gambe distese, donna, con le nostre due generazioni che combattono su questo suolo? Lo sai, ma, guardati, stai sorridendo. Non ti importa. Tu devi essere il ponte tra noi e Aux-Lyons, e uomini scalzi devono camminare sul tuo corpo.

HELENE Lascia andare la mia mano, verginella. *Merci*. Il mio corpo è mio, lo do a chi voglio. La terra non significa niente per me, io sputo su questi battibecchi. Potrebbe bruciare Aux-Lyons e bruciare Calmitte, ma io giacerò in un prato anche stanotte, guardando le stelle diventare bianche nella luce del mattino, perché io non c'entro nelle contese su terra e fiume. Io non ho nemici. Mi piacciono tutti gli uomini, nemici o no. E non sono una *jamette*...

---

<sup>7</sup> *Jamette* è in *patois* un termine dispregiativo, che significa 'spudorata', 'che ostenta mancanza di pudore'. Non viene tradotto in italiano, per mantenere la ricercata commistione linguistica del testo.

- IONE Non volevo dire...
- HELENE Non volevi dire? Certo che lo volevi dire. Ma tu sei una Victorin, proprio tu, tu lo sai che noi facciamo ciò che vogliamo, non è un problema che cosa sia, anche se a Dio in persona non piace. Perciò lasciami andare a preparare il caffè, eh?
- IONE Se Achille ti chiede dove sei stata stanotte?
- HELENE Non me lo chiederà.
- IONE Helene, Helene, te lo chiederà un giorno o l'altro, quando giungerà alle sue narici il profumo della colazione e tu rientrerai in queste condizioni e allora tu sarai tormentata come una stupida Victorin, e te ne vanterai, e il prato diventerà rosso, e i coltelli voleranno, e ci saranno molti morti, più morti che per il colera.
- HELENE Tutti gli uomini sono stupidi. Chi sei tu per venirmi a fare la predica, *quantmeme*? Tu che avevi un buon marito, un uomo con cui avrei speso metà delle notti della mia vita, se non fosse stato il marito di mia sorella, ma che è annegato. Tu e il tuo nasino all'insù, con questo orgoglio del sangue, e ogni giorno discussioni. Tu gli hai portato sfortuna ed è annegato. Quanta gioia gli hai dato, povero uomo coraggioso, povero annegato Pilon. Niente bambini per lui, un ventre vuoto come una terra riarsa. Pilon, che provava così tanta vergogna perché il suo sangue non era come il tuo. Dandogli amore, come fosse un gran favore...
- IONE Smettila ora, *jamette*!
- HELENE *Jamette*, ma è la verità.
- IONE Pilon non ti avrebbe toccata.
- HELENE Mi dispiace che questo sia vero. Ma lascia che te lo dica. Tu possiedi più orgoglio che amore. Io sono la sorella cattiva, sì, io sono la *jamette* dei Victorin, ma non condivido la stupidità di questa terra. E piansi più a lungo sui muscoli bagnati di Pilon di quanto hai fatto tu, che come una pecora nera non hai mai emesso un *beeeee* di dolore.
- IONE A pensare che tu porterai distruzione su entrambe le case, solo per far sì che una donna si dimeni più della corrente di un fiume. Gli uomini sono davvero stupidi. Quale uomo era, andiamo, tra le canne la notte scorsa?
- HELENE Vorresti saperlo, eh?
- IONE Se nostro padre sentisse questi discorsi, Helene.
- HELENE Il tuo orgoglio non ti permetterà di dirglielo, lo so.
- IONE Helene, piccola Helene, con la tua pelle dolce come vaniglia quand'eri piccola, i tuoi denti bianchi come canne appena tagliate, che avevi i capelli più belli tra noi due e una voce limpida come quella di un ruscello, perché hai potuto arrivare

a questo? Io ti voglio bene, ancora adesso, Helene, e ti comprendo e, nonostante tutto questo parlare da troia, io ti vedo ancora quando eri alta così. Come andavi in giro correndo e gridavi *Iona, Iona*, quando tutti gli uomini erano andati giù ai campi nella stagione in cui si raccolgono le canne, e io cantavo per te nel buio, e ti facevo così tante bambole... ed è questo ciò che tu fai a me, da quando è morta la mamma. Ma io lo so, il tuo cuore è semplice e ha bisogno di protezione.

HELENE Era tanto tempo fa, Na-Na. Sono diventata grande, più donna di te, con un'ossatura migliore e un volto più sottile del tuo, con un naso diritto come il Government Bridge. Quando camminano laggiù, nella pace del pomeriggio, sotto le foglie gialle che cadono dai mandorli, il vecchio, vecchio uomo che non può lavorare, ma solo giocare a carte, quando passo io... ebbene smettono di parlare e, forse, Mano il mendicante allunga l'orecchio e si chiede: perché smettono di farlo? Ma quelli che possono vedere rimpiccioliscono i loro occhi come punte di spillo per guardarmi sbottonare il petto per il piccolino. E la vecchia donna arriva sulla porta e sputa sulla mia ombra. Non avrò tutto questo per sempre, Ione. È una fama, che volerà via come il fumo. Invece la terra resta sempre qui. Ora devo andare a preparargli la colazione. Ti irrita, Ione?

IONE Povera piccola Helene. Guardi in basso, nella polvere, e vedi uno specchio. Pensi che il sole sia d'oro soltanto per te, e che il fiume scorra fresco solamente per sciacquarti il viso. Ma ogni Victorin possiede più di questo. Nostro padre non ha figli maschi, ad eccezione del tuo bambino, il figlio di Achille.

HELENE Perciò devo pensare di essere una minaccia, per tutti quanti voi?

IONE Vai pure, Helene. Non puoi capire.<sup>8</sup>

Il dialogo tra Ione ed Helene è sicuramente ispirato al prologo di *Antigone*, che mette in contrapposizione i diversi atteggiamenti delle sorelle di fronte al problema della sepoltura negata a Polinice. Walcott decide di inserire la scena in apertura del dramma, facendola seguire soltanto a una breve premessa che fa da cornice alla narrazione.<sup>9</sup> Questa collocazione, che coincide con quella

<sup>8</sup> D. Walcott, *Ione*, Alexander Street Press, Alexandria 2012, pp. 5-8 (trad. it. mia).

<sup>9</sup> Nella premessa un giovane operaio, occupato nei lavori per costruire una nuova strada, è incitato dai colleghi a raccontare una storia legata a quel luogo, dove per anni ha vissuto. Si tratta di Annelles, il nipote di Theresine, che sce-

classica, può essere spiegata soltanto tramite una lettura diretta della tragedia sofoclea. Anche in questo caso, la scena mette una di fronte all'altra due sorelle con visioni etiche opposte. Il fulcro del dialogo, però, non è la richiesta di partecipare a un'azione che va contro la legge, ma l'esatto contrario, cioè l'invito a conformarsi alle regole della tribù stornando il pericolo della guerra. Nonostante le premesse siano del tutto diverse, come in Sofocle il discorso tocca i temi dell'onore, della nobiltà di sangue, della responsabilità nei confronti dei parenti. La caratterizzazione di Helene non ha nulla a che fare con quella di Ismene, ma mantiene la funzione analogica di contraltare della protagonista. Allo stesso modo, Ione non è che un pallidissimo *alter ego* di Antigone, di cui eredita l'orgoglio, l'attaccamento alla stirpe e, almeno in apparenza, l'inoppugnabile integrità morale, senza però dividerne per nulla la forza di agire. Ione è la sorella maggiore, orgogliosa di discendere dal ramo 'puro' della stirpe, quello del sovrano legittimo, e allineata alla logica paterna. Così come Helene, è stata costretta da Alexis a contrarre un matrimonio combinato in cambio di terre, ma Ione e Pilon non hanno generato eredi, mentre Helene è madre. Il suo rapporto con gli uomini e la sessualità è complicato: restia a concedersi al marito, perché lo riteneva indegno del suo rango, ella cede ingenuamente al fascino di un biondo archeologo newyorchese che, dopo averla messa incinta, torna nel continente e non dà più notizie di sé. Questo cedimento, portato allo scoperto nel seguito del dramma, sgretola la credibilità della principessa agli occhi delle tribù, mettendo in dubbio la legittimità dei suoi rimproveri nei confronti della sorella e facendo perdere spessore alla caratterizzazione dell'intero personaggio. In un contesto retrogrado e chiuso come quello in cui vive, la gravidanza extramatrimoniale di Ione costituisce uno scandalo. Per questo, la giovane la tiene segreta, in attesa della lettera in cui spera che il suo amante le chieda di raggiungerlo. Per avere notizie in merito

---

glie di narrare come, in un unico giorno, si giunse allo scoppio della guerra tra le tribù Victorin.

si rivolge a Theresine, il personaggio meglio riuscito del dramma, una profetessa cieca che rivisita Tiresia per quanto riguarda il nome, ma la cui funzione è piuttosto quella di una Cassandra trapiantata in terra caraibica: profetizza il vero, ma quasi nessuno le crede. Ella vive insieme a suo nipote, Annelles, l'operaio stradale cui Walcott affida il compito di introdurre la vicenda. Appartiene alla tribù Victorin, ma alloggia in una capanna presso il fiume, a metà strada tra i due centri abitati, offrendo previsioni relative a pesca e raccolto agli uomini che si recano al lavoro. Ione crede all'efficacia dei poteri di Theresine dal giorno in cui vaticinò la morte in mare di suo marito: in quell'occasione, la ragazza non la ascoltò, permettendo a Pilon di partecipare alla battuta di pesca da cui non fece più ritorno. Il dialogo tra Theresine e Ione è particolarmente intenso e trova ispirazione nell'*Edipo re* di Sofocle:

IONE I have come to you, for you to tell me the news. Tell me old woman, if you see anything. A letter. What I would like to have more is a letter. When will you look and tell me what you see? Every morning I come, is the same thing, but now, tell me today, I do not care what, bad or good, *vraiment*.

THERESINE You did not believe me one year gone this morning, but you still coming back. Why I must look? I frighten to look there. Better to live, *ti fille*, not knowing what is to come. The wrist of God is very hard to bend the other way. Your *gens*, the tribe of Victorin, did great in Africa, but here I tell you in the crooked smoke, I can see only trouble upon trouble. You hear me?

IONE The Victorins know the cruelty of God.

THERESINE I try to avoid you, daughter of Victorin. I only tell you what is written in the wrinkles of the dried almond leaves, or in the small handwriting of the sky.

IONE There is bad news?

THERESINE I know no news.

IONE You are lying, old woman. I am a Victorin, I will skin you alive, and nail your dry skin on my father's house. I want you to tell me if there have a letter.

THERESINE Women like the sky, women like the white foam of the sea, never one thing, always a new hope.

IONE Tell me if there is a letter, or I will go mad.

[...]

THERESINE Ione, Ione, is lucky you lucky; you will never have eyes like mine, can look in a grave, as if a door open, smell what I have to smell, in the magic time, the smell of men rotting in the clean sea, and hear the fine teeth of the worm sawing the bone, and to hear, when the spirit covering me, women bawling before they feel the kick of the first child, to dance with the diablasses that change their skin like lizard or the snake. You don't know how the spirit shaking you, when you have to sleep in a oven sometimes, or make a small soup of the spit of a green crapaud and the sap of a stinging nettle. When that come, don't get frighten, Ione. I can take off the nails from my finger and fork my tongue like a serpent. I have seen, when I had the blackest time, children boiling in the canary of the little devils, I have heard spiders talking, and I know in what corner of the sky they make the wind. And I once see the mother of the devil...

IONE How she looking?

THERESINE She is green and white, her hair is a nest of insects, she bathing in lime, sulphur, and other furious vats. Just to remember that, it will make you sick. Sometimes I cursing the day my mother give me the power.

IONE I have to know, I have to know.

THERESINE For a small time now, the sun will turn black, the crickets and spiders will have hair like women, the hot wind in my face is the oven of hell, where women are cooking the children they don't need, you will hear voices, big women in labour, you will hear men moaning the wives they cursed, and women naming the men they made beast with, you will hear the sad tongues of the variously buried, you will hear the jewelled tongues of the snake of reason, and a smell like bad meat, cooking the fresh dead. We are coming to the gates of the country of Guinea. Close your eyes woman, and make the sign of the cross. There is a figure, half man and half tree, there is a drowned man, with flowers of the foam, and there is another, with a sharp stick in his heart. Here I see the children to their ankles in ashes, and now we are entering the Kingdom of the dead... Here them moan, here them moaning, moaning, It is I, Theresine, not dead, and not living, it is I, Theresine, the crooked black sibyl, bending over the smoke from the mouth of the rotting, I have come to know what is in the groin of the future, *ah Damballa, adore na pié Damballa, Lagez moin, lagez moin Damballa, Aie, il prend moin, il prend moin, Aie, Aie,*

*Aie, Marassa... (She shudders, moving in a broken sleep.) I see it, I see it, ah Bon Dieu, now I see it, the womb of the past is opening slowly, and the future born, in blood, and in rage... Make me this desolation... (She is in frenzy. Ione, terrified, shakes her.)*

IONE Enough, enough, *Bon Dieu, Sainte Vierge, assez, assez.* Enough, enough. *(Runs over and shakes the old woman who moans, collapses shuddering in her arms. The sky lightens.)* *Mama, vieuz mama.* Theresine! Theresine! *(Shouts.)* Annelles! *(A boy runs out. He sizes the situation and returns quickly with a bowl of sand and a dried twig. He rubs the sand over her feet and hands, then strips the dried leaves over her body from the swithe. Theresine, moaning, shudders back to life.)*

THERESINE It is not good to see hell so often.

IONE Was it in hell? That is where we pass? *Bon Dieu.* *(Crosses herself.)*

[...]

IONE *(Weeping.)* *Pardon, vieuz femme, pardon.*

THERESINE You have your letter, go and get your water. Just now is time for the men to go and work.

IONE That is all you see? You are another old woman, like my grandmother. I can tell when you hiding something.

THERESINE Go away to the river, woman. Before I curse you and your generation.

IONE My father give you this ground and the house to tell him when the weather will make good, when the storm coming, and what course he must take so all this is not for nothing. What more you see? You living your old age on the Victorin kindness.

THERESINE I spit on the name of the tribes, both tribes, I spit out the milk of the frog on every house on both sides of the river, on the Victorins, and spit on the Alexandre proud people, go and tell your father that. He say his blood Is a true branch out of the African tree, and kings of dark Guinea, tell him I spit on that. The branch will be broken. Go. *(Ione shakes her.)*

IONE Tell me, tell me what you see. Tell me.

THERESINE Stop shaking me.

IONE Well tell me then. Tell me.

THERESINE Many dead.

IONE Of which tribe?

THERESINE And a tall fire. Burning.

IONE Of which village?

- THERESINE A dead woman, a dead man, a dead child, his mother's belly his first and last grave.
- IONE Of which tribe? Of which tribe?
- THERESINE The end of Aux-Lyons and of Calmitte. The passing of Helene.
- IONE When will this come?
- THERESINE Before God has blown out the candle of the sun, and gone to sleep under the sheet of the ocean, there will be all that, while God sleep. Today. Tonight. And the day born so bright.
- IONE Helene will die?
- THERESINE Everything must die.
- IONE My sister will die?
- THERESINE I say nothing, everything must dead. A Victorin will die.
- IONE Have no way to stop that?
- THERESINE If you better than God, tell me a better way to leave the world than dying? You are a woman, you think men stupid.
- IONE If I tell her, now, she must still die?
- THERESINE They tell us we will die the time we born, and for a long time we forget it. If she know, she will go about her business just like you, or Annelles or Ione, who must also die. Yet what is written in the book of the leaves, one day will tie up by a golden thread, and all the different knowledge in the world will be in the one book.
- IONE Helene... Someone will kill her?
- THERESINE Her mother and her father killed her when She was first born. A hard flesh killed her.
- IONE God have mercy.
- THERESINE Now go down to the river. You have your letter. I will send Annelles down to the Post Office, and tell him to ask Monsieur Mercure to come, so he can read it.
- IONE What is in the letter?
- THERESINE To the virgin, I tell you, I do not know. There is a black day breaking. Go down to the river, If you catch a cray fish in the bucket, I think the letter will be good news. But the men are coming down to work. I hear them singing. You must tell your sister nothing, You cannot stop it, and she will be sad. It is I who must suffer, seeing all. Down to the river, go.

\* \* \*

- IONE Sono venuta da te, perché tu mi dia notizie. Dimmi, vecchia donna, se vedi qualcosa. Una lettera. Ciò che più vorrei avere è una lettera. Quand'è che guarderai e mi dirai cosa vedi? Ogni mattina in cui vengo qui è la solita storia,

ma ora, oggi, dimmi qualcosa, non mi importa che cosa, che sia una buona o una cattiva notizia, *vraiment*.

THESINE Tu non mi credesti un anno fa, in questo stesso giorno, ma ti ostini ancora a tornare qui. Perché devo guardare? Ho paura di guardare laggiù. **È meglio vivere, ti fille, senza sapere cosa deve accadere.** Il polso di Dio è molto difficile da piegare al contrario. La tua gente, la tribù Victorin, fece grandi cose in Africa, ma qui – te lo dico io – nel fumo corrotto posso vedere solo problemi su problemi. Mi ascolti?

IONE **I Victorin conoscono la crudeltà di Dio.**

THESINE Tento di fartela evitare, figlia di Victorin. Ti dico soltanto ciò che è scritto nelle grinze delle foglie secche di mandorlo o nella piccola grafia del cielo.

IONE Ci sono cattive notizie?

THESINE Non ho notizie.

IONE Stai mentendo, vecchia donna. Sono una Victorin. Ti spellerò viva e inchiederò la tua pelle secca alla casa di mio padre. Voglio che tu mi dica se c'è una lettera.

THESINE Donne come il cielo, donne come la bianca spuma del mare, mai una cosa sola, sempre una nuova speranza.

IONE Dimmi se c'è una lettera o diventerò pazza.

[...]

THESINE Ione, Ione è fortunata, tu sei fortunata; non avrai mai occhi come i miei, che possono guardare in una fossa come in una porta aperta, non annuserai ciò che annuso io, nel momento della magia, l'odore di uomini putrescenti in un mare azzurro, e non sentirai i sottili denti dei vermi che segano le ossa, e non sentirai, quando lo spirito mi ricopre, donne che strillano prima di percepire il calcio del loro primo figlio, non danzerai con le diavolesse che cambiano la loro pelle come una lucertola o un serpente. Tu non sai come lo spirito ti fa vibrare, quando, a volte, devi dormire come fossi in un forno o devi fare una zuppetta con lo sputo di un rospo verde e con la linfa di una pungente ortica. Quando arriva, non ti spaventare, Ione. Posso strapparmi le unghie dalle dita e rendere la mia lingua biforcuta come quella di un serpente. Ho visto, nei momenti più cupi, bambini fatti bollire nel vino da piccoli diavoli, ho sentito ragni parlare, e ho saputo in quale angolo del cielo producono il vento. E una volta ho visto la madre del diavolo...

IONE Che aspetto ha?

THESINE È verde e bianca, i suoi capelli sono un nido di insetti, fa il bagno nel fango, nello zolfo, in una tinozza turbinante.

Solo per ricordartelo, tutto ciò ti farà vomitare. Certe volte maledico il giorno in cui mia madre mi diede questo potere.

IONE

**Devo sapere, io devo sapere.**

THERESINE

Per breve tempo, ora, il sole diventerà nero, i grilli e i ragni avranno capelli come le donne, il vento caldo sulla mia faccia verrà dal forno del diavolo, dove le donne cucinano i figli di cui non hanno bisogno. Sentirai voci, grandi donne al lavoro, sentirai uomini che gemono per le mogli che hanno maledetto e donne che chiamano gli uomini con cui hanno concepito bestie, sentirai la triste voce di gente variamente sepolta, sentirai le lingue ingioiellate del serpente della ragione e un odore come di carne cattiva, mentre cuociono i nuovi morti. Stiamo raggiungendo i cancelli della Guinea, chiudi gli occhi, donna, e fatti il segno della croce. C'è una figura, mezzo uomo e mezzo albero, c'è un uomo annegato, tra fiori di schiuma, e ce n'è un altro, con un ramoscello affilato nel cuore. Ora vedo bambini ridotti in cenere alle loro caviglie ed ora stiamo entrando nel Regno dei morti... Ora il lamento, ora si lamentano, si lamentano. Sono io, Theresine, né morta, né vivente, sono io, Theresine, la deforme sibilla nera, che si piega sul fumo dalla bocca della decomposizione, sono venuta per sapere cosa c'è nell'inguine del futuro. *Ah Damballa, adore na pié Damballa, lagez moin, lagez moin Damballa, Aie, il prend moin, il prend moin, Aie, aie, aie, Marassa...* (*Sussulta, muovendosi come in un sonno agitato.*) Lo vedo, lo vedo, ah, *Bon Dieu*, ora lo vedo, l'utero del passato si sta schiudendo lentamente e il futuro nasce, nel sangue, e nella rabbia... Mi stringe la desolazione... (*È presa dalla frenesia. Ione, spaventata, la scuote.*)

IONE

Basta, basta, *Bon Dieu, Sainte Vierge, assez, assez*. Basta, basta. (*Le balza addosso e scuote l'anziana donna, che geme e crolla tremando tra le sue braccia. Il cielo si rischiara.*) *Mama, vieuz mama*. Theresine! Theresine! (*Urla.*) *Annelles!* (*Un ragazzo corre fuori. Valuta la situazione e ritorna velocemente con una scodella di sabbia e un rametto secco. Massaggia la sabbia sui suoi piedi e sulle mani, poi strofina foglie secche sul suo corpo il più velocemente possibile. Theresine, gemendo, torna alla vita con un sussulto.*)

THERESINE

Non fa bene vedere l'Inferno tanto spesso.

IONE

Era l'Inferno? È il luogo in cui ci troviamo a passare? *Bon Dieu.* (*Si fa il segno della croce.*)

[...]

- IONE *(Piangendo.) Pardon, vieuz femme, pardon.*
- THERESINE Hai la tua lettera, va' e prendi dell'acqua. Proprio ora è tempo che gli uomini vadano a lavorare.
- IONE È tutto ciò che hai visto? Tu sei una donna anziana, come mia nonna, posso dirti che mi stai nascondendo qualcosa.
- THERESINE Vattene lontano verso il fiume, donna. Prima che maledica te e l'intera tua generazione.
- IONE Mio padre ti ha dato questa terra e la casa, affinché tu gli dica quando il tempo sarà buono, quando la tempesta sta arrivando e quale rotta deve prendere. **Tutto questo non ti è dato in cambio di nulla.** Cos'altro vedi? **Stai vivendo la tua vecchiaia per bontà dei Victorin.**
- THERESINE **Io sputo sui nomi delle tribù, di entrambe le tribù, sputo fuori latte di rospo su ogni casa, su entrambe le rive del fiume, sui Victorin e sull'orgogliosa gente Alexandre. Va' e riferisci questo a tuo padre. Dice che il suo sangue sgorga da un ramo autentico di ceppo africano e dei re di Guinea, riferiscigli che su tutto questo io ci sputo. Il ramo sarà spezzato. Va'. *(Ione la scuote.)***
- IONE **Dimmi, dimmi cosa vedi. Dimmelo.**
- THERESINE Smettila di scuotermi.
- IONE **Bene, dimmelo allora. Dimmelo.**
- THERESINE Molti morti.
- IONE Di quale tribù?
- THERESINE E alte fiamme. Brucianti.
- IONE Sopra quale villaggio?
- THERESINE Una donna morta, un uomo morto, un bambino morto, il ventre di sua madre, la sua culla e la sua tomba.
- IONE Di quale tribù? Di quale tribù?
- THERESINE La fine di Aux-Lyons e di Calmitte. Il passaggio di Helene.
- IONE Quando accadrà tutto questo?
- THERESINE Prima che Dio soffi sulla candela del sole e vada a riposare sotto la superficie dell'oceano, accadrà ogni cosa, mentre Dio dorme. Oggi. Stanotte. E il giorno nascerà luminoso.
- IONE Helene morirà?
- THERESINE Ogni cosa deve morire.
- IONE Mia sorella morirà?
- THERESINE Non dico nulla, tutto deve morire. Un Victorin morirà.
- IONE Non c'è modo di fermare tutto questo?
- THERESINE Se sei più brava di Dio, dimmi un modo migliore per lasciare il mondo che morire? Sei una donna e pensi che gli uomini siano stupidi.
- IONE Se glielo dico, ora, lei dovrà ancora morire?

- THERESINE Il giorno in cui veniamo alla luce ci dicono che moriremo, ma per lungo tempo noi lo dimentichiamo. Se lo saprà, andrà comunque avanti con la sua vita come farai tu, o Annelles o Ione, che devono morire anche loro. Ciò che è già scritto nel libro delle foglie, un giorno sarà legato da un filo d'oro, e tutti i differenti saperi nel mondo saranno scritti in un solo libro.
- IONE Helene... Qualcuno la ucciderà?
- THERESINE Sua madre e suo padre la uccisero non appena nacque. Una carne crudele la uccise.
- IONE Dio, abbi pietà.
- THERESINE Ora scendi al fiume. Hai la tua lettera. Manderò Annelles giù all'ufficio postale, e gli dirò di chiedere a Monsieur Mercure di venire, così potrà leggerla.
- IONE Cosa c'è scritto nella lettera?
- THERESINE Nel nome della Vergine, te l'ho detto, non lo so. Sta sorgendo un giorno nero. Scendi al fiume e, se catturi un gambero nel secchio, penso che la lettera porterà buone notizie. Ma gli uomini stanno arrivando per lavorare. Li sento cantare. Non devi dire niente a tua sorella. Non puoi fermare il destino e ne sarebbe rattristata. Sono io a dover soffrire, vedendo tutto. Giù al fiume, vai.<sup>10</sup>

Nel dialogo con Theresine, il personaggio di Ione mostra le sue debolezze, rivelandosi più simile a Helene di quanto la prima parte del dramma lasciasse intendere. Conoscendo la verità riguardo al figlio che porta in grembo, Theresine chiama Ione *jamette*, 'spudorata', lo stesso termine *patois* con cui lei ha apostrofato la sorella di ritorno dall'incontro notturno con Diogene. Le due donne disobbediscono entrambe alle regole della tribù, ma la trasgressione di Ione può solamente gettare scandalo sulla sua persona, mentre la colpa di Helene è un concreto tradimento, capace di legittimare lo scatenarsi della guerra. La maledizione che pende sul capo dei Victorin si svela agli occhi della profetessa nelle sue ultime fasi: nell'arco di quello stesso giorno la stirpe regale sarà annientata e il fuoco distruggerà le colline di Aux-Lyons e di Calmitte. È evidente l'intento di Walcott di richiamarsi alla tragedia greca, sottolineando il rispetto delle tre unità aristoteliche e dotando la *gens* da lui creata di una personale maledizione.

<sup>10</sup> D. Walcott, *Ione*, pp. 11-21 (trad. it. mia).

Tuttavia, il motivo di questo accanimento divino sui Victorin non è chiaro, a meno che esso non si intenda conseguenza del patto con cui i due fratelli hanno deciso di scindere la loro tribù d'origine, arrogandosi il diritto di spartirsi le terre a tavolino, senza curarsi della loro sacralità:

VICTORIN I start this division over this country, I divide the green pasture in half, like a heart, And now I must pay for the hatred I begin.

VICTORIN Ho dato vita io a questa divisione interna al paese, io ho diviso questo verde pascolo a metà, come un cuore, e ora **devo pagare per l'odio che ho generato.**<sup>11</sup>

Nella produzione di Walcott la natura è sempre concepita nel solco del credo animista come una realtà dal duplice aspetto, immanente e trascendente, che coincide con la divinità, perciò la divisione del territorio ereditato può rappresentare un atto di *hybris*, che legittima la vendetta degli dèi ai danni della stirpe. Anche se nella rivisitazione moderna l'intera situazione perde di spessore e di solennità, è chiara la volontà di richiamarsi alla maledizione che pende sul capo dei Labdacidi: «I Victorin conoscono la crudeltà di Dio», afferma Ione con amara rassegnazione. In particolare, la smania di sapere della protagonista e la sua reazione dinanzi alla veggente è spia di una fresca lettura del primo episodio dell'*Edipo re* di Sofocle da parte dell'autore ai tempi della composizione.<sup>12</sup> In un crescendo di ansia e di rabbia, la principessa, come Edipo, si fa violenta nei confronti di Theresine/Tiresia, minacciandola di morte se si ostina a non rivelare ciò che è in grado di vedere grazie ai suoi poteri: «Devo sapere, io devo sapere», ripete con ostinazione. Il parallelismo tra l'atteggiamento

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 46 (trad. it. mia).

<sup>12</sup> Derek Walcott legge con ogni probabilità *Edipo re* nella traduzione di Richard Claverhouse Jebb (*The Tragedies of Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge 1904); della stessa completa edizione delle tragedie sofoclee, infatti, fa anche parte il *Filottete* tradotto da Jebb, utilizzato da Walcott durante la composizione di *The Isle is Full of Noises*.

della profetessa e quello di Tiresia è confermato dal confronto tra le battute dei due personaggi. Il concetto espresso da Theresine, «è meglio vivere [...] senza sapere cosa deve accadere», trova corrispondenza nel consiglio che Tiresia dà a Edipo: «Lasciami tornare a casa. Se mi dai retta, più agevolmente sopporterai il tuo destino, ed io il mio».<sup>13</sup>

Si ispira all'episodio sofocleo anche la *climax* che porta i toni del dialogo da pacati a rabbiosi a minacciosi e che evidenzia la crescente ansia di sapere di Ione, culminante nello stato di trance in cui cade la veggente. Scossa momentaneamente dal turbamento che le visioni causano a Theresine, la giovane le chiede scusa del proprio atteggiamento per poi tornare ad incalzarla con una successione di tredici domande, che annullano ogni possibilità di dialogo, convertendo il finale della scena in una sorta di interrogatorio. La battuta di Ione – «tutto questo non ti è dato in cambio di nulla. [...] Stai vivendo la tua vecchiaia per bontà dei Victorin» – ricalca il medesimo concetto espresso da Edipo all'indirizzo di Tiresia nella tragedia classica: «Le tue parole sono ingiuste. Tu non dimostri riconoscenza verso la città che ti ha nutrito, se ci privi dei tuoi responsi».<sup>14</sup> Le minacce che Edipo muove successivamente al sacerdote, «credi che potrai continuare impunemente a parlare così?»,<sup>15</sup> trovano invece riscontro in una battuta che Ione pronuncia già all'inizio del dialogo, quando avvisa la vecchia di essere pronta a spellarla viva e a inchiodare la sua pelle alla casa del padre, se non le dirà ciò che sa. La reazione violenta della giovane è scatenata dalla menzogna di Theresine, che tenta disperatamente di negarle la propria collaborazione, così come Tiresia nell'*Edipo re*.

A questo proposito, è interessante notare come i personaggi di Theresine e di Tiresia abbiano anche un altro punto in comune,

---

<sup>13</sup> Sofocle, *Edipo re*, vv. 320-321, trad. it. a cura di F. Ferrari, BUR, Milano 1982.

<sup>14</sup> Ivi, vv. 322-323.

<sup>15</sup> Ivi, v. 368.

cioè lo spregio per qualsiasi forma di potere detenuta da uomini: ritenendo di dovere rispetto soltanto alla divinità, entrambi si considerano sullo stesso piano dei regnanti e li sfidano a viso aperto. «Anche se tu sei un re, mi spetta il diritto di risponderti da pari a pari. Non sono schiavo tuo, ma del Lossia», dichiara Tiresia in *Edipo re*.<sup>16</sup> Allo stesso modo, Theresine si sottrae alla rivalità tra le due tribù e, ponendosi come osservatore *super partes* dei loro illogici rancori, sentenza: «Io sputo sui nomi delle tribù, di entrambe le tribù». Infine, il concetto espresso dalla profetessa con la battuta «il giorno in cui veniamo alla luce ci dicono che moriremo, ma per lungo tempo noi lo dimentichiamo» sembra lontanamente ispirato a un passo chiave nella profezia di Tiresia, che indica il giorno in cui ha luogo la tragedia come quello che farà «nascere e morire» Edipo.

La battuta è ulteriore spia della forte dipendenza della scena dal primo episodio di *Edipo re*, di cui, tuttavia, non viene recuperato un aspetto fondamentale: l'ironia tragica. Per quanto la veggente utilizzi espressioni a tratti oscure, Ione comprende la sventura che si sta per abbattere sulla sorella e sulla loro stirpe. Il suo continuare a porre domande per capire meglio la profezia è un'azione svuotata di significato, che finisce per rendere il dialogo ripetitivo. Acquisisce rilevanza rispetto al modello l'elemento magico, in quanto Theresine non si limita a rendere nota la profezia, come fa Tiresia in Sofocle, ma mette in atto una sorta di rito voodoo, necessario a scatenare lo stato di trance.<sup>17</sup> La magia è, d'altronde, caratteristica ricorrente nella produzione di Walcott, radicata nella tradizione culturale e religiosa dell'isola di Saint Lucia, perciò non è lecito ricercare nella scena un riferimento al rito che il sacerdote mette in atto nell'*Edipo* di Seneca (autore che il poeta doveva già conoscere, grazie ai suoi studi).

---

<sup>16</sup> Ivi, vv. 408-410.

<sup>17</sup> L'elemento magico voodoo è protagonista anche in *Antigòn an Kreyòl* di Morisseau-Leroy. In particolare, si noti il riferimento al dio Damballa, invocato da Theresine in stato di trance e citato nell'epilogo del dramma del 1953 (cfr. *supra*, n. 3, pp. 22-23).

La scelta di sottolineare il carattere soprannaturale della profezia rivela il desiderio di calare più concretamente l'episodio nel contesto tribale antillano. Theresine è archetipo della Ma Kilman di *Omeros*: pratica per mestiere quei riti complessi, che la barista/maga ancora custodisce negli anni Novanta come un antico patrimonio caduto in disuso. La donna, però, vive il potere della preveggenza come una sorta di tortura, che la obbliga a vedere cose terribili, mostri infernali e verità scomode, mentre Ma Kilman lo adopera come un valore aggiunto, offrendo a Filottete, grazie al suo sapere, la guarigione.

Il concetto generale che emerge dalle ultime battute del dialogo tra Ione e Theresine è che il destino non si può cambiare: a nulla servirebbe avvertire Helene, facendole vivere nel terrore gli ultimi momenti di serenità, perché intanto la sua sorte è segnata. Tuttavia, Walcott cade in contraddizione, facendo sì che la veggente alcune scene più tardi, quando giungono presso la sua capanna re Victorin, Achille e alcuni uomini della tribù, azzardi un tentativo estremo di mutare il destino, consigliando al marito di Helene di non andare nei campi quel giorno. Questa breve scena è una delle poche in cui Walcott sceglie di sfruttare (piuttosto debolmente) l'espedito dell'ironia tragica. La veggente, infatti, dopo aver descritto agli uomini visioni minacciose, piogge di sangue e assassinii, guadagnandosi in cambio il loro scherno, rivela ad Achille che in quello stesso giorno si oscurerà per lui la luce del sole.<sup>18</sup> Ancora una volta, Walcott fa riferimento a una battuta che Tiresia rivolge a Edipo in Sofocle: «Adesso guardi dritto, ma presto non vedrai che tenebra!».<sup>19</sup> A pronunciare tale profezia è sempre Theresine, ma l'interlocutore cambia, da Ione ad Achille, unito alla fanciulla dal medesimo destino di morte. L'uomo, ignaro, ride in faccia alla veggente, ma re Victorin prende sul serio le sue parole. L'anziano, avvilito e impotente, tuttavia preferisce rassegnarsi di fronte alla tragedia incombente, congedandosi con una battuta che riecheggia le parole della profetessa:

---

<sup>18</sup> Cfr. D. Walcott, *Ione*, p. 22.

<sup>19</sup> Sofocle, *Edipo re*, v. 419.

VICTORIN It is better not to know what will come in a day. To live like an animal. I almost wish I had never been born, not made new deaths with my wife who is dead.

VICTORIN È meglio non sapere cosa accadrà in un giorno. Vivere come un animale. Avrei quasi preferito non essere mai nato, non generare altre morti insieme alla mia morta moglie.<sup>20</sup>

Se Ione è concepita come una sorta di *alter ego* di Antigone, suo padre Victorin, sovrano maledetto dagli dèi, rievoca a tratti il personaggio di Edipo: non l'Edipo nella sua caratterizzazione di uomo d'azione e di tiranno, ma quello successivo alla scoperta della verità e all'accecamento, prostrato dall'ostilità del fato. Nel caso sopra citato, il riferimento potrebbe essere al coro dell'*Edipo a Colono* di Sofocle: «**Non veder mai la luce / vince ogni confronto,** / ma una volta venuti al mondo / tornare subito là donde si giunse / è di gran lunga la miglior sorte».<sup>21</sup> Victorin parla anche della moglie e dei figli generati insieme a lei, tutti accomunati dal destino di morte che distingue la loro stirpe. Non è l'incesto a funestare la venuta al mondo di Ione ed Helene, ma è l'odio, la maledizione che divide i due fratelli e che contamina entrambe le tribù.

Il tema della maledizione ritorna anche nel successivo confronto tra il padre e Ione, che tenta di rassicurarlo, smentendo di riporre fiducia nell'attendibilità degli oracoli e nelle profezie di Theresine, perché l'uomo – e un Victorin, più di ogni altro – è artefice del proprio destino. Questa affermazione, che non è motivata da vera convinzione, trova ispirazione nel terzo episodio dell'*Edipo re*, dove, ricevuta la notizia della morte di Polibo, Giocasta ed Edipo si scagliano con superbia contro «quegli oracoli che non valgono nulla».<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> D. Walcott, *Ione*, p. 26 (trad. it. mia).

<sup>21</sup> Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 1224-1227, trad. it. a cura di F. Ferrari, Milano 1982.

<sup>22</sup> Sofocle, *Edipo re*, vv. 971-972.

In seguito, l'azione del dramma caraibico subisce una brusca accelerata. Dopo l'entrata in scena di Diogene, che si reca a casa della cugina Helene approfittando dell'assenza del marito, sopraggiunge Achille, che rientra dai campi in anticipo, frastornato dalla calura e dai postumi della sbornia. Ogni tentativo di Theresine per trattenerlo risulta inutile: Achille rincasa e sorprende la moglie in compagnia dell'amante. Le urla fuori scena di Helene annunciano che è accaduto l'irreparabile. Achille ritorna, poi, presso la casa di Theresine, brandendo il coltellaccio con cui ha ucciso Diogene e il proprio figlio. Per giustificare il delitto appena commesso, cita la maledizione dei Victorin, ma anche più specificamente la condanna che pende sul capo della «generazione delle belle donne» e dei loro mariti o amanti:

ACHILLE A curse is on this man, and all of his children, and a curse on the fools that breed from his daughters [...]. A curse on the generation of all beautiful women, a black curse... a curse...

ACHILLE Una maledizione pende sul capo di quest'uomo, e su quello di tutti i suoi figli, e su quello dei pazzi che si accoppiano con le sue figlie [...]. Una maledizione che pende sull'intera generazione delle **belle donne**, una maledizione nera... una maledizione...<sup>23</sup>

La bellezza diventa elemento distintivo della maledizione, richiamo ammaliante che irretisce gli uomini e li spinge a commettere azioni sconsiderate. Come la bellezza di Elena a Troia, così anche la bellezza di Helene riaccende lo scontro tra le tribù e porta la distruzione nei villaggi. L'ira di Achille, infatti, non si placa con l'assassinio di Diogene:

ACHILLE Enough? The rage of Achille just begin, old man.

ACHILLE Abbastanza? **L'ira di Achille** è appena iniziata, vecchio uomo.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> D. Walcott, *Ione*, p. 40 (trad. it. mia).

<sup>24</sup> Ivi, p. 41 (trad. it. mia).

L'ira è la caratteristica che Walcott mantiene nelle due importanti rivisitazioni dell'eroe iliadico presenti nella sua produzione: l'Achille di *Ione* e quello di *Omeros*. L'ira del secondo, che lo porta a scagliarsi contro i turisti che cercano di fotografarlo, è però ben poca cosa rispetto all'ira di questo Achille, capace di fare a pezzi un uomo per gelosia. Negli anni Novanta, Achille è un pescatore, un uomo riflessivo e innamorato, mentre in questa prima versione è un guerriero, ansioso di scatenare un nuovo conflitto contro la tribù nemica col pretesto di vendicare un tradimento. Si tratta della stessa smania di combattere, che induce il Tersite di *The Odyssey* a rimpiangere parodicamente i tempi della guerra di Troia. È a questi personaggi così tenacemente attaccati alla guerra, che Walcott affida, per contrasto, il proprio messaggio pacifista. Fanno da contraltare alla stupidità degli uomini le donne, silenziose osservatrici degli eventi che portano al conflitto. La loro voce è quella di Theresine, che non può fare altro che constatare amaramente il ciclico ripetersi degli errori maschili:

THESINE I would rather die now, but there is more to come. Here come the people of the tribe of Victorin. O if I could only stop the stupidity of men, but I am an old woman. It is always the same.

THESINE Preferirei morire adesso, ma altro dovrà ancora accadere. A questo giungeranno i membri della tribù Victorin. Oh, se soltanto potessi fermare la stupidità degli uomini, ma sono una donna anziana. È sempre la stessa storia.<sup>25</sup>

Non essendo riuscito a uccidere anche Helene, sfuggita per un soffio al massacro, Achille chiede che venga giudicata dal villaggio. Ione invoca l'intervento del padre, ma Alexis Victorin, ormai sopraffatto dal senso di colpa e privato di ogni autorità, dichiara l'intenzione di acconsentire alle richieste del fratellastro, pur di evitare un nuovo conflitto.<sup>26</sup> Come Eteocle e Polinice, infatti, Victorin e Alexandre vantano entrambi diritti sui territori paterni,

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 43 (trad. it. mia).

<sup>26</sup> Ivi, pp. 51-52.

anche se è al figlio legittimo che è toccata la sovranità. Gli uomini della tribù Victorin, desiderosi di combattere, si schierano a favore di Achille, il loro nuovo leader, che li incita a prendersi gioco del vecchio re e dei suoi inutili tentativi di pacificazione. Anche Alexandre si fa beffe di lui, accusandolo di codardia.<sup>27</sup> L'ultimo atto del sovrano è acconsentire all'esilio di Helene, che sfila davanti agli uomini in silenzio, con il cadavere del figlio tra le braccia. Il suo addio è accompagnato dalle riflessioni sulla ciclicità della guerra fatte da un mendicante 'aedo', che sovrappone alle lotte tribali il conflitto troiano e tutti i conflitti causati dalla bellezza di una donna, di cui si conservi ancora memoria:

BEGGAR      How many years from now, they will tell the same story, the generations of men that the wind moves like the tongues of old trees, when wind shakes the flowers of the white seafoam, from the green to the orange light. Every war has its shadow, the light of a woman and she is remembered more than litigation and contention over a few undecipherable graves. (*Helene tells Theresine farewell.*) A beautiful woman will always bring destruction. Men cannot endure beauty. She divides good friends, will paralyse action, and splinter the mind. Many a woman has broken a proud man, many a coward made brave by her beauty, to risk his wick of a life for her darkness.

MENDICANTE      Per quanti anni, da adesso, racconteranno la stessa storia le generazioni degli uomini, che il vento muove come lingue di vecchi alberi quando scuote i fiori della bianca spuma di mare, mentre mutano colore dal verde al tenue arancio. **Ogni guerra ha la sua ombra, la luce di una donna.** Ed è lei a essere ricordata più di ogni lite o controversia per qualche lapide ormai indecifrabile. (*Helene dice addio a Theresine.*) **Una bella donna porterà sempre distruzione.** Gli uomini non possono resistere alla bellezza. Divide buoni amici, impedisce l'azione e manda la mente in frantumi. Molte sono le volte in cui una donna ha corrotto un uomo orgoglioso, molte quelle in cui la sua bellezza ha reso coraggioso un

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 54-55.

codardo, al punto da fargli avvicinare al fuoco lo stoppino della sua vita per coglierne l'oscurità.<sup>28</sup>

Non è casuale che Walcott scelga il termine *shadow* per designare Helene, accostandolo al successivo *light* in forte contrasto. Già in un'altra occasione nel dramma si parla dell'ombra di Helene, su cui le donne sputano vedendo i loro uomini intenti a osservarla con desiderio.<sup>29</sup> Anche in *Omeros*, la prima volta che Walcott fa riferimento alla cameriera Helen, la definisce «a shadow», l'ombra per la quale i due pescatori-guerrieri, Achille ed Ettore, combattono.<sup>30</sup> *Ione* precede di più di trent'anni la scrittura del poema e di più di vent'anni la pubblicazione di *Map of the New World – Archipelagoes* (in cui viene utilizzato il termine *cloud* in relazione alla donna),<sup>31</sup> cosicché risulterebbe arduo ricondurre la terminologia a una precoce lettura di *Elena* di Euripide. È verosimile che, almeno in questa fase giovanile della produzione, la scelta sia dettata soltanto dalla conoscenza indiretta del mito, che vuole presente a Troia un'*eidolon* di Elena.

Helene è esiliata, ma per Alexandre e Achille ciò non è sufficiente e l'inizio della battaglia viene fissato per la notte stessa. Achille, il nuovo leader, si congeda per andare a predisporre le truppe, esautorando di fatto il sovrano e sua figlia da ogni ruolo di potere. Victorin e Ione restano soli in scena e nell'azione drammatica, incapaci di reagire alla furia bellica di entrambi gli schieramenti. Victorin è reso impotente dalla vecchiaia e dal dolore per la perdita della figlia e del nipote; Ione non ha la forza di

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 56 (trad. it. mia).

<sup>29</sup> Cfr. *supra*, p. 28: «But the ones who can see smalling their eyes like needles to watch me unbutton the little boy my breast. And the old women coming by the doors, and spitting on my shadow» (D. Walcott, *Ione*, p. 8).

<sup>30</sup> Cfr. *infra*, p. 125: «The duel of these fishermen / was over a shadow and its name was Helen» (D. Walcott, *Omeros*, p. 34).

<sup>31</sup> Cfr. *infra*, pp. 261-262: «The ten-years war is finished. / Helen's hair, a grey cloud. / Troy, a white ashpit / by the drizzling sea» (D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo. Archipelaghi*, vv. 6-9, in Id., *Mappa del nuovo mondo*, trad. it. a cura di B. Bianchi - G. Forti - R. Mussapi, Adelphi, Milano 1992, pp. 150-151).

opporsi ad Achille in quanto donna. A poco serve anche la rivelazione della sua gravidanza, che potrebbe rappresentare l'ultima speranza di dare un futuro alla stirpe:

IONE Papa.

VICTORIN *Iche moin.* My daughter.

IONE Let us go and rest, papa.

VICTORIN What is happening, what is happening? Where is your sister Helene?

IONE You send her away. You had was to send her away.

VICTORIN They said they would make peace, if I send her away. They said it would be peace, and would have no destruction.

IONE Men making promises, you must remember that. The promise of Achille to protect my sister, to honour your white head, and to give his son life, and only one black cloud can change the bright sun. And I have here in my body, the unborn son and a promise, that could give us the land, when we reach his full height. That is the last promise. We must forget Helene, God's mother look after her. But here in my body I have a promise growing, and a strong, mixed seed. You must come now.

VICTORIN That they should keep the land if they want it. I cannot understand.

IONE It will take much patience, but there will be hope.

VICTORIN Did you see Diogene? There nothing was left of that boy. And the little child? How can a man kill a child? All Calmitte would be his... Where is Helene? I want to speak to Helene... O my two daughters, my two daughters, that I should not have teach you so much pride, and that I did not hate so well...

IONE Come, now, papa, you must come and lie down. You cannot sit here.

VICTORIN Draw the grass over me, and close my eyes. Put the pennies of the cold moon on my old eyes, because, I tell you, I tell you, I do not think I could bear more. I could not bear the light of the sun again, and the noise of the foam, and the voices of men.

IONE The sun is falling down. It is time for your rest.

\* \* \*

IONE Papà.

VICTORIN *Iche moin.* Figlia mia.

IONE Permetti che andiamo via e che troviamo riposo, papà.

- VICTORIN Che sta succedendo, che sta succedendo? Dov'è tua sorella, Helene?
- IONE Tu l'hai mandata via. Tu hai voluto che fosse mandata via.
- VICTORIN Dicevano che avrebbero fatto pace, se l'avessi mandata via. Dicevano che ci sarebbe stata la pace e nessun atto di distruzione.
- IONE Gli uomini fanno promesse, devi ricordarlo. La promessa fatta da Achille di proteggere mia sorella, di rispettare il tuo capo imbiancato e di dare la vita a suo figlio. Una sola nuvola nera può oscurare il sole lucente. Io ho qui nel mio corpo un figlio non ancora nato e una promessa, che potrebbe fare nostra la terra, quando raggiungerà la piena statura. È questa l'ultima promessa. Dobbiamo dimenticare Helene – che la madre di Dio vegli su di lei – ma qui nel mio corpo ho una promessa che sta crescendo. Un seme forte, misto. Devi venire via adesso.
- VICTORIN Potrebbero tenersi la terra se lo volessero. Non riesco a capire.
- IONE Ci vorrà molta pazienza, ma tornerà ad esserci speranza.
- VICTORIN Hai visto Diogene? Non restava più niente di quel ragazzo. E quel piccolo bimbo? Come può un uomo uccidere un bambino? Tutta Calmitte sarebbe stata sua... Dov'è Helene? Voglio parlare con Helene... Oh, le mie due figlie, le mie due figlie, cui non avrei dovuto insegnare ad avere un così grande orgoglio, che io non odiai abbastanza...
- IONE Vieni via ora, papà. Devi andare a stenderti. Non puoi stare qui seduto.
- VICTORIN Spargimi l'erba addosso e **chiudimi gli occhi. Metti due penny di fredda luna sui miei vecchi occhi**, perché te lo dirò, te lo dirò, non penso che sopporterò più tutto questo. **Io non potrei sopportare ancora la luce** del sole e il rumore della risacca e le voci degli uomini.
- IONE Il sole sta tramontando. È tempo che riposi.<sup>32</sup>

Specifiche caratteristiche del passo sembrano richiamare l'*Edipo a Colono* di Sofocle: l'atteggiamento della figlia, che rimane accanto al padre per guidarlo verso un luogo in cui troverà riposo, nonché il ripetuto riferimento alla luce del sole e agli occhi dell'uomo, che non riescono più a tollerarla dopo aver assistito a tanta distruzione, sono forse indizi di una lettura diretta della

---

<sup>32</sup> D. Walcott, *Ione*, pp. 59-60 (trad. it. mia).

tragedia, ma i propositi di fuga di Ione non hanno un seguito nella vicenda. La giovane tenta di dialogare con Alexis, ma egli è ormai del tutto alienato e attratto solamente dal pensiero della morte.

Nel terzo e ultimo atto, il personaggio di Ione recupera la centralità nell'azione drammatica, dal momento che Achille e Alexandre insieme agli uomini delle rispettive tribù sono occupati nelle due veglie funebri. Ascoltando i canti provenienti dalle colline, la giovane pensa con rassegnazione all'imminente carneficina e alla sorella esiliata, «che cammina nelle tenebre». Riconsiderando il rapporto tra Antigone e Ismene, suggerito dalle due sorelle, la situazione risulta ulteriormente rovesciata: è Helene/Ismene ad essere allontanata dalla comunità per aver violato le regole della tribù. La sua punizione non è radicale come quella inflitta ad Antigone, ma anch'essa prevede, in alternativa alla morte, una 'non-vita', che la emarginerà per sempre dal proprio contesto sociale. Senza la sorella a farle da contraltare, la caratterizzazione di Ione viene ad allontanarsi definitivamente da quella del suo *alter ego* classico, per l'incapacità di agire che ne blocca ogni intervento di mediazione tra le parti. Questa inerzia è motivata principalmente dall'orgoglio:

IONE When the wake finish the war will begin. All will be drunk. The rum will get their mind full of desolation, and then they will want revenge on my father. I feel to go over there so, across the river in the dark, and beg my uncle to forget. But Ione cannot beg. In a way I cannot understand my father. Here by the charbon fire, hearing the singing of the wake of Diogene, remembering Helene walking in darkness, with a dead child dripping in her hand, hearing my father crying in his house, with the rage of Achille, the cruelty of my uncle, I see too late that this country, from Calmitte, to Vieuxfort, could be a happy country, even with man death, and the sorrowing of women. [...] But when the wake finish, the men will be drunk, the war will begin. If I go where they drinking on his body, burning incense, eating the cassava and wild honey, the men would laugh, and look at my body, and some of them will be thinking. That is a nice one to take in the canes. They can kill all they want. I am not of their kind. [...] I am not no Victorin, I am Ione. *Moin Ione.*

IONE Quando la veglia funebre finirà, la guerra avrà inizio. Saranno tutti sbronzi. Il rum riempirà la loro mente di desolazione e poi si vendicheranno su mio padre. **Mi sento di andare laggiù, dall'altra parte del fiume, al buio, e di implorare mio zio di dimenticare. Ma Ione non può implorare.** In un certo senso, non riesco a comprendere mio padre. Qui, vicino al fuoco del carbone, ascoltando i canti della veglia di Diogene, ricordando Helene che cammina nelle tenebre, con un bambino morto che gocciola sangue tra le sue braccia, ascoltando mio padre che piange nella sua casa, pensando alla rabbia di Achille e alla crudeltà di mio zio, io vedo troppo tardi che questo paese, da Calmitte a Vieuxfort, potrebbe essere un paese felice, persino dopo la morte di un uomo e il dolore delle donne. [...] Ma, quando la veglia finirà, gli uomini saranno ubriachi e la guerra avrà inizio. **Se andassi là, mentre bevono sul suo corpo, bruciando incenso, mangiando manioca e miele selvatico, gli uomini riderebbero** e guarderebbero al mio corpo e qualcuno tra loro penserebbe: quella lì è una ragazza carina da portare tra le canne. **Possono uccidere chi vogliono. Io non sono una persona del loro genere. [...]** **Io non sono una Victorin. Io sono Ione.** *Moin Ione.*<sup>33</sup>

Con la negazione di appartenere alla stirpe dei Victorin, il mondo di Ione crolla. Unico appiglio resta il suo orgoglio d'individuo, la consapevolezza di appartenere a una specie diversa da quella degli uomini delle tribù, che si ubriacano sulle colline e gioiscono per la carneficina imminente. L'orgoglio gioca un ruolo decisivo nell'indurre la giovane alla non-azione, in quanto l'opzione di andare a «implorare» lo zio risulta per lei impraticabile. Tuttavia, Ione è anche cosciente della propria posizione di inferiorità, determinata dalla solitudine e dal fatto di essere donna in un affare ormai prettamente maschile. Il suo personaggio, inizialmente concepito per creare un contrasto chiaroscurale con quello di Helene, finisce per sovrapporsi ad esso, condividendone la rassegnazione di fronte agli atteggiamenti bestiali maschili e perdendo tutta la propria forza di rottura.

La fine scelta dagli uomini per Alexis e Ione è l'esilio: si può supporre che, anche in questa occasione, Walcott abbia in mente

---

<sup>33</sup> Ivi, pp. 62-63 (trad. it. mia).

*Edipo a Colono*, tuttavia la questione è espressa soltanto nella battuta di Achille e non ha esito concreto nel dramma. La condanna all'esilio assume particolare significato anche in relazione alla condizione degli abitanti di Saint Lucia di origine africana, che la tratta degli schiavi ha strappato già una volta alla loro terra d'origine: quello di Alexis e Ione si prospetta come un doppio esilio, in quanto va a sovrapporsi alla situazione di precarietà data dalla precedente perdita delle proprie radici. Achille, inoltre, rinfaccia alla principessa la relazione con l'archeologo newyorchesse, alludendo al fatto che la voce si sia già diffusa nel villaggio e ipotizzando una sua presunta gravidanza. È così che anche il concetto di integrità morale, che Ione ha eretto come barriera tra sé e il popolo, vacilla. L'unica speranza è riposta nella lettera dell'americano, che Annelles è andato a ritirare in città, ma essa non porta le notizie sperate: l'archeologo non potrà incontrare Ione mai più dal momento che lei è incinta e le consiglia di abortire, allegando alla busta un assegno da cinquanta dollari. Persa ormai ogni speranza, Ione vede nel suicidio la sola soluzione, che le consenta di uscire di scena preservando la propria dignità.<sup>34</sup> Si ricongiunge così ai re di Guinea dai quali deriva, trasformandosi come loro in una «bianca statua», in una «fredda roccia» incapace di provare sentimenti e di mantenere legami con gli uomini che l'hanno delusa. Mentre Aux-Lyons e Calmitte bruciano sullo sfondo, Theresine torna a esprimere il proprio pensiero riguardo alla guerra e al suo inevitabile perpetuarsi, dando voce un'ultima volta al messaggio pacifista del poeta:

THERESINE      And I see that all this is the use of the world. But that  
                          tomorrow the world will be different, I cannot see that, I  
                          cannot see. [...] Nothing will stop them. They are men.  
                          They are women. They will never change.

THERESINE      Vedo che tutto questo è la consuetudine per il mondo.  
                          Ma che domani il mondo sarà diverso non posso ve-

---

<sup>34</sup> Ivi, pp. 75-76.

derlo, non posso vederlo. [...] Niente li fermerà. Sono uomini. Sono donne. Non cambieranno mai.<sup>35</sup>

In conclusione, i punti di contatto tra *Ione: A Play with Music* e la cultura greca sono, oltre alla nomenclatura classica che caratterizza i protagonisti, il contrasto chiaroscurale tra le due sorelle, ispirato alla coppia Antigone/Ismene, la collocazione in apertura dell'incontro-scontro tra loro, la rivalità tra Alexis Victorin e Alexandre, che ricorda quella di Eteocle e Polinice, la maledizione che pende sulla stirpe, l'infermità del re e il suo ventilato esilio insieme alla figlia, che suggerisce la conoscenza della versione del mito narrata in *Edipo a Colono*. Il dialogo di Ione con Theresine è, poi, prova evidente della lettura diretta da parte di Walcott del primo episodio di *Edipo re*, di cui sono riconoscibili citazioni quasi letterali. Per quanto riguarda il triangolo amoroso che coinvolge Achille, Helene e Diogene, indubbiamente il poeta a ventisette anni conosceva già Elena di Troia come personaggio inserito nella vicenda iliadica, se non altro perché la sua isola, Saint Lucia, era soprannominata 'Elena dei Caraibi', tuttavia è interessante notare come egli avesse già concepito l'originale coppia formata da Elena e Achille, che sarebbe diventata, più di trent'anni dopo, protagonista in *Omeros*. Se non è possibile affermare che il titolo *Ione* faccia riferimento all'omonima tragedia euripidea, in quanto il dramma non presenta allusioni palesi alla vicenda, si può concludere con sicurezza che Walcott avesse già letto nel 1957 *Edipo re* e *Antigone* di Sofocle. Per quanto riguarda *Edipo a Colono*, non ci sono rimandi testuali puntuali che permettano di confermarne la lettura diretta. Si potrebbe ipotizzare che il nome Ione non derivi da Euripide, ma che sia un'abbreviazione di Antigone: il poeta può aver utilizzato per la sua protagonista questo nome, che mostra una certa assonanza con quello dell'eroina sofoclea, per darle maggiore credibilità in rapporto al contesto caraibico, dal momento che Ione, alternativa di gusto classico all'inglese Violet, è stato un nome femminile piut-

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 78 (trad. it. mia).

tosto diffuso negli Stati Uniti d'America fino agli anni Trenta.<sup>36</sup> Walcott lo impiega anche nel 1976, nella poesia *Iona: Mabouya Valley*, che riproduce una canzone creola di Saint Lucia, in cui una ragazza concepisce due bambini al di fuori del matrimonio.<sup>37</sup> Naturalmente questa ipotesi non può essere avvalorata da prove concrete, tuttavia i punti di contatto tra il personaggio di Ione e Antigone sono evidenti e la scelta di ricorrere a una forma di 'attualizzazione' del nome non risulterebbe così inverosimile.

Il poeta, che all'epoca aveva già conseguito la laurea in *English Literature, French and Latin*, doveva inoltre avere conoscenza delle vicende legate alla stirpe di Edipo anche tramite la letteratura latina. In particolare, si potrebbe individuare un riferimento alla *Tebaide* di Stazio nell'intenzione, subito respinta da Ione, di recarsi in campo nemico per convincere lo zio a deporre le armi: nel poema di età imperiale, Giocasta si spinge nel campo avversario accompagnata dalle due figlie, «ormai il sesso migliore», e mischiando la collera alle lacrime implora Polinice di parlare con il fratello e di reclamare il regno sotto l'arbitrato materno.<sup>38</sup> Potrebbe discendere dalla lettura della *Tebaide* anche il concetto di 'superiorità' delle donne di fronte alla guerra. Stazio, infatti, offre cospicuo spazio alle figure femminili variamente coinvolte

---

<sup>36</sup> Il nome femminile Ione è utilizzato negli Stati Uniti anche nella variante Iona, impiegata sei volte nel dramma per dare alle battute una sfumatura più confidenziale. La pronuncia di Ione varia sensibilmente in base alla zona geografica di nascita: alcuni scelgono una pronuncia che suona come 'I own a', altri indicano la pronuncia corretta in 'eye-oh-nee', ricalcando il nome, anch'esso di discendenza classica, Hermione.

<sup>37</sup> «Iona dit Corbeau pendant 'ous tait Curaçao, / Moi fait deux 'tits maille, venir garder si c'est ca'ous. / Corbeau criait: "Mama! Bonsoir, messieurs, mesdames, / lumer lampe-la ba moi, / pour moi garder ces maille-la!"» (D. Walcott, *Collected Poems 1948-1984*, Harper Collins Canada, Toronto 1986, pp. 314-316).

<sup>38</sup> Cfr. Stazio, *Tebaide* VII, vv. 470-527 (in part. vv. 507-510: «I mecum patrosque deos arsuraque saltem / tecta vide, fratremque (quid auferis lumina?) fratrem / adloquere et regnum iam me sub iudice posce: / aut dabit, aut ferrum causa meliore resumes»), trad. it. a cura di L. Micozzi, Mondadori, Milano 2010. La citazione è relativa al v. 479: «Hinc atque hinc natae, melior iam sexus».

nel conflitto tebano, siano esse madri dolenti (Giocasta, Psamate e Ipsipile), spose (Argia e Deifile) o sorelle (Antigone e Ismene), rappresentandole come disgraziate vittime di una guerra che è soltanto l'ultimo capitolo di un'ininterrotta storia di violenza familiare e di ostilità divina. Esse danno testimonianza di umanità, in opposizione al *crimen* che contraddistingue i personaggi maschili.<sup>39</sup> Questa prospettiva femminile della guerra, discendente dalla tragedia euripidea, è simboleggiata in Walcott dal coro delle lavandaie, succubi dei loro bellicosi mariti e rassegnati cantori della posizione di inferiorità che spetta alle donne delle tribù: «We receive no rewards, but curses, our sins are not easily pardoned, we are used, and then they forget us».<sup>40</sup>

Un'ulteriore traccia del precoce interesse di Walcott per il teatro greco è ravvisabile, infine, in uno scritto teatrale pressoché coevo a *Ione: Ti-Jean and His Brothers*. Messo in scena al Little Carib Theatre di Port of Spain nel 1958, esso combina elementi tragici e favolistici, esseri demoniaci e animali parlanti tratti dalle *folktales* caraibiche. La vicenda, che ha per protagonisti tre poverissimi fratelli che sfidano il Diavolo per ottenerne le ricchezze, è narrata da una rana, testimone di quanto accaduto presso la capanna nel bosco dove abitano i tre.

Se la presenza di una rana e di un 'coro' di animali parlanti riportano alla mente le *Rane* aristofanee, sono le prime battute del 'prologo' a fugare ogni dubbio sull'intenzione dell'autore di ricollegarsi alla tradizione classica:

FROG     Greek-croak, Greek-croak.  
 CRICKET Greek-croak, Greek-croak.  
           (*The others join.*)  
 FROG     (*Sneezing.*) Aeschylus me!<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Cfr. in proposito: T. Korneeva, *Alter et ipse: identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*, ETS, Pisa 2011, pp. 145ss.

<sup>40</sup> D. Walcott, *Ione*, p. 57.

<sup>41</sup> J. Thieme, *Derek Walcott*, Manchester University Press, Manchester 1999, p. 61.

\* \* \*

RANA Grec-croc, grec-croc.  
 GRILLO Grec-croc, grec-croc.  
 (Gli altri si uniscono.)  
 RANA (Starnutando.) Eschilo, ecci!<sup>42</sup>

Si tratta dell'unico riferimento alla classicità all'interno del testo, quasi un gioco letterario, visto che le prime due battute onomatopoeiche simulano versi di animali e, nella terza, la rana pronuncia un «Excuse me!» o, forse, un «God bless me!»,<sup>43</sup> che suona come un omaggio a Eschilo, in qualità di fondatore del genere tragico cui anche *Ti-Jean and His Brothers* è in parte riconducibile. Seppure quel «Greek-croak, Greek-croak» sembri essere anch'esso un tributo al *Brekekex koax koax* delle *Rane*,<sup>44</sup> l'assonanza con l'espressione *Creek-crak*, tradizionalmente pronunciata dai cantastorie caraibici per favorire un botta e risposta col pubblico,<sup>45</sup> dimostra che ci troviamo davanti alla consueta, inestricabile commistione di cultura classica e di tradizioni creole cara a Walcott sin dai primi lavori teatrali. D'altronde, gli animali parlanti sono un soggetto comune alla favolistica greca e al folklore caraibico e la loro presenza può essere spiegata come uno di quegli elementi insiti in un immaginario collettivo primordiale e, perciò, ricorrenti in ambiti culturali differenti. In questa chiave può essere letta l'osservazione di Walcott in merito al coro di animali, di cui egli spiega la genesi semplicemente ispirata dai suoni della notte caraibica: «In *Ti-Jean* the chorus is an audible chorus of a frog, a cricket, and a bird. When I was doing this story, I thought: Okay, we need musicians so we'll have a frog doing the

---

<sup>42</sup> D. Walcott, *Ti-Jean e i suoi fratelli. Sogno sul Monte della Scimmia*, Milano 1993, p. 11.

<sup>43</sup> Cfr. A. Ashaolu, *Allegory in Ti-Jean and His Brothers*, in R.D. Hamner (ed.), *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Lynne Rienner Publishers, Boulder 1996, p. 118.

<sup>44</sup> Aristofane, *Rane*, vv. 209-210, trad. it. a cura di G. Paduano, BUR, Milano 1996.

<sup>45</sup> J. Thieme, *Derek Walcott*, pp. 61-62.

bass, a cricket playing the maracas, and a bird doing the flute... Those songs are there in the Caribbean night. If you heard the orchestration of the Caribbean night, you'd be amazed how rich it is in terms of the sound that goes on».<sup>46</sup>

### 1.2. The Isle is Full of Noises: *un inedito* Filottete

In *Omeros*, Filottete è un pescatore ferito alla caviglia da un'ancora arrugginita e, perciò, affetto da una piaga in apparenza inguaribile, che gli provoca terribili dolori pur non isolandolo dal contesto sociale. Dell'eroe tessalico, però, Walcott aveva già scritto dieci anni prima del Nobel in *The Isle is Full of Noises*, singolare rilettura non solo del personaggio Filottete, ma dell'intera tragedia sofoclea. Analizzando il testo si può determinare con buona sicurezza che il poeta, in quella fase della sua vita, creava avendo sul tavolo un *Filottete* di Sofocle.<sup>47</sup> La prima messa in scena del dramma, presso il John W. Huntington Theater di Hartford, in Connecticut, risale al 1982. Il copione risulta essere mai stato pubblicato, se non in forma digitale nel 2012. La traduzione da me approntata si basa in primo luogo su questa versione elettronica dello scritto, conservata presso l'Università di Miami. Precedentemente avevo realizzato un'altra versione della traduzione, basandomi sul testo di un dattiloscritto conservato alla Thomas Fisher Rare Book Library dell'Università di Toronto. Esso riporta numerose annotazioni a penna dell'autore e anche alcune sviste tipografiche, dovute al carattere di 'bozza' del documento.<sup>48</sup> La versione di Miami risulta cronologicamente succes-

---

<sup>46</sup> P. Burnett, *Derek Walcott: Politics and Poetics*, University Press of Florida, Gainesville 2000, p. 42.

<sup>47</sup> La traduzione di *Filottete* utilizzata da Walcott è quella di Richard Claverhouse Jebb (cfr. *supra*, p. 41, n. 12).

<sup>48</sup> La Thomas Fisher Rare Book Library conserva un fondo relativo all'opera di Derek Walcott, che non raccoglie solo scritti di poesia e drammi, ma anche *storyboards*, disegni e schizzi dell'autore, nonché scritti in prosa appartenenti

siva a quella conservata a Toronto, in quanto contiene modifiche anche rilevanti, come l'eliminazione o lo spostamento di battute e l'introduzione di parti che in alcuni casi alterano sensibilmente la vicenda, esprimendo la volontà del poeta di migliorare la resa scenica del lavoro. La mia traduzione tiene conto delle due versioni del testo, nel tentativo di restituire un dramma fedele il più possibile alle intenzioni dell'autore.<sup>49</sup>

Come nel più conosciuto *Omeros*, in *The Isle is Full of Noises* è già chiara la volontà di coniugare mito e modernità in un contesto tanto amato e familiare per Walcott, come quello dei Caraibi. La vicenda narrata ruota attorno alla figura del settantenne Sir Lionel Robinson, il primo (e l'unico) ad aver ricoperto la carica di primo ministro della Federazione delle Indie Occidentali, un'entità geopolitica con capitale Trinidad, realmente esistita dal 1958 al 1962 e comprendente numerose isole un tempo colonie del Regno Unito.<sup>50</sup> Il parallelismo con *Filottete* nasce dal fatto che Robinson si è volontariamente isolato dal resto della

---

al periodo compreso tra i primi anni Ottanta e la metà degli anni Novanta. Nel 2011 la biblioteca ha ospitato una mostra su Walcott, *How Beautiful My Brethren and Sistren: Derek Walcott, Life and Work* (11 ottobre - 6 aprile 2011), curata da Jennifer Toews, in cui fu esposta un'ampia selezione di materiale originale proveniente dall'archivio, in modo da tratteggiare un quadro completo della vita e della carriera artistica del poeta, da *O Babylon!* fino a *Omeros*.

<sup>49</sup> Per quanto riguarda lo stile della composizione, il dattiloscritto conservato alla Thomas Fisher Rare Book Library sembra presentare, in alcune parti, una versificazione piuttosto libera, che la versione elettronica del dramma, su cui è principalmente basata la mia traduzione, non segue. Ad esempio, si nota come la prima sezione del prologo (il battesimo di James) e i cori di Vox Populi e le Three Unities siano concepiti in versi dal poeta, una scelta coerente con la sua cifra stilistica. Tuttavia, dato il carattere di 'bozza' del dattiloscritto, risulta insidioso seguirne la versificazione e si preferisce conservare la forma riportata nella copia digitale del dramma, soggetta a copyright. Cfr. F. Boero, *Un Filottete inedito di Derek Walcott*, «Dioniso», 5 (2015), pp. 195-251, in cui si riflette sullo stile del dattiloscritto di Toronto e si citano alcuni brani in versi.

<sup>50</sup> In occasione dell'insediamento del primo Parlamento delle Indie Occidentali a Trinidad, nel 1958, a Walcott fu commissionato dallo University College of the West Indies *Drums and Colours*, un dramma 'epico' che celebra quattrocento anni di storia locale (D. Walcott, *Drums and Colours: An Epic*

popolazione di Santa Marta e ha fissato la propria residenza in una grotta in riva al mare a Pigeon Island, in segno di protesta contro la politica corrotta del governo vigente.<sup>51</sup> Egli ha solo un fucile subacqueo con sé, suo unico mezzo di difesa e in pratica di sostentamento, ed è affetto da una ferita maleodorante alla gamba, che gli provoca vere e proprie crisi di dolore. Essa sembra avere un'origine morale più che materiale, in quanto viene definita «il segno della sofferenza del popolo, il segno della corruzione del potere»: guarirà quando l'isola tornerà in mano agli onesti.<sup>52</sup>

«Be not afeard; the isle is full of noises, sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not»: è la battuta, da *La tempesta* di Shakespeare, di Caliban, il figlio selvaggio e deforme della strega Sycorax, un tempo libero, padrone di se stesso e dell'isola su cui ora signoreggia lo spodestato duca di Milano, il mago Prospero.<sup>53</sup> Il mostruoso Caliban, reso schiavo, lotta per riprendersi la libertà e l'isola, complottando col servitore Stephano affinché uccida Prospero e assuma il potere. Con le parole che Walcott riprende per dare titolo al suo dramma, Caliban rassicura il naufrago riguardo alla natura dei tanti suoni che popolano l'isola, sulla quale regna la potente magia del sovrano. A Santa Marta non c'è magia. I «rumori» sono le voci della povera gente:

SIR GEOFFREY The only thing that matters here is life, a life of such incredible bareness nothing counts, whatever you think you've achieved. Not many people can stand that flat anonymity, so they make noises. The Island is full of

---

*Drama Commissioned for the Opening of the First Federal Parliament of the West Indies, April 23rd 1958*, «Caribbean Quarterly», 7 [1961], pp. 1-104).

<sup>51</sup> Dietro lo pseudonimo di 'Santa Marta' è celata l'isola di Saint Lucia, mai nominata nel testo, in quanto Pigeon Island, dove Sir Robinson vive, è un isolotto situato a Gros Islet, nella regione settentrionale di Saint Lucia, non molto lontano dalla tenuta di Derek Walcott.

<sup>52</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, Alexander Street Press, Alexandria 2012, p. 56 (trad. it. mia).

<sup>53</sup> W. Shakespeare, *La tempesta*, v. 141.

them, but everybody's talking at the same time, so pitch and volume of their shrieking increases to the pitch of delirium. The opposite of that is deadening boredom.

SIR GEOFFREY L'unica cosa che importa qui è la vita, vita di una tale incredibile povertà da non contare nulla, qualunque cosa tu pensi di aver portato a termine. Non sono molte le persone che possono tollerare questo monotono anonimato ed è per questo che fanno rumori. L'isola è piena di **essi**, ma, siccome tutti parlano in contemporanea, tono e volume del loro gridare aumentano fino a raggiungere l'intensità del delirio. L'opposto di ciò è una noia tombale.<sup>54</sup>

Ma i rumori dell'isola caraibica sono anche il frastuono che fanno i politici, la musica delle *steel bands*, i canti di Vox Populi (un moderno coro di cantanti di partito e danzatori di calipso), il rimbombo del mare, e poi gli altoparlanti e le sirene della polizia, le urla... Un insieme di rumori che si fa sempre più concreto e insopportabile, per poi venire a mancare completamente nell'epilogo, in cui la quiete serale prefigura l'eventualità che un nuovo inizio sia finalmente possibile. Sir Lionel, come Filottete, come Caliban sono tre individui emarginati, tre individui contro. Filottete contro i capi achei, che, dopo averlo ignobilmente abbandonato, ora vogliono il suo arco magico; Caliban contro Prospero; Sir Lionel Robinson contro la politica corrotta di Papa Henry e dei suoi scagnozzi, che hanno intenzione di snaturare l'isola e persino i suoi abitanti, trasformandola in un paradiso per turisti. Cruciale è, perciò, il peso che la politica assume nel dramma, come accade in molte delle rivisitazioni di *Filottete* degli ultimi quarant'anni del Novecento, da Ghiannis Ritsos a Heiner Müller, da Dario Fo a Seamus Heaney.

---

<sup>54</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, p. 26 (trad. it. mia). Il dramma è scritto in un inglese 'intermedio', misto di vernacolo e lingua letteraria, che è utile a simulare la genuinità della parlata locale dell'isola caraibica, risultando comunque accessibile al pubblico internazionale. Sono frequenti le forme creole, le contaminazioni dal francese e le forme più propriamente appartenenti allo *slang* americano.

Attorno all'eremita walcottiano gravitano due personaggi che, per caratteristiche e dinamiche, richiamano Odisseo e Neottolemo: il primo ministro dell'isola di Santa Marta, Papa Henry,<sup>55</sup> uomo corrotto e senza scrupoli, che desidera impossessarsi del fucile di Sir Lionel e radere al suolo la grotta per togliere di mezzo uno scomodo avversario; e James, figlio di Achille, l'alleato politico dell'eremita ai tempi della gloriosa federazione. Proprio il ragazzo, allevato dallo zio Papa Henry dopo il suicidio del padre, viene incaricato di sottrarre l'arco con l'inganno: Walcott ripropone così le linee guida della tragedia sofoclea, conferendo, però, al giovane figlio di Achille un carattere più determinato e consapevole rispetto a quello di Neottolemo, che lo porta a una ribellione decisamente precoce. È James, non Sir Lionel, a determinare l'azione, a sviluppare un profondo senso di rifiuto nei confronti della politica dello zio e ad avversarne i progetti, schierandosi nella lotta dalla parte dell'eremita. Il giovane diviene così il vero protagonista, mentre al Filottete walcottiano spetta più propriamente il ruolo di 'protagonista morale'.

Ad aprire il dramma è un prologo, che tramite *flashback* riporta l'azione al giorno in cui Sir Lionel battezzò James, ancora bambino, in riva al mare. Il rito, officiato dal Presidente per volere del padre Achille, si ammanta di una sacralità profana, con l'obiettivo di infondere in James il rispetto delle proprie radici e l'amore viscerale per una patria ancora in attesa di riscatto, travagliata dalla colonizzazione e dalle lotte di potere. Non si tratta soltanto dell'amore per la propria isola, ma di quello per l'intero arcipelago, la «catena» di isole che costituisce nel suo complesso la nazione caraibica e che, soltanto mantenendo unite le forze, può aspirare ad acquisire un concreto spessore politico. La scena è introdotta da un coro di tre membri che, inneggiando alla po-

---

<sup>55</sup> Il nome del politico, Papa Henry, richiama non a caso quello di 'Papa Doc', il presidente di Haiti François Duvalier, forse già fonte di ispirazione per il personaggio di Creonte nell'*Antigone en Créole* di Morisseau-Leroy (cfr. *supra*, n. 3, pp. 22-23). I primi anni della sua ascesa al potere corrispondono, peraltro, al periodo in cui fu costituita la Federazione delle Indie Occidentali.

tenza della «roccia dei tempi», investe l'isola di Santa Marta di una valenza quasi divina, della stessa carica mistica e primitiva ravvisabile, dieci anni più tardi, nella palpitante Saint Lucia di *Omeros*:

*(A beach, sunrise. A three-member women Chorus enters, followed by Robinson and a half-naked boy, Jamie and the boy's father, Achilles.)*

CHORUS O CLOSE TO THE ROCK THAT IS MIGHTIER THAN I MY SOUL IN ITS CONFLICT AND TERRORS WOULD FLY IN THE TEMPEST OF LIFE IN ITS WIDE OPEN SEA I'M HIDING IN THEE HIDING IN THEE HIDING IN THEE THOU BLEST ROCK OF AGES I'M HIDING IN THEE.

SIR LIONEL *(The boy kneels.)* With this handful of salt, I sow your flesh. The tears running down your cheek is the salt of your people. The balm is bitter. *(He cups and pours water on the boy's head.)* I dip your head into an ocean of memory. Once. For the bones of your ancestors under the ribbed sea-floor. *(He ducks the boy's head again.)* Twice. To forget them for their bones are like chains hanging around your neck, and the future is a whole burden in itself. *(He ducks him again.)* Thrice to remember them, Three times, for the promise. *(He ducks him for the last time.)* Now, look up, Jamie, look over there. You go see the blue haze of one island, and if you was on that island, you'd see the next blue haze of yet a next island, and so on, and so on, until you know every island is a chain that I fetter you onto to serve till you dead. Listen to the long suffering silence of your people. There ain't nothing on this beach not the footprint of a man not the timbers where the galleons shivered on this rock Moss runs over the mouth of the dead cave it furs the edge of the well your fathers drank from, hides with its green fingers the old names stuffs with its green silence the dead singers under the rock where they have cut their names. They calling you boy. Listen to the voices that come from this rock. Turn this rock around in your hand like a diamond, examine each facet held up in the sunlight see what flashes, what dulls, see if it's a jewel, an emerald, fools' gold, or a dull stone. This is your island. This is your son. I must get back to work. *(He exits; the Chorus following behind, repeating O CLOSE TO THE ROCK, etc. Achilles hugs his son, then drapes him with a towel.)*

ACHILLE        Whatever happens to your father, Jamie, whatever happens to this federation of islands that is falling apart like a rusted chain – whatever accusations and scandals they charge against me, remember that your father was an honest man, a quiet warrior. Keep this stone all your life. Keep it, remembering that as a favor to me, his loyal aide, the great politician, Sir Lionel Robinson baptized you from the font of the sea. It is he whose power drew this archipelago as tight as a bow. Is not his fault things gone slack... was just a simple ritual. A memory for your tired and baffled father. *(A car horn sounds with cautious urgency.)* Come, boy, Sir Lionel is a busy man.

\* \* \*

*(Una spiaggia. All'alba. Entra un coro di tre membri, seguito da Robinson, da un ragazzo mezzo nudo, Jamie, e dal padre del ragazzo, Achille.)*

CORO            *(Cantando.)* OH VICINO ALLA ROCCIA CHE È PIÙ POTENTE DI ME, LA MIA ANIMA CON I SUOI CONFLITTI E LE SUE PAURE VOLEREBBE: NELLA TEMPESTA DELLA VITA, NEL SUO VASTO, APERTO MARE, BENEDETTA ROCCIA DEI TEMPI MI STO NASCONDENDO DENTRO DI TE. NASCONDENDO DENTRO DI TE, NASCONDENDO DENTRO DI TE, BENEDETTA ROCCIA DEI TEMPI, MI STO NASCONDENDO DENTRO DI TE.

SIR LIONEL     *(Il ragazzo si inginocchia.)* Con queste mani piene di sale, io semino la tua carne. Le lacrime che corrono giù, lungo le tue guance, sono il sale della tua gente. Il balsamo è amaro. *(Mette le mani a conchetta e versa acqua sulla testa del ragazzo.)* Immergo la tua testa in un oceano di memoria. Una volta. Perché tu veda le ossa dei tuoi antenati sotto lo scanalato fondo del mare. *(Immerge di nuovo la testa del ragazzo.)* Due volte. Perché li dimentichi, perché le loro ossa sono come catene appese attorno al tuo collo, e il futuro è un tutto già gravato in se stesso. *(Lo immerge di nuovo.)* Tre volte per ricordarli, tre volte, per la promessa. *(Lo immerge per l'ultima volta.)* Ora guarda in alto, Jamie, guarda laggiù. Vedrai la foschia blu di un'isola, e se ti trovassi su quell'isola, vedresti la foschia blu di un'altra isola dopo ancora, e così via, e così via, finché non sapresti che ogni isola è come un anello della catena che io ti stringo attorno, affinché tu la serva fino alla morte. Ascolta il lungo, sofferto silenzio della tua gente. Non c'è nulla su questa

spiaggia, né le impronte di un uomo, né assi di legno su questa roccia dove i galeoni vennero a frantumarsi. Il muschio si spande oltre la bocca della grotta morta, incrosta il bordo del pozzo da cui bevve tuo padre, con le sue verdi dita nasconde i vecchi nomi, del suo verde silenzio riempie i cantori morti sotto la roccia, che porta i loro nomi incisi. Sono loro che ti stanno chiamando, ragazzo. Ascolta le voci che provengono da questa pietra. Rigidala nella tua mano come un diamante, esamina ogni sua sfaccettatura fermata nella luce del sole, guarda in che punto brilla, in che punto è offuscata, vedi se si tratta di un gioiello, di uno smeraldo, di oro degli stolti o di una comune pietra. Questa è la tua isola. Questo è tuo figlio. Devo tornare al lavoro. (*Esce. Il coro lo segue, ripetendo «Oh vicino alla roccia» etc. Achille abbraccia suo figlio, poi lo avvolge in un asciugamano.*)

ACHILLE

Qualsiasi cosa accada a tuo padre, Jamie, qualsiasi cosa accada a questa federazione di isole che sta cadendo a pezzi come una catena arrugginita... qualsiasi genere di accuse e scandali loro mi addebitino, ricorda che tuo padre fu un uomo onesto, un pacifico guerriero. Custodisci questa pietra per tutta la tua vita. Custodiscila, ricordando che, come un favore a me, una forma di leale aiuto, il grande politico Sir Lionel Robinson ti battezzò di fronte al mare. Lui, la cui forza tenne teso come un arco questo arcipelago. Non è colpa sua che la corda si sia allentata... È stato soltanto un semplice rituale. Un ricordo per il tuo padre stanco e confuso. (*Suona il clacson di una macchina, con misurata insistenza.*) Vieni, ragazzo, Sir Lionel è un uomo impegnato.<sup>56</sup>

La seconda parte del prologo scaturisce senza soluzione di continuità dalla prima, segnando il ritorno della narrazione al presente. Il fragore dei suoni marini sulla spiaggia cresce fino a diventare un applauso, che introduce al monologo di Sir Geoffrey Thwaite, ambasciatore britannico dei Caraibi. Egli, pur essendo personaggio attivo del dramma, riveste anche il ruolo di narratore onnisciente, in qualità di spettatore *super partes* delle vicende legate alla politica locale:

---

<sup>56</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, pp. 2-4 (trad. it. mia).

SIR GEOFFREY There will always be different versions of the incidents that took place on Pigeon Island, the summer residence of Ernest Henry, then Chief Minister of the West Indian Republic of Santa Marta. Ernest Henry, Prime Minister, vociferously and variously known to his people, a population of approximately two hundred thousand Africans, three thousand Indians, five French Creole families, and a smattering of Syrian merchants, as Doc, Uncle or Papa. Santa Marta had been independent ever since the disintegration of the United Federation of the West Indies, a brief alliance which lasted three years, led by one President, himself a native of Santa Marta, and my once-upon-a-time colleague at Magdalen College, Sir Lionel Robinson. The world of developing nations knew Sir Lionel, my fellow-knight-in-arms, as part of that tradition which produced Oxford-trained nationalists like India's Nehru, Barbados' Sir Grantley Adams, Jamaica's Norman Manley, and so on. Men of a generation who were friendly with Bloomsbury liberals like Keynes and Sir Strafford Cripps, men who received solicitous enquiries about the future of the British Empire from people like my own father, Walter Thwaites, men who watched the cracks of the Empire spreading from the ground at their fee. My father had at one time been colonial Secretary in Barbados, and it was in Barbados that I found myself as Ambassador of the United Kingdom after the Federation had collapsed. Since that time, Sir Lionel, the great and glowing orator, the lone black wolf of Magdalen College, the author of several books, had lived on Pigeon Island for years as an embittered recluse, because, to put it brutally, he stank. He stank like Philoctetes from a boil, a suppurating wound that drove him into a huge, church-vaulted cave on the lee of Pigeon Island, spear-fishing with the bow of Philoctetes. But in consideration of his own people, he stank to leeward. Prime Minister Papa Henry, in deference to Sir Lionel's early political achievements, had allowed his predecessor, now known to fishermen as Crusoe, to remain undisturbed in his cave. But during the single weekend while my wife, Campter Isadora and myself were guest of Papa Henry on Pigeon Island, events had accelerated to make Sir Lionel's presence there more and more undesirable. In fact, his eviction was eagerly anticipated.

\* \* \*

SIR GEOFFREY Ci saranno sempre versioni differenti riguardo agli avvenimenti che ebbero luogo a Pigeon Island, la residenza estiva di Ernest Henry, a quel tempo governatore<sup>57</sup> della Repubblica delle Indie Occidentali di Santa Marta. Ernest Henry, primo ministro, clamorosamente e variamente conosciuto dalla sua gente, una popolazione approssimativa di duecentomila africani, tremila indiani, cinque famiglie di creoli francesi e una manciata di mercanti siriani, come Doc, Uncle o Papa. Santa Marta è stata indipendente sin dalla disgregazione della Federazione Unita delle Indie Occidentali, una breve alleanza che durò tre anni, guidata da un unico presidente, egli stesso nativo di Santa Marta e mio collega di un tempo-lontano-lontano al Magdalen College, Sir Lionel Robinson. Il mondo delle nazioni in via di sviluppo conobbe Sir Lionel, il mio compagno d'armi, come parte di quella tradizione che produsse nazionalisti formati a Oxford, come Nehru in India, Sir Grantley Adams nelle Barbados, Norman Manley in Giamaica, e così via. Uomini della stessa generazione, che furono in amicizia con liberali di Bloomsbury come Keynes e Sir Stafford Cripps, uomini che ricevettero domande sollecite circa il futuro dell'impero da parte di persone come mio padre, Walter Thwaites, uomini che videro l'Impero andare in pezzi, crollare al suolo, ai loro piedi. Mio padre fu un tempo segretario coloniale nelle Barbados, e fu nelle Barbados che mi ritrovai ambasciatore del Regno Unito dopo che la Federazione fu distrutta. Da allora Sir Lionel, il grande e ardente oratore, il solitario lupo nero del Magdalen College, autore di diversi libri, aveva vissuto su Pigeon Island per anni come un amareggiato anacoreta, poiché, per dirla in maniera brutale, **puzzava. Puzzava come Filottete per via di una vescica, una ferita purulenta che lo aveva condotto in una grotta enorme sulla costa sottovento di Pigeon Island**, col soffitto a volta come una chiesa, a trafiggere pesci con l'arco di Filottete. Ma, per riguardo nei confronti della sua gente, egli emetteva il suo fetore sottovento. Il primo ministro Papa Henry, in segno di rispetto per le passate gesta politiche di Sir Lionel, permise a questo suo predecessore, ora conosciuto ai pescatori come Crusoe,

---

<sup>57</sup> *Chief minister*: capo del governo di uno Stato subnazionale (in questo caso, una colonia britannica d'Oltreoceano).

di rimanere indisturbato nella sua grotta. Ma nel corso del singolo weekend in cui mia moglie Isadora Campter ed io fummo ospiti di Papa Henry a Pigeon Island, gli eventi subirono un'accelerazione che rese la presenza di Sir Lionel laggiù sempre più indesiderabile. Nei fatti il suo sfratto era già stato previsto con impazienza.<sup>58</sup>

Dopo aver brevemente conosciuto Sir Lionel, nel prologo, come un leader energetico e stimato, sta a Sir Geoffrey presentarlo per come è diventato nel corso degli anni, dopo la disgregazione della Federazione di cui era primo ministro e soprattutto dopo la scelta dell'isolamento. Il paragone con Filottete si dimostra calzante, anche per via della ferita maleodorante che affligge l'uomo e che lo costringe a vivere sottovento, in modo da non ammorbare l'aria dell'abitato. Papa Henry concede a Sir Lionel di dimorare presso la grotta, finché la sua presenza non viene a ostacolare la nuova vocazione turistica dell'isola. L'abbattimento della grotta per fare spazio a un nuovo hotel con tanto di casinò sembra, tuttavia, essere più che una necessità un pretesto, utile a eliminare un personaggio scomodo, che con la propria condotta di vita rischia di fomentare moti di ribellione contro il governo vigente, notoriamente corrotto.

Il fine settimana in cui l'Ambasciatore e sua moglie, Lady Isadora, sono ospiti a Pigeon Island corrisponde al tempo in cui si svolge l'azione del dramma. A fare da sfondo alla vicenda è la spiaggia, rappresentante costante e silenziosa della natura dell'isola: da un lato si intravede la grotta di Sir Lionel, dall'altro una grande casa a vetrate. All'inizio del primo atto, entra in scena una piccola e variegata comitiva: Papa Henry guida alla scoperta di Paradise Beach, il sito dove sorgerà l'hotel, Sir Geoffrey e sua moglie, Babsie, ministro della Sicurezza, il nipote James, l'arcivescovo, Mr. Oates e Mr. McGregor, due investitori americani, oltre ad alcuni giornalisti, un fotografo e il coro filogovernativo di cantanti e danzatrici di calipso, chiamato Vox Populi e le Three

---

<sup>58</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, p. 4 (trad. it. mia).

Unities. Anche in questa scena sulla spiaggia ha luogo un rito, ma dal sapore diverso di quello precedentemente descritto nel prologo. Papa pone la pietra angolare del nuovo hotel e dichiara, di fronte alla stampa, di compiere quel gesto per commemorare la visione di se stesso, quando, bambino, si inginocchiò su quella sabbia e ascoltò le voci degli antenati sepolti sotto di essa. È lampante il riferimento al battesimo di James, alle parole di Sir Lionel e alla pietra che per l'eremita simboleggiava la divinità dell'isola e la promessa di preservarla e rispettarla, qui svilita e ridotta a pietra angolare, in nome di guadagni futuri, acquisibili solamente tramite uno sfruttamento selvaggio del territorio.

PAPA Now, I've spent a whole night studying the plans, and the design of this hotel, resort cum marina cum seafood supermarket is the same old anonymous monotonous shit! I want a hotel that has the awe of a temple, in the name of tha boy who wept for his people. Give me a stone. (*He is handed a stone.*) Here is the cornerstone. Here a new way of life for this village of pigs, filthy shacks, degradation and just a few irrelevant votes will begin! Filth. Poverty. Dirt. (*A Chorus repeats his words: 'Filth. Poverty. Dirt.'*) This was my birthplace. All they did here was the three Fs. Fishing, fighting and fucking... don't quote that!

PAPA Ora, ho speso una notte intera a studiare le piante e il design di questo hotel, un *resort cum marina cum supermarket* di frutti di mare sarebbe la solita, vecchia, anonima, monotona merda! Io voglio arte. Io voglio un hotel che incuta la soggezione di un tempio, nel nome di quel ragazzo che pianse per la sua gente. Datemi una pietra. (*Gli viene porta una pietra.*) Qui c'è la pietra angolare. Da qui inizierà un nuovo stile di vita per questo villaggio di maiali, sudice ghiande, degradazione e appena un irrilevante pugno di voti! Sozzura. Povertà. Sporczia. (*Un coro ripete le sue parole: «Sozzura. Povertà. Sporczia».*) Questo è il luogo dove io nacqui. Tutto ciò che facevano qui erano le tre P: pescare, picchiarsi e pomiciare... Non lo citate questo!<sup>59</sup>

Dopo la fotografia di rito per i giornali che celebra l'atto di fondazione, il coro formato da Vox Populi e le Three Unities intona un canto che descrive in toni gioiosi e trionfalistici la

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 5 (trad. it. mia).

«visione» del nuovo grand hotel, «un palazzo di corallo con trecento camere, per poker, baccarat e bagatelle», che avvicinerà l'isola al continente, rappresentando per i suoi abitanti un'occasione di riscatto all'insegna dell'accoglienza turistica:

VOX POPULI See the waiters in our grand hotel polite and smiling doing their chores because the vision turned out so well that brought their chained ancestors to these shores! The staff is happy, now life has a purpose the national gross product's on the rise they balance trays as deft as the porpoise gleam their ivory teeth and roll their eyes.

VOX POPULI Guarda i camerieri nel nostro grand hotel, cortesi e sorridenti mentre fanno i loro cori, perché è risultata tanto bella la visione, che ha condotto i loro avi in catene a queste rive! Il personale è felice, ora la vita ha uno scopo. Il prodotto nazionale lordo è in ascesa. Tengono i vassoi in equilibrio, agili come delfini, fanno luccicare i loro denti d'avorio e fanno roteare gli occhi.<sup>60</sup>

L'intero canto del coro è progettato in modo da conferire alla scena precedente una patina di squallore e di amarezza: il tema dell'asservimento al turismo e alle sue logiche distruttive, fondamentale per Walcott e centrale in numerosi suoi lavori, è sintetizzato nell'immagine degli abitanti dell'isola, ridotti a stirpe di camerieri sorridenti e compiaciuti, afflitti da una nuova forma di schiavitù, questa volta non imposta dall'esterno, ma 'autoimposta' in nome di una logica economica degradante.<sup>61</sup> Si tratta della stessa logica di cui è vittima, in *Omeros*, Ettore, destinato a morire perché, rinnegata l'attività tradizionale di pescatore, decide di darsi al nuovo mestiere di taxista per turisti e ai più facili guadagni che esso può offrirgli.<sup>62</sup> Sir Lionel si oppone a questo

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 7 (trad. it. mia).

<sup>61</sup> Artefici di questa conversione al 'turismo selvaggio' sono gli speculatori, cui Walcott riserva uno spazio nell'Inferno 'dantesco' della Soufrière, in *Omeros*: «I traditori / che, eletti in carica, vedevano la terra come paesaggi / per gli hotel e promuovevano a camerieri i figli / degli altri, mentre i loro imparavano qualcos'altro» (D. Walcott, *Omeros*, p. 491).

<sup>62</sup> Ivi, p. 393.

genere di futuro, facendosi fautore di una vecchia politica, che ha come bandiera la salvaguardia della dignità del popolo e il rispetto per il lascito morale degli avi, le cui voci risuonano ancora nella natura di Santa Marta. Egli soffre dello stesso disagio che, in *Omeros*, spinge il pescatore Achille a inveire contro i turisti accovacciati, impazienti di rubargli l'anima con le loro Canon.<sup>63</sup> Agisce in direzione contraria Papa, che getta polvere negli occhi della povera gente dei villaggi, affamata dalla carestia, priva di dottori e infrastrutture, offrendo come unico compromesso per uscire dallo stato di indigenza la distruzione della loro identità culturale. Il portavoce del dissenso espresso dalla popolazione nei Consigli di villaggio è il pescatore Punkin, che sottolinea lo stridente contrasto tra la povertà diffusa nell'entroterra e la costruzione sulla spiaggia di un hotel da milioni di dollari con capitale straniero. Papa irride il goffo tentativo di protesta dell'uomo, facendosi beffe delle esigenze dei suoi connazionali. Il dialogo è, però, interrotto in modo brusco da un'entrata in scena inattesa: quella di Sir Lionel che appare significativamente su un'altura, posta alle spalle del gruppo. Walcott lo presenta come una «figura cenciosa, barbata, cosparsa di polvere». Trasporta un fucile subacqueo dall'aspetto minaccioso. L'arrivo di Sir Lionel è preannunciato dal suo fetore, che ammorba l'aria circostante:

PAPA	What is that smell? [...]
BABSIE	Look! Behind you! <i>(On a rise above the group, the tattered, bearded, sand-powdered figure of Robinson appears, carrying a vicious-looking speargun.)</i>
BABSIE	Old stink-foot himself!
PAPA	God, God, Oh Jesus Christ, the smell! Choking us! Hardly can see him for the stench! Our nostrils seeing him more than our eyes! But bring him! Offer the package we bring for him!
BABSIE	Look, he's leaving! Sir Lionel! Sir Lionel! Wait! Wait you blasted crab! The rod! Papa! Did you see the rod? He was holding the bow!

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 507.

- PAPA I saw nothing! Nobody here saw anything and that includes the Press. Nothing! [...] The press has seen nothing irregular. You understand? Allright. Yes? You have a question?
- REPORTER Sir, the whole country knows you have a famous squatter right here on this hotel site. We just saw him. Mr. Lionel Robinson, previous Prime Minister.
- PAPA Common knowledge, sir. Go on.
- REPORTER Well, what does the government intend to do?
- PAPA People go mad or get religion in this game. Everybody knows that our former Prime Minister not only of this island, but briefly, for our lost federation did a lot for this country and the Caribbean as whole. Well, he's now made that hole a cesspit of his own remorse.  
*(Laughter.)*
- VOX POPULI Dig it!
- PAPA If he chooses to squat on the road to progress like a self-meditating turd, I'm afraid progress must flatten him. I've offered Mr. Robinson the services of a top psychiatrist, I've often offered him the facilities of my own bungalow up there. But guilt has driven him into his cave, away from the sight of his fellow-men. He'll have to be excavated, that's all. He knows he's on Government property.
- REPORTER He has said when this spear is wrested from me when the rod is taken from Joshua, then shall my people be free.
- PAPA What else he say?
- REPORTER He claims that the beaches are public property.
- PAPA Our contention, precisely. The Government is the public. The way he smells he could simply be charged with pollution, but legally his cave is seven foot too far in beyond the tide-mark. Well, the engineers need that extra acreage, if the little headland he's defending needs to be flattened, flattened it shall be. At midnight tonight.

\* \* \*

- PAPA Ma cos'è questa puzza? [...]
- BABSIE Guarda! Dietro di te!  
*(Su di un'altura al di sopra del gruppo, appare la figura enciiosa, barbata, cosparsa di polvere di Robinson, che trasporta un fucile subacqueo dall'aspetto pericoloso.)*
- BABSIE Il vecchio piede-che-puzza in persona!
- PAPA Dio, Dio, oh Gesù Cristo, il fetore! Ci sta soffocando! È persino difficile vederlo a causa del tanfo. Le nostre narici

- lo vedono meglio dei nostri occhi! Ma portateglielo! Of-  
fritegli il pacchetto che gli abbiamo portato.
- BABSIE Guarda, se ne sta andando! Sir Lionel! Sir Lionel! Aspet-  
ta! Aspetta dannato granchio! Il bastone! Papa! Hai visto  
il suo bastone?<sup>64</sup> Stava trasportando l'arco!
- PAPA Non ho visto un bel niente! Nessuno qui ha visto niente e  
questo vale anche per la Stampa. Niente! [...] La Stampa  
non ha visto nulla di irregolare. Avete capito? Benissimo.  
Sì? Avete una domanda?
- REPORTER Signore, il paese intero sa che lei ha a che fare con un  
famoso occupante abusivo proprio di quest'area destinata  
all'hotel. Lo abbiamo appena visto. Mr. Lionel Robinson,  
il precedente primo ministro.
- PAPA È cosa risaputa, Sir. Vada avanti.
- REPORTER Bene, cosa intende fare il governo?
- PAPA In questo gioco le persone diventano matte o si con-  
vertono alla religione. Tutti sanno che il nostro primo<sup>65</sup>  
primo ministro, non solo di quest'isola, ma, anche se per  
breve tempo, di tutta la nostra perduta federazione, fece  
molto per questo paese e per i Caraibi nel complesso.  
Bene, ora ha fatto di quel buco un pozzo nero del suo  
personale rimorso.  
(Risata.)
- VOX POPULI Cavalò fuori!
- PAPA Se sceglie di acquattarsi sulla strada verso il progresso  
come uno stronzo che medita chiuso in se stesso, sono  
spiacente, ma il progresso dovrà spianarlo. Ho offerto a  
Mr. Robinson le cure di uno dei migliori psichiatri, gli ho  
spesso offerto le facilitazioni del mio bungalow personale

---

<sup>64</sup> *Rod* significa letteralmente 'bastone'. Qui è riferito al fucile subacqueo già citato. Anche l'arco («the bow») nominato da Babsie nella stessa battuta sta a indicare l'oggetto di cui forse il bastone è una parte. Altrove Walcott adopera termini diversi per indicare l'arma di Sir Lionel, più concretamente realistici, come *spear* o *speargun*.

<sup>65</sup> Il primo a ricoprire la carica di primo ministro, in senso cronologico. La Federazione delle Indie Occidentali fu una realtà politica di breve durata: fondata il 3 gennaio 1958, venne sciolta il 31 maggio 1962 per problemi di politica interna. Con capitale a Trinidad, essa comprendeva molte isole che erano state colonie del Regno Unito, incluse Trinidad e Tobago, Barbados, Giamaica, le isole Leeward e le Windward. L'intendimento era quello di creare un'unione politica che sarebbe divenuta indipendente dalla Gran Bretagna, come già la Canadian Confederation, l'Australian Commonwealth o la Central African Federation.

- qui sopra. Ma la colpa lo ha condotto alla sua grotta, lontano dalla vista dei suoi simili. Dovrà esserne cavato fuori, questo è tutto. Sa di stare su una proprietà del governo.
- REPORTER Ha detto: quando mi sarà strappato di mano questo fucile,<sup>66</sup> quando questo bastone sarà preso da Joshua,<sup>67</sup> allora la mia gente sarà libera.
- PAPA Che altro ha detto?
- REPORTER Sostiene che le spiagge sono proprietà pubblica.
- PAPA La nostra disputa, precisamente. Il Governo è il pubblico. Per il modo in cui puzza, egli potrebbe essere semplicemente accusato di inquinamento, ma legalmente la sua caverna è sette piedi al di là della linea di alta marea. Bene, gli ingegneri necessitano di quell'area supplementare: se spianare il piccolo promontorio che sta difendendo si renderà necessario, esso sarà spianato. Stanotte, a mezzanotte.<sup>68</sup>

Sir Lionel entra in scena inaspettatamente, solo per una brevissima apparizione. Papa esorta il suo braccio destro, Babsie, a raggiungerlo per consegnargli un pacchetto contenente denaro. Della scaltrezza di Odisseo non sussiste pressoché traccia nel politico, che ritiene di poter comprare con una bustarella un uomo così ostinato da autoesiliarsi per più di dieci anni in una grotta. Come l'Itacese, però, Papa considera che affrontare l'eremita rappresenti un pericolo per la propria incolumità e preferisce non avvicinarlo personalmente. Walcott mette in evidenza il fu-

---

<sup>66</sup> *Spear* significa 'fiocina', mentre *speargun* è il fucile subacqueo.

<sup>67</sup> L'oracolo di Sir Lionel è volutamente oscuro. Il nome Joshua rivela un possibile riferimento biblico a Giosuè (più avanti è citato anche Giobbe). Giosuè deriva dall'ebraico Yehoshu'a, che significa 'YHWH è salvezza'. Prima di morire sulla riva orientale del Giordano, Mosè designa Giosuè come suo successore e lo incarica di attraversare il fiume e di condurre il popolo alla conquista di Canaan. Dio incoraggia Giosuè ad essere forte e ad appoggiarsi nel suo ruolo di guida alle leggi della Torah. Egli ottiene così l'aiuto delle tribù insediate ad est del Giordano e conquista il paese. L'ebraico Yehoshu'a sembra essere stato tradotto nel greco biblico Ἰησοῦς (Gesù). Il nome Giosuè si carica per questo di un duplice significato, combattente e messianico, che ben si addice nelle intenzioni di Sir Lionel al personaggio di James. È lui, infatti, che dovrà condurre il popolo, con il proprio esempio, alla rivolta e alla salvezza.

<sup>68</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, pp. 9-11 (trad. it. mia).

cile subacqueo come accessorio distintivo di Sir Lionel sin dalle note di scena, sottolineandone l'evidente aspetto minaccioso. Più avanti nel dramma, Papa afferma che esso non avrebbe affatto carattere magico, ma che sono alcune credenze diffuse nei villaggi ad alimentare la fama della sua pericolosità quasi ultraterrena. La carica mistica di Sir Lionel e della sua ferita è, tuttavia, messa in rilievo proprio dal primo ministro che, appena riconosciuto l'uomo sull'altura, invita frettolosamente l'Arcivescovo a fare un esorcismo nei suoi confronti, per scacciare l'*obeah* e il voodoo, retaggi di una «antica insensatezza», e «ripristinare l'ozono» nell'aria. A caricare di mistero la figura dell'eremita è anche il reporter, che accenna a una sorta di oscuro oracolo da lui pronunciato in precedenza: «Quando mi sarà strappato di mano questo fucile, quando questo bastone mi sarà preso da Joshua, allora la mia gente sarà libera». Inutile dire che l'oracolo profetizza l'azione liberatrice di James, futuro possessore dell'arco/fucile subacqueo. Anche il ragazzo è presente alla scena e viene coinvolto dallo zio nel dialogo coi giornalisti, affinché, in qualità di figlioccio di Sir Lionel, si dichiari pronto a portare avanti una «missione di vigilanza costante sul padrino». James non ha intenzione di svolgere l'incarico conferitogli pubblicamente dallo zio, ma preferisce trincerarsi in un più che eloquente silenzio. Come nel *Filottete* sofocleo, il figlio di Achille rappresenta inizialmente una pedina in mano a Papa/Odisseo: il suo compito è quello di convincere l'opinione pubblica e di fare pressione su Sir Lionel in modo che accetti la bustarella. A differenza di Neottolemo, tuttavia, il personaggio di James non subisce un'evoluzione, determinata dal passaggio da inconsapevole a consapevole riguardo al carattere ignobile dell'azione da compiere, perché egli risulta da sempre a conoscenza della logica turistica e filoamericana dello zio, verso il quale, pur senza nascondere il proprio disaccordo riguardo alle sue idee, ha mantenuto un comodo stato di non belligeranza. Dopo la morte del padre, è stato lo zio ad allevarlo ed egli è cresciuto facendo la bella vita a sue spese. Solo con il concretizzarsi del progetto dell'hotel e con la minaccia diretta a Sir

Lionel, il giovane sembra abbandonare le posizioni utilitaristiche che gli erano valse l'incarico di ministro della Cultura nel governo dello zio e opporsi concretamente ai suoi obiettivi. La presenza dei mass media complica ed estremizza il dissidio interiore di James, le cui esitazioni, per volontà di Papa, non devono essere colte dai giornalisti: lo zio si affretta così a giustificare il rifiuto del nipote di rilasciare dichiarazioni alla stampa, attribuendo proprio a lui l'idea di realizzare il grand hotel. L'atteggiamento ostile di James pare stupire lo zio, ma non gli investitori americani, Oates e MacGregor, che deridono il giovane apostrofandolo come un personaggio ipocrita, che fa lo schizzinoso davanti ai soldi stranieri e si scaglia contro il gioco d'azzardo, accusandolo di corrompere la morale della sua gente, ma che poi, nei fatti, ama divertirsi e vivere da mantenuto. È proprio MacGregor a rivelare a Papa come il nipote abbia già tentato concretamente di danneggiare la loro collaborazione, tramite la sua attività di editore del giornale dell'isola. Ciò scatena tra i due un violento scontro verbale, che segna la fine del pacifico *status quo*:

MACGREGOR Wanta see Jamie's latest trick, Daddy-O? This chickenshit writer-nephew of yours? James was supposed to publish a big plug for us in your newspaper in addition to running the ad we paid for. Wanta see the paper, Pops. The big Sunday Edition?... The whole sheet. It's all a fucking blank. There's the mast head with the motto *Vox Populi, Vox Papa*, then fuck all. Here read it – if you find anything to read. (*Hands Papa the newspaper.*)

PAPA (*Thumbing quickly through it.*) What is this? James, what the arse this mean. You publish a newspaper with nothing in it! Party money backing this paper and this week you put this out! (*Turning pages as he continues.*) Blank. Blank. Blank. Numbered pages, blank. Blank. Blank... [...] What the fuck wrong with you, James? You can't make poetry out of economics? You find a three hundred room luxury hotel on this beach full of pigshit unromantic? What happen you can't find a rhyme for New Agegean Enterprises? Well, well, gimme time and I go tell you – *the price is right for New Agegean Enterprises*. Man, don't ever open your blasted mouth. I know what,

I could see it, what you ready to say – how I betray my vision and turning this place into a race of waiters! Well, fuck it, yes then! When old Crusoe pour the salt on your head and went through that John the Baptist semi-dimi, it was you who he bless, not me. You lent me part of it, but that ain't give you no license for lasting contempt!

JAMES Those blank pages couldn't match the contempt I feel for myself. For all I've swallowed –

PAPA Plenty imported Jack Daniel swilled down your throat provided by me. And that ain't contempt, partner, but privilege...

JAMES – Dependency!

PAPA Welfare! Family assitance! I ain't sorry that you have to depend on me for handouts either. I give you the Department of Culture, you fuck that up with a set of African nostalgia shit. Six fat arse women in headtie singing about the old days. People ent want that you fool! They want what they see in magazines, on tv and movies, they want what you say you hate. Just like you want smooth hundred proof stock 'steada backyard fermented hops.

JAMES Look, let me go.

PAPA Go where?

JAMES Just release me.

BABSIE (*Sings.*) 'Please release me, let me go. Cause I don't love you any more'.

PAPA You and Crusoe both? Disaffection? Well, I can't afford it. I can't afford it now. Now now.

JAMES You have your professional clown dropping dead for laughs when you want. You don't need a court bard as well as a court jester. You have described a complete circle back to the village of your birth, and that circle is zero for me. You turn everybody round you into a waiter, and I tired serving you.

PAPA Tired serving? Who been serving who? Who been taking blows and insults for your sake, on your account? Mr. Blacksuffering Noble Peasant with his expensive shirts – when everybody bawling to me how my nephew is a waste and a parasite. You know how many times I cry for you? Serving me? Look – don't frig up this weekend anymore, you hear?

JAMES Learn to obey.

PAPA Right. No. Learn to cooperate.

JAMES And burn in hell for my silence?

- PAPA You're in hell already, Jamie. We all in hell. Even here on Paradise. People don't know what they want, Jamie. You know that. We both know that. The two of us know that. But at least, at least I try to give them something.
- JAMES Another big hotel.
- PAPA Yes, another big hotel. A next big hotel, where you could lounge out behind a double Tom Collins, and with your mouth torn with sorrow, dry-arsed sarcasm reeking from you – you could make remarks about lost values in the air-conditioning. And you could jeer about the limbo as a lost artform and the calypso gone corrupt. Okay, okay! You go tell that to the calypsonian... You know what you miss, Jamie? You miss slavery. You really miss slavery. When everything was one two three simple. You got to learn to take and give orders, before you kin rule. Now, shake hands, and let's go get a drink.
- JAMES You can't trap me like that. No.
- PAPA Embrace? Hug? Hit me? Don't mantle your eyes on me, man, don't turn them from me like I was some sort of filth. This is your uncle, your uncle, Jamie. Without me who could you depend on to inspire you to such pure creative agony and snarling distemper?
- JAMES You son-of-a-bitch. You calculating, hypocritical, self-abusing son-of-a-bitch, you could turn anybody into a crowd.
- PAPA *(Crossing and embracing him.)* Another vote, right? *(Clutches James, laughing, then breaks and addresses Oates and MacGregor, who had separated themselves from the confrontation.)* Gentlemen, it took some cussing and crying, but is allright. Things are settled. Let's go drink on it. We will call this edition of the paper and indication of the emptiness and blank prospects of white imperialism – a solemn public joke.

\* \* \*

- MACGREGOR Vuoi vedere l'ultimo scherzetto di Jamie, paparino? Questo scrittore di merda di tuo nipote? Credevamo che James avrebbe fatto una grande promozione per noi nel vostro giornale, in aggiunta all'inserzione di cui abbiamo pagato la pubblicazione. Vuoi dare un'occhiata al giornale, Pops? La grande edizione della domenica...? Un foglio bianco. Un intero foglio fottutamente vuoto. C'è la testata con il motto *Vox populi, Vox Papa*, e affanculo tutto il resto. Leggi qui... se trovi qualcosa da leggere. *(Porge a Papa il giornale.)*

- PAPA *(Sfogliando velocemente le pagine.)* Ma cos'è questo? James, cosa cazzo significa? Pubblichì un giornale senza niente dentro! Il partito investe soldi nel giornale e tu questa settimana fai uscire una roba del genere! *(Voltando le pagine mentre continua.)* Vuoto. Vuoto. Vuoto. Pagine numerate. Vuoto. Vuoto. Vuoto... [...] Cosa cazzo c'è che non va, James? Non riesci a scorgere la poesia nell'economia? Trovi un hotel di lusso da trecento stanze su questa spiaggia piena di cacca di maiale poco romantico? Che succede? Non riesci a trovare una parola che faccia rima con New Aegean Enterprises? Bene, bene, dammi un minuto e te la dirò... *con New Aegean Enterprises che prezzi che hai.* Ragazzo, non aprire nemmeno la tua boccaccia maledetta. So cosa sei pronto a dirmi, riesco a vederlo... come ho tradito la mia visione e trasformato questo posto in un serbatoio di camerieri! Ebbene, alla malora, che lo sia! Quando il vecchio Crusoe versò il sale sulla tua testa e celebrò quel rituale da Giovanni Battista, fu te che benedisse, non me. Me ne hai dato in prestito una parte, ma questo non ti dà il diritto di disprezzare!
- JAMES Quelle pagine vuote non riuscirebbero mai a rendere l'idea del disprezzo che provo per me stesso. Per tutto ciò che ho ingoiato...
- PAPA Il Jack Daniel's ti sei abbondantemente ingoiato, quello importato e fornito da me. E quello non si chiama disprezzo, socio, ma privilegio...
- JAMES Dipendenza!
- PAPA Previdenza sociale! Assistenza familiare! Non mi dispiace che tu debba dipendere da me per entrambi i sussidi. Ti do il Dipartimento per la Cultura e tu lo incasini con un set completo di merdosa nostalgia africana. Sei grasse donne culone con l'*headtie*<sup>69</sup> che cantano dei tempi andati. La gente non vuole quello con cui tu perdi tempo! Loro vogliono quello che vedono sulle riviste, in TV e nei film, vogliono quello che tu dici di odiare. Proprio come te, che preferisci un rifornimento di vinello da cento gradi alcolici a un cortile pieno di luppolo fermentato.
- JAMES Guarda, lasciami andare.
- PAPA Andare dove?
- JAMES Lasciami soltanto libero.

---

<sup>69</sup> Copricapo-foulard portato dalle donne dell'Africa occidentale e meridionale.

- BABSIE *(Canta.)* «Per favore lasciami libero, lasciami andare. Perché non ti amo più».
- PAPA Tu e Crusoe, insieme? Disaffezione? Ebbene, non posso permetterlo. Non posso permetterlo adesso. Non adesso.
- JAMES Hai il tuo clown di professione che crepa dalle risate quando vuoi. Non hai bisogno di un poeta di corte, tanto quanto hai bisogno di un giullare di corte. Hai descritto un cerchio completo per tornare al tuo villaggio natale, e questo cerchio per me vale zero. Tu trasformi tutti quelli che ti sono d'attorno in camerieri, e io sono stanco di servirti.
- PAPA Stanco di servirmi? Chi ha vissuto servendo chi? Chi si è preso botte e insulti nel tuo interesse, per te? Il nobile contadino signor Nero-che-soffre con le sue costose camicie... quando tutti venivano da me a gridarmi come mai mio nipote fosse un rifiuto e un parassita? Sai quante volte ho pianto per te? Servirmi? Bada... non combinare più casini questo weekend, hai capito?
- JAMES Impara a obbedire.
- PAPA Giusto. No. Impara a cooperare.
- JAMES E a bruciare all'Inferno per il mio silenzio?
- PAPA Sei già all'Inferno, Jamie. Siamo tutti all'Inferno. Anche qui a Paradise. La gente non ha idea di cosa vuole, Jamie. Lo sai. Entrambi lo sappiamo. Tutti e due lo sappiamo. Ma perlomeno io cerco di darglielo qualcosa.
- JAMES Un altro grand hotel.
- PAPA Sì, un altro grand hotel. Un nuovo grand hotel, dove potresti startene a poltrire dietro a un Tom Collins doppio e, con la tua bocca straziata dal dolore, mentre emani sarcasmo da ubriacone a secco, potresti fare osservazioni riguardo ai valori perduti, immerso nell'aria condizionata. E potresti burlarti del limbo come di una perduta forma d'arte e del calipso andato corrompendosi. Ok, ok! Vai a dirlo ai cantanti di calipso... Sai cosa ci perdi, Jamie? Ci perdi la schiavitù. Tu ci perdi la schiavitù, davvero. Quando tutto era semplice: uno, due, tre. Devi imparare a ricevere e a dare ordini, prima di darne a un familiare. Ora stringiamoci la mano, e andiamo a prenderci un drink.
- JAMES Non puoi mettermi in trappola in questo modo. No.
- PAPA Mi abbracci? Mi stringi? Mi colpisci? Non coprire i tuoi occhi, giovanotto, non volgerli lontano da me come se fossi una sorta di sudiciume. Questo qui è tuo zio, tuo zio, Jamie. Se non ci fossi io, chi potrebbe ispirarti una sofferenza così pura e creativa, un turbamento tanto verboso?

JAMES Tu, figlio di una cagna. Tu, calcolatore, ipocrita, masturbatore, figlio di una cagna, tu potresti convertire chiunque alla tua cricca.

PAPA (*Facendosi il segno della croce e abbracciandolo.*) Un voto in più, giusto? (*Agguanta James ridendo, poi si discosta e si rivolge a Oates e MacGregor, che si sono tenuti lontani dal confronto.*) Signori, ci sono volute un po' di parolacce e di pianti, ma è tutto a posto. Le cose sono sistemate. Andiamo a berci su. Chiameremo questa edizione del giornale la raffigurazione della vacuità e delle vuote prospettive dell'imperialismo bianco... un solenne, pubblico scherzo.<sup>70</sup>

Subito dopo lo scontro verbale tra James e Papa si colloca la seconda entrata in scena di Sir Lionel, la cui venuta, così come la prima, è improvvisa e preannunciata solo dal suo insopportabile fetore. Questa volta, Papa è pronto a mettere in atto il suo inganno. Sebbene esso sia studiato in maniera plausibile e preveda persino due fasi distinte – la prima affidata a Babsie e la seconda, qualora la prima fallisca, riservata a James – al centro della questione resta la bustarella, che dovrebbe persuadere l'inamovibile Sir Lionel a lasciare la grotta, svilendo nel contempo l'aura di integrità morale che lo contraddistingue. James si dichiara subito incapace di affrontare il padrino e Papa lo rassicura esponendogli il piano:

PAPA Is allright, Jamie. Babsie first. Maybe he'll take the bribe. When he hear the terms, which are more than generous. But whatever, we gotta disarm him. Get his weapon. The speargun ain't magical, but when you get older and tend to believe in what you doubted when young: obeah, spirits, things like that. It fear of course. But I want that speargun. Get the bow. We try Babsie first. If that don't work, then it's up to you – your turn, Jamie. You kin tell him you left the party because it too corrupt. Say I deceive you, never gave your father what he deserved, a magnificent state funeral wit drums and gunfire. God this beach hot! When you talk to him, Babsie, please say I love him. But I been busy. He could get killed. You know that. Try and save his life. The game is 'getting the gun'. That's how he lives. Remember,

---

<sup>70</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, pp. 15-19 (trad. it. mia).

Babsie, you were his chauffeur. Come on, James. You want him to see you?

JAMES I don't want to see him.

\* \* \*

PAPA È tutto a posto, Jamie. Babsie lo affronterà per primo. Forse accetterà la bustarella. Quando sentirà le condizioni, che sono più che generose. Ma, in qualsiasi modo, dobbiamo disarmarlo. **Prendete la sua arma.** Il fucile subacqueo non è magico, ma, quando si invecchia, si tende a credere in ciò di cui si dubitava da giovani: *obeah*, spiriti, cose del genere. Se ne è spaventati addirittura. Io voglio quel fucile subacqueo. **Prendete l'arco.** Proviamo con Babsie prima. Se non funziona, allora dipenderà da te... Sarà il tuo turno, Jamie. Tu, che a lui sei affine, gli racconterai che hai lasciato il partito perché è troppo corrotto. Di' che ti ho ingannato, che non ho mai dato a tuo padre ciò che meritava, un magnifico funerale di Stato con tamburi e colpi di cannone. Dio, questa spiaggia brucia! Quando gli parlerai, Babsie, per favore digli che gli voglio bene. Ma che ero impegnato. Potrebbe farsi uccidere. Lo sai. Prova a salvargli la vita. **Il gioco è 'prendere l'arma'. È con quella che resta in vita.** Ricorda, Babsie, tu eri il suo autista. Vieni, James. Vuoi che ti veda?

JAMES Non voglio vederlo.<sup>71</sup>

Papa e James escono a questo punto di scena per non essere scoperti e lasciano a Babsie il compito di mettere in atto la prima fase del piano. È interessante notare come Walcott rielabori il discorso di Odisseo, che, in Sofocle, invita Neottolemo a parlare a Filottete della disputa intorno alle armi di Achille e a dimostrarsi adirato per l'ingiustizia subita, trovando un parallelo nel mancato funerale di Stato concesso al padre di James. Questa seconda fase del piano non sarà messa in atto nella vicenda drammatica, in quanto sin da subito il giovane non ha intenzione di ingannare il padrino, ma testimonia una conoscenza non superficiale della tragedia da parte del poeta.

Babsie finge di essere il figlio di Mr. Hinds, l'uomo che un tempo guidava l'automobile presidenziale. Indossati berretto e giacca da autista, siede in attesa di Sir Lionel. Egli, almeno inizialmente, pare cadere nel tranello:

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 20 (trad. it. mia).

- BABSIE Sir, you still have friends. Those who still love you.
- SIR LIONEL Love me?
- BABSIE A bunch of us. A fund my father and his friends started. They have a house for you. A piece of land. If you don't move old man, they'll crush you. Anyway, is twenty thousand dollars. To begin.
- SIR LIONEL I'll tell you an old story, Mr. Hinds or ask my fellow knight at arms, Sir Geoffrey. To make a modern parallel listen. Before Troy was ruins. Lie back, Homer! I'll try to do you justice. Following Achilles' death, Odysseus was sent to find the greatest bowman of the Greeks, without whom, said the Oracle, Troy could not be taken. The great bowman had been abandoned by his shipmates on an island, one very much perhaps like that one there, thick hills, white sand, emerald shallow and wind-whipped water under horsetail clouds. Abandoned there because he had a wound which stank to high heavens; nothing could heal it, neither herbs or the sea's salt cunt. Anyway, Odysseus, accompanied by Achilles' son, Neoptolemus, had come back for him. As sure as if he'd signalled them with smoke they steered by his stench. Once ashore, that nimble-witted bitch Odysseus, using Neoptolemus to gain the trust of the bowman who had worshipped his father, Achilles, managed to capture the great bow. But not mine. Run back dog and tell that little boy he got to come better than that, Mr. Hercules. A gift with conditions is a bribe. Look! Leaves! Pretty green and red and purple leaves. Tell them Philoctetes said no! *(He opens the package and scatters the money.)*
- BABSIE You are a mad man. Philotecte who!  
*(Sir Lionel aims the speargun. Babsie collects the money, turns.)*

\* \* \*

- BABSIE Signore, lei ha tuttora amici. Quelli che ancora la amano.
- SIR LIONEL Amano me?
- BABSIE Un gruppo di noi. Esiste un fondo che crearonio mio padre e i suoi amici. Hanno una casa per lei. Un pezzo di terra. Se non se ne va, vecchio uomo, la schiacceranno. Ad ogni modo, sono a disposizione ventimila dollari. Per iniziare.
- SIR LIONEL **Ti racconterò una vecchia storia, Mr. Hinds; se non mi segui, poi chiedi al mio compagno d'armi, Sir Geoffrey. Per fare un parallelo con la modernità, ascolta. Prima che Troia diventasse un mucchio di rovine – riposa in pace, Omero, cercherò di farti giustizia! – dopo la morte di Achille, Odisseo fu inviato in cerca del più grande**

arciere dei Greci, senza il quale, diceva l'Oracolo, Troia non avrebbe potuto essere presa. Il grande arciere era stato abbandonato dai suoi compagni di navigazione su di un'isola, una molto probabilmente simile a quella laggiù, colline fitte di vegetazione, sabbia bianca, fondali di smeraldo, poco profondi, ed acque sferzate dal vento sotto nuvole che somigliano a code di cavallo. Era stato abbandonato là perché aveva una ferita, il cui puzzo si levava sin nell'alto dei cieli; niente avrebbe potuto guarirla, nemmeno qualche erba o uno stupido sale marino. Ad ogni modo Odisseo, accompagnato dal figlio di Achille, Neottolemo, tornò indietro per lui. Sicuri come se avesse fatto loro segnali di fumo, essi vennero guidati dal suo fetore. Una volta giunti sulla riva, quella cagna dal multiforme ingegno di Odisseo riuscì a impadronirsi del grande arco, servendosi di Neottolemo per guadagnare la fiducia dell'arciere che aveva venerato il padre di lui, Achille. Ma quello non era il mio arco. Corri indietro, cane, e riferisci a quel ragazzino che deve escogitare qualcosa di meglio di questo. Mr Hercules, un regalo con delle condizioni è una tangente. Guarda! Foglie! Belle foglie verdi, rosse e viola. Di' loro che Filottete disse di no! (*Aprè il pacchetto e sparge il denaro.*)

BABSIE

Sei un pazzo! Filottete chi?

(*Sir Lionel gli punta addosso il fucile subacqueo. Babsie raccoglie il denaro, si gira.*)<sup>72</sup>

Il tentativo di Babsie non va a buon fine, perché Sir Lionel capisce di trovarsi davanti a un impostore, nel momento in cui questi insiste troppo forzatamente sulla consegna del fucile subacqueo e sulla necessità che egli lasci la grotta. Prima di smascherare Babsie, però, l'eremita gli racconta la storia di *Filottete*, riconoscendo metateatralmente un'affinità tra la sua vicenda personale e quella dell'eroe sofocleo e, di conseguenza, tra il ruolo di Papa e quello di Odisseo, che definisce «cagna dal multiforme ingegno». Sir Lionel inizia la narrazione con l'inciso: «Riposa in pace, Omero! Cercherò di farti giustizia». L'invocazione pare evidentemente inappropriata, in quanto, seppure nel *Catalogo delle navi* dell'*Iliade* Filottete sia nominato con riferimento al

<sup>72</sup> Ivi, pp. 23-24 (trad. it. mia).

suo abbandono a Lemno, al dolore per la ferita e al fatto che presto gli Argivi dovranno ricordarsi di lui,<sup>73</sup> il discorso di Sir Lionel è piuttosto incentrato sull'inganno di Odisseo per ottenere l'arco, argomento esclusivo della tragedia sofoclea. Facendo un piccolo balzo in avanti nella narrazione, è utile confrontare questo brano con una battuta che Sir Geoffrey pronuncia quasi in conclusione della seconda scena del primo atto, commentando con rassegnazione e, ancora una volta, in termini metateatrali il tradimento della moglie con Papa:

SIR GEOFFREY History repeats itself, I try not to. [...] My wife, like the woman for whom Troy became a cloud, a plain of smouldering stones – the ingenuous slut who was sold to Menelaus. Menelaus being none other than your truly. History repeats itself in another blue archipelago. Read Sophocles. Then you'll be more detached, more amused, and see us for what we are: simply characters, a little more sordidly re-incarnated. What's happening here's not new. None of it. What is this archipelago. An Aegean without gods – no temples for their absence. Only memory. What in all that is one woman.

SIR GEOFFREY La Storia si ripete, io cerco di non farlo. [...] Mia moglie, come la donna per la quale Troia divenne una nuvola di polvere, una pianura di pietre ardenti sotto la cenere... l'ingenua squaldrina che fu venduta a Menelao. Menelao, che non era nientemeno che il sottoscritto. La Storia si ripete in un altro azzurro arcipelago. **Leggi Sofocle. Dopo sarai più obiettivo, più divertito e ci riuscirai a vedere per quello che siamo: semplici personaggi, reincarnazioni un poco più sordide.** Ciò che sta avendo luogo qui non è nulla di nuovo. Niente del genere. Cos'è questo arcipelago? Un Egeo senza dèi... senza templi a causa della loro assenza. Solo memoria. Quanto c'è di tutto ciò è solo una donna.<sup>74</sup>

Sir Geoffrey istituisce un amaro parallelismo tra la vicenda di Isadora e il mitico rapimento di Elena, moglie di Menelao, nono-

<sup>73</sup> Cfr. Hom. *Il.* II 716-725.

<sup>74</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, p. 34 (trad. it. mia).

stante alla base dell'adulterio della moglie non vi sia un rapimento, quanto piuttosto una spontanea infatuazione nei confronti del potente e carismatico Papa, che con il beneplacito del consorte sfocia nel tradimento e, in seguito, addirittura in una proposta di matrimonio.<sup>75</sup> L'ambasciatore, conscio del carattere ciclico della Storia, piuttosto che scatenare una 'guerra di Troia', si rassegna alla sconfitta. Per comprendere i fatti che hanno ispirato la sua rassegnazione, Sir Geoffrey consiglia a James di leggere Sofocle: per la vicenda narrata nel *Filottete* è citato Omero, mentre, nel caso di Elena, si fa riferimento a Sofocle, che non tramanda scritti relativi al triangolo iliadico. Si potrebbe pensare a una svista, ma questo scambio così studiato sembra essere più frutto d'intenzione che di un errore e cela ancora una volta la volontà del poeta di 'depistare' il suo pubblico. Si tratta di una situazione analoga a quella riscontrabile in *The Odyssey*, dove Walcott coscientemente scambia il contesto geografico dei due aedi, collocando Femio a Scheria e Demodoco a Itaca.<sup>76</sup> Tanto più che dal dramma emerge chiaramente la conoscenza che, già nel 1982, Walcott aveva di *Filottete* e non si potrebbe altrimenti spiegare un'attribuzione a Omero della tragedia. Per quanto riguarda, invece, la conoscenza che il poeta aveva dell'*Iliade* prima del 1982, si può affermare con sicurezza che egli ne avesse già letto brani antologizzati, tuttavia pare superfluo perdersi in discorsi finalizzati a comprendere se Walcott sapesse o meno che *Filottete*, nel poema omerico, è menzionato soltanto nel *Catalogo delle navi*,<sup>77</sup> perché lo scambio di citazioni testimoniato in *The Isle is Full of Noises*, più che mai artificioso, pare comunque rientrare in un preciso disegno

---

<sup>75</sup> Al re di Sparta Walcott dedica una poesia intitolata *Menelaus*, pubblicata nella raccolta *The Arkansas Testament* (1987). Per l'analisi della poesia, cfr. *infra*, pp. 267-270.

<sup>76</sup> Cfr. *infra*, p. 215.

<sup>77</sup> In particolare, Omero sottolinea l'assenza del condottiero e ricorda sinteticamente l'episodio dell'abbandono, insistendo sul tema del dolore provocato dal morso della serpe e alludendo in qualche misura alla combinazione di dolore fisico e psicologico, che diverrà il *Leitmotiv* del *Filottete* sofocleo.

ideologico: Walcott intende minimizzare l'influsso dei modelli in fase creativa, emancipando la propria arte dall'ingombrante bagaglio classico, che è alla base della sua preparazione culturale e che rappresenta per lui l'estremo atto di prevaricazione del dominatore inglese nei confronti del popolo caraibico. È questa la motivazione che lo spinge a negare provocatoriamente la lettura dei poemi omerici, per la difficoltà di «penetrate past all those gods, and all those endless battles and who did what to whom»;<sup>78</sup> è questo il motivo per cui egli non solo non si preoccupa di commettere eventuali imprecisioni, ma più probabilmente le inserisce consapevolmente nel testo, per evidenziare un suo utilizzo non pedissequo dei modelli. Ribadendo l'autonomia della propria arte dalla tradizione greca/occidentale, il poeta rivendica l'originalità e la genuinità della cultura antillana, che occupa una dimensione del tutto nuova nel panorama internazionale, essendo nata dall'incontro e dalla convivenza di influssi sociali, linguistici e religiosi eterogenei.

Una volta affermato il parallelismo esistente tra la propria vicenda e quella di *Filottete*, Sir Lionel torna bruscamente alla realtà, sottolineando l'intenzione di non cedere il suo 'arco' in mani altrui, a differenza di quanto fatto dall'eroe tragico, e soprattutto di non accettare bustarelle. La scena si conclude con l'ennesimo ammonimento riguardo al termine fissato per la distruzione della grotta, a mezzanotte.

Nel frattempo, l'entourage di Papa Henry prepara un party in onore dell'ambasciatore e di sua moglie. La seconda scena del primo atto si apre con un breve *a parte* di Sir Geoffrey, in cui è espresso per la prima volta il sopraccitato paragone tra Lady Isadora ed Elena di Troia. La donna, bellissima e sensuale, è presentata mentre sorseggia un cocktail e guarda verso il mare, «ritta nella ventosa luce del sole»:

---

<sup>78</sup> W. Baer (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, University Press of Mississippi, Jackson 1996, p. 173.

SIR GEOFFREY (*Addressing the audience.*) I could see this, as the sea-wind sculpted her chiton that morning and blew back her hair, as if she stood on the ramparts surveying the ranged galleys. (*Turns and approaches her.*) You look like Helen reviewing the galleys before they leave for Troy.

LADY ISADORA Wouldn't it be marvelous, Geoffrey, if life could justify all your research. That this archipelago with all its echoing blue could be the Aegean, that I was really Helen, and that all your poetry and noise was made about a horse's arse? I... I was looking to see if I could make out the cave. What was he like, Geoffrey, before stinking so foully? You didn't bring the glasses did you?

SIR GEOFFREY No. I thought there'd be enough bird-watching with you around, provocatively-bosomed, aggressively nipples and half-naked underneath. He was one of the greatest statesman of our time. The cave's over in that direction anyway, dear. Toward our dear motherland.

LADY ISADORA Thinking of dear Cornwall again, love? Why brood about it? You're not in exile.

SIR GEOFFREY Yes how awfully easy to say 'what's exile?' and dismiss it. Light bulbs, patterns on a ceiling, sleep and milk and boredom, they're the same anywhere. Children, butterflies, Sundays. Ah, but they're not, they're not you see. That's the penalty. The stone Ovid looks at his feet in his country of exile isn't a stone. It's a stone in a different country. The stones he knows at home were rubbed by his look till they shone with the use of his looking at them. Comfortable stones. They're different you see. That's the amazing pain dear heart. I miss the colour of a piece of Sussex dirt. It breaks me more than news of a massacre somewhere. Maybe that's how deep, deep inside these poor souls miss Africa. It never quite goes away. The only thing that matters here is life, a life of such incredible bareness nothing counts, whatever you think you've achieved. Not many people can stand that flat anonymity, so they make noises. The Island is full of them, but everybody's talking at the same time, so pitch and volume of their shrieking increases to the pitch of delirium. The opposite of that is deadening boredom. Like exile.

LADY ISADORA You weren't exiled. You're an ambassador. They don't exile ambassadors. They appoint them. Ambassadors.

SIR GEOFFREY Or disappoint them. By sending them out to rocks like

this one. I'm the ideal ambassador, ice-faced, built-in smile, unmoving wherever they move me.

LADY ISADORA Resign. but don't expect me to accompany you.

SIR GEOFFREY I know that dear. You're no patriot. You are wherever you make your bed.

LADY ISADORA Another quotation. You're a bundle of old quotes. Well, when you go don't forget to take your poetry with you.

SIR GEOFFREY I read and write poetry, because it numbs me. Despair has driven me to boredom and boredom to philosophy. I occupy the plateau above politics where it's cool and I'm not going to look down. Rather cut my throat than display a milimetre of feelings towards your forays and your pepadilloes. And whether you can hear me or not is irrelevant. Shall we go in. The party noise is rising.

\* \* \*

SIR GEOFFREY (*Rivolgendosi al pubblico.*) Avrei potuto vedere la brezza marina scolpire il suo chitone quella mattina e soffiare indietro i capelli, come fosse stata ritta sui bastioni a osservare le galee schierate. (*Si volta e si avvicina a lei.*) Sembri Elena che passa in rassegna le galee prima che salpino per Troia.

LADY ISADORA Non sarebbe meraviglioso, Geoffrey, se la vita potesse giustificare tutta la tua ricerca? Se questo arcipelago con tutto il suo azzurro riecheggiare fosse l'Egeo, se io fossi stata realmente Elena, e tutta la tua poesia e il tuo rumore fossero stati fatti attorno a un culo di cavallo? Io... io stavo guardando se riuscissi a individuare la sua grotta. Com'era lui, Geoffrey, prima che incominciasse a puzzare così ignobilmente? Non hai portato i binocoli, vero?

SIR GEOFFREY No. Ho pensato che ci sarebbe già stata troppa attività di bird-watching con te nei dintorni, col tuo seno provocante, aggressivamente appuntita e mezza nuda sotto i vestiti. Era uno dei più grandi statisti del nostro tempo. La grotta ad ogni modo è laggiù, in quella direzione, cara. Verso la nostra amata madre patria.

LADY ISADORA Stai pensando ancora alla cara Cornovaglia, amore? Perché ci rimugini sopra? Non sei in esilio.

SIR GEOFFREY Sì. Quanto è terribilmente facile dire 'cos'è' l'esilio? E allontanarne l'idea. Le lampadine, i disegni su di un soffitto, il sonno, il latte e la noia sono ovunque uguali. I bambini, le farfalle, le domeniche... Ah, ma non lo

sono, lo vedi che non lo sono. In quello sta la punizione. La pietra che Ovidio vede ai suoi piedi nel paese del suo esilio non è una pietra comune. È una pietra di un paese diverso. Le pietre che conosce a casa sua sono state lucidate dal suo sguardo fino a brillare, a furia di rimirarle. Sono pietre con cui si sente a proprio agio. Sono differenti, capisci? È un dolore sorprendente, cuore mio. Mi manca il colore di un pugno di terra del Sussex. Mi strazia di più della notizia di un massacro avvenuto da qualche parte. Forse è come anche a quelle povere anime, giù, giù nel profondo, manca l'Africa. Un dolore che non va mai via. L'unica cosa che importa qui è la vita, vita di una tale incredibile povertà da non contare nulla, qualunque cosa tu pensi di aver portato a termine. Non sono molte le persone che possono tollerare questo monotono anonimato ed è per questo che fanno rumori. L'isola è piena di essi, ma, siccome tutti parlano in contemporanea, tono e volume del loro gridare aumentano fino a raggiungere l'intensità del delirio. L'opposto di ciò è una noia tombale. Come l'esilio.

LADY ISADORA Tu non sei stato esiliato. Tu sei un ambasciatore. Non esiliano gli ambasciatori. Li nominano. Gli ambasciatori.

SIR GEOFFREY O li frustrano. Mandandoli lontano, su rocce come questa. Sono l'ambasciatore ideale: faccia di ghiaccio, sorriso di serie, immobile ovunque mi spostino.

LADY ISADORA Dimettiti. Ma non aspettarti che io ti accompagni indietro.

SIR GEOFFREY Questo lo so, cara. Tu non sei patriottica. Tu stai ovunque ti fai il letto.

LADY ISADORA Un'altra citazione. Sei un fascio di vecchie citazioni. Bene, quando vai, non scordare di portarti dietro anche la tua poesia.

SIR GEOFFREY Leggo e scrivo poesie, perché mi intorpidisce. La disperazione mi ha condotto alla noia e la noia alla filosofia. Ho raggiunto l'altopiano della politica, dove fa fresco, e non ho intenzione di abbassare lo sguardo. Tagliami la gola piuttosto di vedermi mostrare un milligrammo di simpatia verso i tuoi tentativi di affermarsi e i tuoi peccatucci. E se tu sei capace di ascoltarmi o no è irrilevante. Entriamo. Il rumore del party sta crescendo.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, pp. 25-27 (trad. it. mia).

Lady Isadora/Elena è un'avventuriera, capace di amare tutti gli uomini e di non amarne realmente nessuno. Sfrutta il proprio fascino per ammaliare Papa, perché la vita con Sir Geoffrey non si è rivelata eccitante, come credeva potesse essere quella di un ambasciatore. Si tratta dell'ennesimo caso di rivisitazione del personaggio all'interno dell'eterogenea produzione di Walcott ed è una rilettura ben più cinica di quella proposta successivamente in *Omeros*: Lady Isadora è una fredda calcolatrice, che sfrutta la sua bellezza per averne qualcosa in cambio, mentre la cameriera Helen elargisce il suo amore ad Achille e a Ettore senza malizia, assecondando istintivamente i propri sentimenti. Sir Geoffrey è un uomo di prestigio, di potere, con un incarico che lo porta a viaggiare in terre esotiche e che non dovrebbe lasciare spazio alla noia, ma il suo animo da poeta fa sì che egli viva nella costante nostalgia della Cornovaglia e che non tragga godimento dai propri privilegi, come invece fa Papa. È stanco di viaggiare e, rassegnato al tradimento della moglie, fa di necessità virtù, esprimendo la speranza che qualcuno al ministero degli Esteri, mosso da pietà nei confronti di «quello che ha perso la moglie per un babbeo caraibico», gli conceda un soddisfacente pensionamento. Ritorna l'immagine della pietra, fondamentale nel battesimo di James, pietra angolare dell'hotel di Papa e qui, invece, «pietra di un paese diverso», simbolo dell'esilio e dell'angoscia che accomuna le sorti di Sir Geoffrey e di Ovidio.<sup>80</sup> Il sentimento della nostalgia per il paese d'origine è tema caro a Walcott: in *Omeros*, l'Africa esercita un fortissimo richiamo su Achille, che sente un inappagato senso di appartenenza alla terra da cui i suoi avi furono strappati con la tratta degli schiavi, per essere deportati nelle colonie d'Oltreoceano.<sup>81</sup> Partendo da presupposti diversi rispetto

---

<sup>80</sup> L'importanza simbolica dell'immagine della pietra/roccia è confermata dall'elevato numero di volte, rispettivamente trentaquattro e quindici, con cui i termini *stone* e *rock* ritornano nel dramma con diverso valore e funzione.

<sup>81</sup> Tuttavia, nei suoi scritti e nelle interviste, il poeta non manca di sottolineare come l'identità della 'nazione' caraibica non debba essere cercata nella cultura genetica africana, così come neanche in quella dei colonizzatori, ma

a Sir Geoffrey, che rappresenta il punto di vista di un britannico, quindi pur sempre di un ‘colonizzatore’, anche James soffre di un analogo senso di privazione: il suo è un distacco non solo dalla terra delle origini, ma anche dalla patria intesa come il bagaglio di valori e di principi, un tempo rappresentati dal padre e ora incarnati da Sir Lionel. Nonostante il giovane non si sia del tutto allontanato da quell’ideologia, gli è mancata la forza di combattere attivamente per essa e di opporsi al regime di corruzione e disfacimento instaurato dallo zio. L’unica evoluzione possibile nel carattere del personaggio sta proprio in questo progressivo rafforzamento della volontà di opporsi alla politica di Papa, che sfocia nell’aperta ribellione e nella rinnegazione del proprio essere, con il finale rifiuto persino del proprio nome:

LADY ISADORA (*Becomes aware of James' presence down below.*) Who is it? James? Why don't you answer? You frightened me. (*Moves closer down steps.*)

JAMES Because that's not my name.

LADY ISADORA Not James? Is that a nickname?

JAMES It's the name you gave me.

LADY ISADORA Me?

JAMES You. Your people.

LADY ISADORA Oh. I get it. What should I call you, then?

JAMES Nothing. I have no name.

LADY ISADORA Ulysses. Odysseus. The wanderer. Through the islands seeking home. That's how Geoffrey sees you. Or Neoptolemus, son of the honey-haired Achilles. Which is it?

JAMES I'm not a fucking Greek.

LADY ISADORA What name then?

JAMES A name is a noise. I have chosen a noise. It means Hunter of Lions. It's delusion, but, I need another noise. I need silence.

\* \* \*

---

in un nuovo patrimonio sociale e culturale, nato dalla commistione dei diversi influssi, unico nel suo genere. I Caraibi, e Saint Lucia in particolare, si configurano come una sorta di *melting pot*, in cui elementi africani, inglesi e francesi convivono e si mescolano. Testimonianza evidente di questo processo è la lingua di Saint Lucia, il *patois*, largamente parlato, nonostante la lingua ufficiale sia oggi l'inglese.

- LADY ISADORA (*Si accorge della presenza di James, giù di sotto.*) Chi è là? James? Perché non rispondi? Mi hai fatto spaventare. (*Si avvicina scendendo qualche gradino.*)
- JAMES Perché non è il mio nome.
- LADY ISADORA Non è James? È un soprannome?
- JAMES È il nome che mi avete dato.
- LADY ISADORA Io?
- JAMES Lei. La sua gente.
- LADY ISADORA Oh. Ho compreso. Come dovrei chiamarti, allora?
- JAMES In nessun modo. Non ho nome.
- LADY ISADORA Ulisse. Odisseo. Il vagabondo. Uno che vaga tra le isole alla ricerca di casa. Così è come Geoffrey ti vede. Oppure Neottolemo, figlio di Achille dai capelli di miele. Quale di questi?
- JAMES Non sono un fottuto greco.
- LADY ISADORA Che nome allora?
- JAMES Un nome è un rumore. Ho scelto un rumore. Significa cacciatore di leoni. È una delusione, ma ho bisogno di un altro genere di rumore. Ho bisogno di silenzio.<sup>82</sup>

James non ha ancora chiaro il nome che sceglierà per sé, ma respinge l'idea di Lady Isadora che gliene suggerisce uno greco, come Odisseo o Neottolemo: è in cerca di «un altro genere di rumore», che lo ricollegghi alla patria di origine e non all'*epos* di una terra non sua, che canta miti fondanti per la cultura dei colonizzatori. «Our myths are ignorance, theirs are literature», dichiara provocatoriamente Walcott nel verso conclusivo della poesia *White Magic*: si tratta di una rivendicazione sociale, che mira a ridimensionare la dipendenza della propria cultura dalla tradizione europea.<sup>83</sup> Ajamu rinnega il suo alter ego, Neottolemo, e guarda all'Africa, a un nome che recuperi il rapporto diretto con la natura e che accordi nuovamente significato e significante, estromettendo la mediazione linguistica europea. Non è necessario servirsi di miti altrui, perché il mare di Ajamu e di Walcott, quello dei Caraibi, «has its own *Iliad*».<sup>84</sup>

<sup>82</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, p. 38 (trad. it. mia).

<sup>83</sup> D. Walcott, *White Magic*, in Id., *The Arkansas Testament*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1987, pp. 38-39. Per l'analisi dettagliata della poesia, cfr. *infra*, pp. 280-281.

<sup>84</sup> D. Walcott, *The Villa Restaurant*, in Id., *The Arkansas Testament*, p. 26. Per l'analisi dettagliata della poesia, cfr. *infra*, pp. 277-279.

Il fattore che scatena il definitivo risvegliarsi di coscienza del giovane è innanzitutto la minaccia di demolizione della grotta del suo padrino, ma un'altra sollecitazione a combattere è data dall'amore per Patience, maestra di scuola e cameriera, che sogna di poter un giorno fuggire dall'isola alla volta di Toronto, con la speranza di avere là una vita migliore. Patience muove un rimprovero a James, per lei rappresentante – come lo zio – di una casta elitaria che non si cura degli interessi dei villaggi. Suo padre è morto tagliando legna sulle colline e, per questo, lei ne identifica l'assassino nell'isola, cogliendo una forma di naturale giustizia nel fatto che a ucciderlo sia stata la patria che tanto amava. «Ma chi di voi morirebbe nel modo in cui è morto mio padre, per la cosa che dite di amare? Per il vostro paese?» chiede la ragazza. «Nessuno di voi. Neanche uno. Badate solo a voi stessi come chiunque altro. Il giorno in cui uno di voi morirà in questo modo, crederò in te».<sup>85</sup> Alla sfiducia nel governo, da parte sua, fa da contraltare una forma di adesione inconsapevole all'ottica di Sir Lionel. Anche Patience è legata in un certo modo all'eremita, in quanto, sin da ragazzina, era incaricata di portargli il cibo lasciandolo su una roccia appena fuori dalla grotta.

James decide di raggiungere Sir Lionel, accompagnato in barca da Punkin, lo stesso pescatore che si era fatto portavoce, nella prima scena del primo atto, della protesta dei Consigli di villaggio contro la politica di Papa. Punkin si rivela detentore di un rapporto privilegiato con l'eremita, cui talvolta offre qualche pesce. Anch'egli è il rappresentante, insieme a Patience, di una popolazione povera e inerme, che guarda con sfiducia alla classe corrotta dei politici e che, pur condividendo gli ideali di Sir Lionel e Achille, è rassegnata a non vederli trionfare. James chiama i pescatori «i veri eroi della storia», scatenando un'amara riflessione di Punkin sull'inutilità di qualsiasi ribellione dal basso, priva di coordinazione e destinata a ripiegare su se stessa come fa la marea. James raggiunge la grotta di sua spontanea iniziativa. La

---

<sup>85</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, p. 45 (trad. it. mia).

visita al padrino non è guidata dallo zio, ma solo dalla volontà di conoscere personalmente uno spirito affine al padre Achille, che gli indichi la via da percorrere per la salvezza della propria gente. Quando James e Punkin raggiungono la grotta, essa risulta apparentemente vuota:

PUNKIN     He ain't in. The cave empty. He must be gone round spear-fishing or walking. His foot must be ain't hurting – cause 'paseo, when it lance him and he start bawling and groaning, you can hear him cross the whole island and believe me, captain, he groaning for us all. Not for one island. I hope you have a cast-iron stomach. Adios. I go be towing you back personally. Just give me two coins, sir. One for either eye. Thank you. (*Exit. Singing returns.*) Ay! He have house-trained piranha, eh. Mind they ent bite you.

PUNKIN     Non c'è. La grotta è vuota. Deve essere andato in giro a pescare col fucile subacqueo o a camminare. Il piede non deve fargli male... perché quando il dolore lo trafigge come una lancia e incomincia a gridare e a lamentarsi, lo puoi sentire da un capo all'altro dell'isola intera e credimi, capitano, è a nome di tutti noi che si lamenta. Non per una sola isola. Spero che tu abbia uno stomaco di ferro. *Adios*. Verrò a ricondurti indietro personalmente. Dammi solo due monete, *sir*. Una per ciascun occhio. Grazie. (*Esce. Torna cantando.*) Ah! Tiene piranha addomesticati, eh. Fai attenzione che non ti mordano.<sup>86</sup>

In realtà, Sir Lionel è presente, ma resta nell'ombra, sul fondo della cavità. Si riporta di seguito l'intera scena dell'incontro tra James e l'eremita, fino alla conclusione del secondo atto:

JAMES        Crusoe?  
 SIR LIONEL   I here, son, come in.  
 JAMES        I can't see you.  
 SIR LIONEL   It supposed to be that way. I could see you, though. The sea behind you. The sun. Silver water. I was expecting you years now. Hear all about you on the radio. Your fame. Your poems. Your articles. No, don't come near me. I stink. I stink from this foot. Stay where the seawind can clean the smell, where you smell only the hot sand, and the seaweed drying. Stay, and speak soft. Wanderer. Drifter.

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 49 (trad. it. mia).

- JAMES I want to see your face. I want to see for my father' sake after twenty-five years. The man who christened me. (*Sir Lionel steps into the light.*) O Jesus, Jesus.
- SIR LIONEL This ulcer is your politic. Job there's no smell now. So look! (*Flagellates his sores with a sea-grape branch.*) For all these islands. I'm God's servant, formerly Sir Lionel Robinson, wipe your foot on this beach, and bend into my cave.
- JAMES Jesus, Sir Lionel! It's so lonely in here.
- SIR LIONEL Loneliness is first a sorrow then a virtue. I make my own friends from the firelight, lithe hunters leaping across the red wall when I wriggle my fingers, I can begin and end civilizations here, son. In the beginning was shadows, la vida es sueno. Life is a dream. (*Signalling with his hands.*) Just watch my hands. This shadow is the shark, he is an eating engine. He cannot sleep. He revages the round walls of his room, the ocean, enraged by hunger and insomnia, I can make the Pope, Jesus, Adam, Noah, dragons, rabbits and the sabre-toothed boar with my own sound effects. Would scare you, shitless. There's your shadow, and that's the whole prophecy.
- JAMES You mean I'm nothing.
- SIR LIONEL You're the shadow of that self, or the self of that shadow, is all I know, draw your own inferences. I have no school. Only school follows me is a school of fish. Only training I got was from the dolphin leaping to conclusions. You come to me with nothing, I give you nothing back. And how is the garbage mechanic. Their new God?
- JAMES He's sprawled out on his island retreat. He's come here for penitence, for contemplation accompanied by half his cabinet, an archbishop, a personal rock-group, a tailor, an ambassador and his itching wife, and...
- SIR LIONEL James, look into your own rotting heart and then judge others. Who's more corrupt, you, for having ignored it this long or those for whom corruption is a practice like any other profession? You, for having ignored your father's principles, or those to whom his principles were simply opposition? Now you come and retch about the state of the world.
- JAMES<sup>87</sup> There's scream that prowls around inside me, waiting to spring.

---

<sup>87</sup> Le due battute successive erano state eliminate a penna dal dattiloscritto di Toronto, ma compaiono reintegrate nella versione digitale di Miami.

SIR LIONEL That scream is your name. It is buried like your birth-cord in the soil of the old country. When your mouth finds it, you'll become who you are. Then, you will act, accordingly.

JAMES In broad daylight, this morning, I saw the cusp of the new moon on a blue field, and at its tip, a single star. This was at eight, in sunshine. It looked like a flag.

SIR LIONEL That is your flag, your sign. That is the banner you'd take into battle, the pennon you'd have tied onto your spear, (*lifts up the speargun*) in another life. And with another name. Not Neoptolemus, perhaps. But something Muslim. Christen yourself.

JAMES A name is nothing.

SIR LIONEL A dog answers to a name. After a while, the dog begins to look like its name. It isn't quite the same with men. A man's conduct is what christens him. If I baptised your father now, I'd call him; He-whose-country-broke-his-heart. But when he fought, he fought like Achilles. They threw him on the midden like a dead dog. I keep this rod, this spear-gun in his name.

JAMES Then give it to his son.

SIR LIONEL You're a sundered man. I've seen rocks split by the sea's action, as the Atlantic split history. There is no bridge that arcs it, but you must fuse those halves: the present with the past. When I saw Sir Geoffrey Thwaite's colleague at Magdalen we amused ourselves comparing archipelagoes. The Aegean and this one. I taught him African mythology, he taught me Greek, and we discovered what any schoolboy knows, the universalites of myth. He believes in re-incarnation. I believe unless we can join those halves we aren't yet born. I got my sores that way, despite all their real agony their origin is psychic. When I left public office with your father, and, after your father in shame took his own life, after I saw corruption on the increase, the ulcers budded and flowered into mouths that sang in memory of Philoctetes. I had the wound, I had the spear-gun as my bow, and I've been waiting for Achilles' son to save me from this rotting island. Neoptolemus. But you are not your father's son. You are something called James. I'd give it to a man who fights for what he wants.

JAMES (*Softly.*) Not Neoptolemus. Not James. Ajamu.

SIR LIONEL Ajamu? What is that?

JAMES I heard that phrase this morning on the beach. Ajamu. The name is Yoruba. It means he fights for what he wants.

- SIR LIONEL And what does Ajamu want?
- JAMES My father's name restored, a decent burial, Sir Lionel Robinson reborn, honesty, radiance, and if necessary, the death of wicked men. But Ajamu has no weapon. Lend me the spear?
- SIR LIONEL It wasn't I alone who drew this bow. I drew this bow with all the strength of the party. I bent the whole archipelago with it. The speargun? To do what with?
- JAMES To kill my uncle.
- SIR LIONEL No way, friend. Besides, it's possible that smart bastard sent you for it. You always obey him.
- JAMES Crusoe, listen. My skin's on fire. My skin is a shirt of fire.
- SIR LIONEL Burn. You're the fuel of the people.
- JAMES My name burns me. My tongue feels charred, I hear my own voice from across a great distance.
- SIR LIONEL That is your other name.
- JAMES I feel a lost language at the tip of my tongue.
- SIR LIONEL (*Enraged.*) Don't bring me the pain of the world anymore. The sea will stop the burning. The sea will robe you in cool linens. You will be cradled in its motion like a child.
- JAMES The forest of the dead thickens around me. The wave stuns my sense. There is no name for my fever. I am a bush walking on fire, without smoke. My hand is a dead crab, from its shell my gift has withdrawn. I am powerless! Can't you see that! (*He weeps.*)
- SIR LIONEL Power, I know all about power, after a while you begin to believe cars run on your power, that the moon rises and the sun sets in your own arsehole, and that apart from dying, there's nothing you can't do. But Jamie, there's no need to lie. You enjoyed the ecstasy of sharing power, or being near those who exercised it. However casually you used it, it sweetened you. I know. What no one ever knows is that moment your pleasure in such power from its purpose. You never get back innocence. Its virginity. It's lost like your Eden. Africa.
- JAMES Then you must help me! [...] ARE YOU HONEST? I DON'T KNOW WHO TO BELIEVE! Give me that bloody thing! (*Grab speargun. Aims it at Sir Lionel.*)
- SIR LIONEL Pull. Pull. I'm tired.
- JAMES Sir Lionel! An old fraud in a cave frightened of God and hiding from the people a whole generation you led over a cliff. A false prophet and his swine? Where's the money?
- SIR LIONEL What money? I have no money, boy. All I have is this recurrent and immortal gangrene, a sore that baffled sur-

geons. And it lances flowering with agony when I think hard, tell that to Lady Isadora that carbolic whore.

JAMES Liar! Fraud!

SIR LIONEL Think who you talking to! Remember!

JAMES Babsie say that you took money from him! Dig! Dog! Dog! I don't trust any of you bitches now! Dig, and when you digging, bark! Dig and find that money. On your knees!

SIR LIONEL I don't get down on my knees for no man, boy! I was not corrupt!

JAMES You reek of corruption!

SIR LIONEL God visited those sores on me, boy. Like Job. He will heal me. I was not corrupt. It's the sign of our people's suffering, a sign of their power's corruption.

JAMES I'll kill you. Then I'll look.

SIR LIONEL Go on! Pull. O God! O god! God! *(He screams and collapses, onto the ground.)* The lances! Hot lances! Through me legs. My groin! Sweat! Sweat! *(Respite.)* Look, I'm bathed in quicksilver. Mercury. Mercury. Messenger... Look! *(Return.)* Now, now it's coming back. Crabs. Lances. Hot knives shearing my muscle, the sore smoking. *(Screams.)* Put the bow between my teeth. And let me, let me... bite it! *(Ajamu does this, stroking Crusoe's hair, the old man is bathed with sweat.)* Please, please. O God, all the damned gods! Oh, I'm ashamed. The tears come on their own, you know? I can't help it. I feel so weak. They leave me so weak. *(Respite.)* Sometimes the tears pour so much. I can wash my hands in them. Oh Jamie, Jamie.....

JAMES Ajamu. I'm taking this crossbow. After I do what I must with it, there'll be no more pain.

SIR LIONEL Take me with you, Ajamu. To a house, electric light, to a warm bed, linen, and a child-crowned old age. *(Weeps.)*

AJAMU That will come my chief, my father, my soul's captain. *(Weeping too, he runs off onto the beach. The cave with the old man recedes, Ajamu stands on the beach, stripped to the waist. He begins a dance, the surf drums thunder and mixes with the ancient drums of a warrior's initiation. Softly.)* O when the great bow sang and quivered in the lion, like a mast fastened in the golden sand, I ran through the grasses that were singing like lyres to the fallen king, with his ribs there heaving, and a thousand flies were singing jewels around the dead king, I was really a warrior, I have forgotten my name, they dressed me in white, they took the bow from my hand and wounded me

with faith until my mind festered and my thought was a sore in which the housefly sang, and they gave me a book instead of a great bow and they gave me a branch that they named the olive, and they told me, amen, to take pride in my welts, to christen my scars, to make manacles roses and flowers of my chains, and I forgot my other name that I shouted over the dead ship of the lion, I crawled into his ribs, and I crossed over to an ocean, the rivers dried in my memory from drought, now Ajamu is here. Beware you hyenas! Beware, Cannon! Ajamu is here! (*He runs off. The sea thunders.*)

\* \* \*

JAMES Crusoe?

SIR LIONEL Sono qui, figliolo, vieni avanti.

JAMES Non riesco a vederti.

SIR LIONEL Si presume che la direzione sia quella esatta. Io posso vederti, comunque. Il mare che è dietro di te. Il sole. L'acqua d'argento. Da anni ti stavo aspettando. Ho ascoltato ogni cosa su di te alla radio. La tua celebrità. Le tue poesie. I tuoi articoli. No, non venirmi vicino. Puzzo. La puzza viene da questo piede. Resta dove la brezza marina riesce a pulire l'aria, dove senti solo l'odore della sabbia calda e delle alghe essiccate. Resta lì e parla con voce sommessa. Come un vagabondo. Come qualcuno che va alla deriva.

JAMES Voglio vedere la tua faccia. Voglio vederla per amore di mio padre, dopo venticinque anni. La faccia dell'uomo che mi battezzò. (*Sir Lionel fa alcuni passi verso la luce.*) Oh Gesù, Gesù!

SIR LIONEL Questa piaga è la vostra politica. Per fortuna non c'è odore adesso. Perciò guarda! (*Flagella le ferite con un ramoscello di uva di mare.*) Per tutte queste isole. Sono il servitore di Dio, in passato Sir Lionel Robinson. Asciugati i piedi sulla spiaggia e chinati per entrare nella mia grotta.

JAMES Gesù, Sir Lionel! È molto solitario qui dentro.

SIR LIONEL La solitudine prima è tristezza, poi virtù. Ho dato vita ai miei amici dai bagliori del fuoco, agili cacciatori che balzano da una parte all'altra di questo muro rosso, quando contorco le mie dita. Qui, figlio, posso dare inizio e fine a intere civiltà. In principio erano le ombre, *la vida es sueño*. La vita è un sogno. (*Facendo gesti con le mani.*) Guarda solo le mie mani. Questa ombra è lo squalo, è una macchina divoratrice. Non può dormire. Devasta i muri che girano attorno alla sua stanza, l'oceano, reso furio-

so dalla fame e dall'insonnia. Posso fare il Papa, Gesù, Adamo, Noè, dragoni, conigli e il cinghiale dalle zanne appuntite come sciabole, grazie anche ai miei personalissimi effetti sonori. Ti spaventerei, cacasotto. C'è anche la tua ombra, e con quella la profezia è completa.

- JAMES Intendi dire che io sono il nulla.
- SIR LIONEL Sei l'ombra di quell'individuo, oppure l'individuo di quell'ombra. Questo è tutto ciò che so, tranne tu le tue conclusioni. Io non ho una scuola. L'unica scuola a seguire le mie lezioni è una scuola di pesci. L'unico ammaestramento che ho ricevuto è quello del delfino, che salta sempre alle conclusioni. Vieni da me con niente in mano, io non ti do niente in cambio. E come sta la pattumiera meccanica? Il loro nuovo Dio?
- JAMES Ha sparso immondizia per tutta la sua isola-ritiro. È venuto qui per far penitenza, in contemplazione, accompagnato da metà del suo gabinetto, da un arcivescovo, da un gruppo rock personale, da un sarto, da un ambasciatore e dalla sua moglie vogliosa, e...
- SIR LIONEL James, guarda nel tuo cuore marcescente e poi giudica gli altri. Chi è più corrotto? Tu, per aver ignorato la cosa così a lungo, o loro, per i quali la corruzione è una pratica, una professione come un'altra? Tu, per aver ignorato i principi di tuo padre, o loro, per i quali i suoi principi erano semplicemente l'opposizione? Adesso tu arrivi e ti viene la nausea per la situazione mondiale.
- JAMES C'è un grido che si aggira dentro di me, in attesa di liberarsi.
- SIR LIONEL Quel grido è il tuo nome. È sepolto come il tuo cordone ombelicale nel suolo del vecchio paese. Quando la tua bocca lo troverà, tu diventerai ciò che realmente sei. Poi agirai, di conseguenza.
- JAMES In pieno giorno, questa mattina, ho visto il corno della luna nuova su campo blu e, sulla sua punta, una singola stella. Questo è accaduto alle otto, nella luce del sole. Sembrava una bandiera.
- SIR LIONEL Quella è la tua bandiera, la tua insegna. Quello è il vessillo che tu porteresti in battaglia, la bandiera che avresti legato al tuo fucile, (*alza il fucile*) in un'altra vita. E con un altro nome. Non Neottolemo, forse. Ma qualcosa di musulmano. Battezzati.
- JAMES Un nome è niente.
- SIR LIONEL Un cane risponde a un nome. Un momento dopo, il cane inizia ad assomigliare al suo nome. Non è proprio la stessa cosa con gli uomini. La condotta di un uomo è ciò che gli

dà nome. Se dovessi battezzare tuo padre oggi, lo chiamerei 'Colui-al-quale-il-suo-paese-infranse-il-cuore'. Ma quando lottava, lui lottava come Achille. Lo buttarono su di un cumulo di letame come un cane morto. Tengo questo bastone, questo fucile subacqueo, in suo nome.

JAMES

Allora dallo a suo figlio.

SIR LIONEL

Sei un uomo diviso in se stesso. Ho visto rocce divise dall'azione del mare, così come l'Atlantico divide la Storia. Non c'era un ponte che formasse un arco sopra di esso, ma tu devi fondere quelle due metà: il presente con il passato. Quando incontrai il collega Sir Geoffrey Thwaite al Magdalen, ci divertimmo a confrontare i due arcipelaghi. L'Ègeo e questo qui. Gli insegnai la mitologia africana, lui mi insegnò quella greca, e scoprimmo ciò che ogni scolaro conosce, l'universalità del mito. Lui crede nella reincarnazione. Io credo che, a meno che non riusciamo a congiungere quelle metà, non possiamo considerarci ancora nati. È così che ho avuto le mie piaghe, la cui origine è psichica malgrado la sofferenza che mi procurano sia del tutto reale. Quando lasciai le cariche pubbliche insieme a tuo padre e, una volta che tuo padre, diffamato, si fu tolto la vita, vidi la corruzione crescere, le piaghe germogliarono e fiorirono come bocche, che cantavano in memoria di Filottete. Avevo la ferita, avevo il fucile subacqueo come arco e stavo aspettando il figlio di Achille per salvarmi da questa isola putrescente. Neotolemo. Ma tu non sei il figlio di tuo padre. Tu sei un qualcosa chiamato James. Darei l'arco solo a un uomo che lotta per ciò che vuole.

JAMES

*(Sommessamente.)* Non Neotolemo. Non James. Ajamu.

SIR LIONEL

Ajamu? Cosa significa?

JAMES

Ho sentito questa espressione stamattina sulla spiaggia. Ajamu. Il nome è Yoruba. Significa 'colui che lotta per ciò che vuole'.

SIR LIONEL

E cos'è che Ajamu vuole?

JAMES

Il nome di mio padre riabilitato, una sepoltura rispettabile, Sir Lionel Robinson rinato, onestà, splendore e, se necessario, la morte dell'uomo maligno. Ma Ajamu non ha armi. Mi presti il fucile?

SIR LIONEL

Non fui io da solo a tendere questo arco. Lo tesi con tutta la forza del partito. Curvai l'intero arcipelago con esso. Il fucile subacqueo? Per cosa fare con esso?

JAMES

Per uccidere mio zio.

- SIR LIONEL Niente affatto, amico. Inoltre, è possibile che quel furbo bastardo ti abbia mandato qui per questo. Tu gli ubbidisci sempre.
- JAMES Crusoe, ascolta. La mia pelle va a fuoco. La mia pelle è una camicia di fuoco.
- SIR LIONEL Brucia. Tu sei la benzina del popolo.
- JAMES Il mio nome mi brucia. La mia lingua sembra carbonizzata, sento la mia voce come se provenisse da molto lontano.
- SIR LIONEL È l'altro tuo nome.
- JAMES Sento un linguaggio perduto sulla punta della lingua.
- SIR LIONEL (*Furioso.*) Non tirarmi più addosso tutta la sofferenza del mondo. Il mare spegnerà le fiamme. Il mare ti rivestirà di freschi lini. Sarai plasmato dal suo movimento come un bambino.
- JAMES La foresta della morte s'infittisce attorno a me. Le onde stordiscono i miei sensi. Non c'è nome per la mia febbre. Sono un cespuglio che sta andando a fuoco, senza fumo. La mia mano è un granchio morto, dalla sua conchiglia fu sottratto il mio dono. Non ho potere! Non riesce a vederlo! (*Piange.*)
- SIR LIONEL Potere, so tutto riguardo al potere! Un momento dopo inizi a credere che le macchine corrano grazie al tuo potere, che la luna si alzi e il sole si posizioni nel tuo buco di culo e che, a parte il fatto di morire, non ci sia niente che tu non possa controllare. Ma, Jamie, non c'è bisogno di mentire. Hai assaporato l'estasi di condividere il potere, o di stare accanto a quelli che lo esercitano. Per quanto occasionalmente ne hai fatto uso, ti è diventato dolce. Lo so. Quello che nessuno sa mai è il momento in cui il tuo compiacimento per un tale potere diventa una ragione di vita. Non riavrà più l'innocenza. La sua verginità. È persa come il tuo Eden. L'Africa.
- JAMES Allora mi devi aiutare! [...] SEI ONESTO? NON SO PIÙ A CHI CREDERE! Dammi quella cosa sanguinante! (*Afferra il fucile subacqueo. Lo punta contro Sir Lionel.*)
- SIR LIONEL Spara. Spara. Sono stanco.
- JAMES Sir Lionel! Un vecchio truffatore in una grotta, terrorizza da Dio, che si nasconde dalla gente, un'intera generazione che tu guidasti giù da una scogliera. Un falso profeta e un porco? Dove sono i soldi?
- SIR LIONEL Quali soldi? Io non ho soldi, ragazzo. Tutto ciò che ho è questa ricorrente e immortale cancrena, una piaga che sconcerta i medici. E che lancia fitte che fioriscono

- nell'agonia, quando ci rifletto profondamente. Dillo a Lady Isadora, quell'acida puttana.
- JAMES Bugiardo! Truffatore!
- SIR LIONEL Pensa a chi ti stai rivolgendo! Ricordatelo!
- JAMES Babsie dice che gli prendesti dei soldi! Scava! Cane! Cane! Ora non mi fido più di nessuna di voi cagne! Scava e, mentre stai scavando, abbaia! Scava e trova quel denaro. In ginocchio!
- SIR LIONEL Non mi metto in ginocchio per nessun uomo, ragazzo! Non fui un corrotto!
- JAMES Tu puzzi di corruzione!
- SIR LIONEL Dio si è abbattuto con queste piaghe su di me, ragazzo. Come fece con Giobbe. Lui mi guarirà. Non fui un corrotto. Sono il segno della sofferenza del nostro popolo, il segno della corruzione del loro potere.
- JAMES Ti ucciderò. Poi vedrò.
- SIR LIONEL Va' avanti! Spara. Oh Dio! Oh Dio! Dio! (*Urla e rovina a terra.*) Le lance! Lance ardenti! Attraverso le mie gambe. Il mio inguine! Sudo! Sudo! (*Tregua.*) Guarda, sono bagnato nell'argento vivo. Mercurio. Mercurio. Messaggero... Guarda! (*Riprende il dolore.*) Ora, ora sta tornando indietro. Granchi. Lance. Lame calde che mi recidono i muscoli, la piaga sta fumando. (*Grida.*) Mettimi l'arco tra i denti. E lasciami, lasciami... morderlo! (*Ajamu esegue, accarezzando i capelli di Crusoe. Il vecchio è bagnato di sudore.*) Ti prego, ti prego. Oh Dio, tutte le dannate divinità! Oh, mi vergogno. Le lacrime vengono giù da sole, sai? Non posso evitarlo. Mi sento molto debole. Mi hanno lasciato molto debole. (*Tregua.*) A volte le lacrime escono davvero a fiotti. Posso lavarmi le mani dentro di esse. Oh Jamie, Jamie.....
- JAMES Ajamu. Prendo questo arco. Dopo che avrò fatto ciò che devo con esso, non ci sarà più altra sofferenza.
- SIR LIONEL Portami con te, Ajamu. In una casa, con luce elettrica, con un letto caldo, con le lenzuola e col bambino incoronato come ai vecchi tempi. (*Piange.*)
- AJAMU Questo arriverà, capitano mio, padre mio, comandante della mia anima. (*Piangendo anch'egli, corre fuori sulla spiaggia. La grotta con il vecchio retrocede, Ajamu sta in piedi sulla spiaggia, nudo fino alla vita. Incomincia una danza, i tamburi della risacca rimbombano e si mescolano con gli antichi tamburi dell'iniziazione di un guerriero. Con voce sommessa.*) Oh, quando l'arco potente sibilò e la freccia si confisse nel leone, come un albero piantato

nella sabbia dorata, io corsi attraverso i fili d'erba che cantavano come lire per il re caduto, con le loro coste ondegianti, e mille mosche ronzavano quali gioielli attorno al sovrano morto. Fui davvero un guerriero. Dimenticai il mio nome. Mi vestirono di bianco, presero l'arco dalla mia mano e mi ferirono con la fede, finché la mia mente si corruppe e il mio pensiero divenne una piaga in cui ronzavano le mosche, e mi diedero un libro al posto dell'arco potente e mi diedero un ramo che chiamarono ulivo, e mi dissero, Amen, di avere orgoglio delle mie piaghe, di battezzare le mie cicatrici, di mutare le manette in rose e in fiori per le mie catene, e io dimenticai l'altro mio nome che urlavo sopra alla nave morta del leone, strisciai tra le sue costole e feci la traversata di un oceano, che i fiumi in mia memoria asciugarono dalla sete. Ora Ajamu è qui. Attenta a voi, iene! Attenta, carogna! Ajamu è qui! (*Scappa via. Il rimbombo del mare.*)<sup>88</sup>

Il dialogo tra Sir Lionel e James è suddiviso in quattro sezioni: la parte iniziale, di presentazione reciproca, è seguita dall'attacco di Sir Lionel al giovane e al suo stile di vita corrotto; si passa poi a una terza sezione in cui James accusa Sir Lionel di essere un truffatore e, infine, dopo la crisi di dolore dell'uomo, giunge la riconciliazione tra i due. Attribuendosi un nuovo nome di origine nigeriana, Ajamu, James porta a compimento l'evoluzione da imbecille ministro del governo di Papa a guerriero che lotta per la rinascita di Sir Lionel e, insieme a lui, della vecchia politica, in grado di garantire la salvezza dell'isola e dei suoi abitanti. È una catarsi di particolare violenza, che riafferma l'identità tribale di James attraverso un nome nuovo, un nuovo battesimo. Anche Achille, in *Omeros*, affronta un percorso catartico per la riacquisizione del proprio nome tribale, Afolabe, che lo lega al suo avo deportato nelle Antille, tuttavia la sua ricerca non ha come esito una rivoluzione contro il sistema, ma una ritrovata consapevolezza, culminante nella scelta di un nome africano per il figlio di Ettore, da lui adottato. James non affronta viaggi onirici alla ricerca dei suoi antenati. Il suo è piuttosto un percorso psicologi-

<sup>88</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, pp. 50-58 (trad. it. mia).

co, alimentato dal ricordo del padre e dall'esempio di Sir Lionel, ma portato a termine compiutamente in solitudine. James è «la benzina del popolo», capace di infiammare gli animi e dare inizio alla rivolta dei villaggi. Memore della vicenda sofoclea, l'eremita non ritiene di potersi fidare del nipote di Papa, quindi non gli affida il suo arco/fucile: è lui a sottrarglielo con la forza, per poi restituirglielo solo quando, in preda a fitte lancinanti, egli chiede di poterlo mordere. Davanti alla sofferenza dell'uomo, la violenza di James lascia spazio alla compassione. L'oracolo può finalmente compiersi e Ajamu si scatena in una danza di iniziazione rituale che precede la battaglia, ricordando la morte del padre e la perdita della propria innocenza. La scena dell'incontro tra James e Sir Lionel risulta piuttosto confusionaria e presenta due protagonisti, che assumono atteggiamenti motivati in apparenza più dalla follia che da ragionamenti lucidi. Walcott recupera l'acuta crisi di dolore di Filottete durante l'incontro con Neottolemo e rivisita, seppure in tempi brevissimi, la riconsegna dell'arco da parte del giovane, che tuttavia perde tutta la sua rilevanza psicologica, non rappresentando un ripensamento da parte di James, ma solo un istintivo atto di pietà. Dall'incontro/scontro tra i due personaggi, risulta chiaro come l'autore diminuisca intenzionalmente la carica eroica di Sir Lionel/Filottete: egli mantiene il proprio carattere di irriducibilità per quanto riguarda la capacità di resistere, asserragliato nella sua grotta, alle proposte allettanti di Papa, ma per il resto è presentato come un vecchio che usa il fucile a mo' di gruccia e che sopravvive grazie al cibo portato da Patience, passando le giornate a proiettare ombre cinesi sulle pareti. Questa caratterizzazione 'riduttiva', che distanzia Sir Lionel dal guerriero sofocleo, è utile a mettere in risalto la figura di James, ragazzino un po' fanatico che agisce senza un piano preciso e coerente, ma che si affida all'istinto e alla smania di rivalsa. Queste caratteristiche sono rese evidenti soprattutto nel terzo atto del dramma, in cui Ajamu sferra in solitaria il suo attacco alla compagine di Papa Henry. Inutile dire che questa sezione conclusiva si distacca completamente dalla tragedia so-

foclea. Narratore dell'azione è ancora Sir Geoffrey, che racconta nel consueto *a parte* come, durante una «camminata meditativa» notturna attorno alla casa sulla spiaggia, gli capitò di imbattersi in Ajamu. La narrazione lascia spazio direttamente alla recitazione: il ragazzo, mezzo nudo e incrostato di sabbia, punta il fucile subacqueo contro l'ambasciatore, mentre questi cerca di convincerlo dell'inutilità di un gesto violento. Ajamu ha a disposizione una sola fiocina. Secondo quanto espresso nell'incontro con Sir Lionel, è nelle sue intenzioni uccidere Papa, non Sir Geoffrey, che ha solo la sfortuna di trovarsi sul suo percorso. Tuttavia, c'è un imprevisto: mentre tiene sotto tiro l'ambasciatore, Ajamu vede una luce nella camera da letto di Babsie e comprende che Patience si è concessa a lui, in cambio del suo influente aiuto per lasciare l'isola. Accecato dalla gelosia, entra nella stanza e spara a Babsie, sprecando così l'unico colpo del fucile di Sir Lionel e vanificando ogni proposito di uccidere Papa. Poi fugge verso la grotta, portando Patience con sé.

SIR GEOFFREY Suddenly the island was full of noises – sirens, as shrill as the screams of the punctured Minister, driving the hunter into the original, the primal sanctuary of the cave.

SIR GEOFFREY Improvvisamente l'isola era piena di rumori – sirene, acute come le urla del ministro infiocinato, che conducevano il cacciatore all'originario, primitivo santuario della grotta.<sup>89</sup>

Ajamu si asserraglia nella grotta con la ragazza, per guadagnare tempo e per pensare alla prossima mossa da compiere. Ora che anche Patience, l'ultima persona da lui ritenuta ancora innocente, è stata corrotta dalla cerchia di Papa, l'odio divampa in lui e gli fa rivedere i propri obiettivi: non è più solo lo zio a dover essere ucciso, ma vanno eliminati «tutti loro». In una sorta di delirio di onnipotenza, James si emancipa da Sir Lionel, si impossessa della grotta in sua assenza e si sostituisce a lui:

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 60 (trad. it. mia).

AJAMU They paid my predecessor little attention, but for me, sirens, bullhorns, hissing arc-lights, and a woman sobbing! That's a lot of noises, for one man. Oh, I forgot power-boats circling, and the national helicopters. It's enough to make the old gods deaf.

AJAMU Diedero poca attenzione al mio predecessore, ma per me ora ci sono sirene, altoparlanti, fischianti luci ad arco e una donna singhiozzante! Sono un sacco di rumori, per un uomo solo. Oh, ho dimenticato le barche a motore che ci girano intorno e gli elicotteri di Stato. È abbastanza per assordare i vecchi dèi.<sup>90</sup>

La voce di un altoparlante irrompe nella grotta: prima MacGregor, poi Sir Lionel cercano di persuadere James a consegnarsi. Il ragazzo, però, ricordando le parole pronunciate dal vecchio durante il loro incontro («Brucia. Tu sei la benzina del popolo»), è convinto di cogliere nell'appello dell'eremita una sorta di messaggio cifrato, che lo induce a liberare Patience e a predisporre il proprio suicidio. Pensa di essere stato usato da Sir Lionel, così come capitò a suo padre, e che egli abbia orchestrato ogni mossa in modo da arrivare a quella precisa situazione. Si convince che le sue preghiere siano una recita per la gente, ma sottintendano l'invito a suicidarsi, innescando la rivolta civile e dandogli argomenti sufficienti per riprendere il potere. In realtà, le parole accorate dell'eremita, che addirittura lo implora di consegnare l'arco, il simbolo della sua lotta, sembrano dettate realmente dal timore che il ragazzo compia un gesto sconsiderato, ma James è ormai in preda alla pazzia: cade a terra ridendo selvaggiamente e rotola sul pavimento della grotta, in maniera simile a come faceva Sir Lionel durante le sue crisi. Infine, si dà fuoco. Si suicida come Achille, testimoniando, con il sacrificio per la propria isola, di possedere anch'egli quel valore aggiunto che Patience riconosceva solo a suo padre.

Il dramma si conclude con un'ultima scena, che descrive gli avvenimenti successivi alla morte di James. La grotta è fatta sal-

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 62 (trad. it. mia).

tare con la dinamite e Sir Lionel è posto sotto custodia. Papa è ancora al governo dell'isola, ma il suo potere vacilla. Anche Lady Isadora decide di abbandonarlo. L'unico modo che il politico ha per non crollare è paradossalmente quello di sfruttare a proprio vantaggio il suicidio del nipote strappandolo all'opposizione, facendo di lui un martire, ucciso dalla Storia e dalla sofferenza del suo popolo, commemorandolo con un mese di lutto e con un premio per la poesia etnica. Attorno al leader si stringe il suo variegato gruppo di adulatori, formato da Babsie e da Vox Populi e le Three Unities, che intonano un coro in onore della «roccia», la loro piccola isola, per la quale continuano a rivendicare rispetto e considerazione. Con una tecnica già usata nel prologo del dramma, il passaggio da una sezione all'altra della scena è sottolineato dai suoni: alle grida gioiose del coro segue improvvisamente il silenzio, interrotto solo dai rumori del mare e dal tintinnare lugubre di una campanella, che precede l'arrivo della processione per il funerale di James. Il corpo, avvolto nella bandiera federale su richiesta di Sir Lionel, è caricato sulla barca di Punkin. Le note sceniche sottolineano che si tratta di un rito africano e che Papa, Vox Populi e le Three Unities indossano abiti bianchi e fasce per i capelli, come nella scena iniziale del battesimo di James. Si intona un nostalgico canto di addio all'Africa e ad Ajamu, mentre Patience e le altre donne danzano e agitano i tamburelli.<sup>91</sup> Sopraggiunge anche Sir Lionel, che pronuncia un sentito compianto funebre, in cui ricorda James come colui che, con la sua forza e il rispetto per le sue radici, lo ha costretto ora «a continuare ad amare, ad essere forte, accanito e instancabile come il mare». Perché, grazie al sacrificio di James, Sir Lionel è guarito e la sua piaga non emette più nessun odore, ma anzi profuma di erbe. La ferita morale e politica dell'eremita si rimargina parallelamente

---

<sup>91</sup> Questo 'addio all'Africa', cantato in onore di Ajamu, sottintende il fallimento di una visione che vagheggia il nostalgico recupero della cultura africana e, di conseguenza, l'affermazione della nuova identità culturale comune a tutte le isole dell'arcipelago.

al risvegliarsi della coscienza civile del suo popolo, che nelle due complementari testimonianze, sua e di James, trova lo stimolo per scatenare l'insurrezione nelle piazze. «L'infiammata orazione» di Sir Lionel, con la forza dirompente di un Marcantonio shakespeariano, è la miccia che alimenta la rabbia del popolo e che dà il via a un processo incontrovertibile. Il ruggito del mare, elemento essenziale e onnipresente nella poetica di Walcott, si confonde col ruggito della gente per il suo re, Ajamu. Sono dati alle fiamme gli uffici del governo, Babsie è ucciso, l'esercito cambia schieramento, dando il bentornato all'antico leader, Sir Lionel.

L'epilogo del dramma spetta alla voce narrante, Sir Geoffrey, che ritorna con la mente al giorno successivo al funerale e alla rivolta popolare, quando, insieme con la moglie, si imbarcò sull'aereo che li avrebbe condotti lontano dall'isola:

SIR GEOFFREY I looked back to that islet in the evening. There were no noises. The sun was in my eyes, and my eyes ran. But it wasn't the sun, I knew that. Tears, tears of exultation, the joy of healing, the world's axis restored, the beautiful hum of balance, luminous, grateful peace. The possible republic.

SIR GEOFFREY Guardai indietro verso l'isolotto immerso nella sera. Non c'erano rumori. Avevo il sole negli occhi ed essi piangevano. Ma non era per il sole, questo lo sapevo. Erano lacrime, lacrime di esultanza, per la gioia della guarigione, l'asse del mondo ristabilito, il meraviglioso mormorio dell'equilibrio, la luminosa, cara pace. La possibile repubblica.<sup>92</sup>

La guarigione di Sir Lionel permette la guarigione di Santa Marta, perché grazie al miracolo avvenuto all'eremita, interpretato come il segno di una volontà superiore, la gente comprende che la ribellione è possibile e modifica la Storia dell'isola.<sup>93</sup> È

---

<sup>92</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, p. 74 (trad. it. mia).

<sup>93</sup> In *Omeros*, al contrario, è l'isola, Saint Lucia, a guarire Filottete dal suo male, fornendogli un'erba sconosciuta che rimargina la sua ferita, e a guarire allo stesso modo anche Walcott, che durante un onirico percorso sotto la guida

proprio con l'entrata in scena trionfale, tra gli applausi, del Presidente della nuova Repubblica di Santa Marta, Sir Lionel Robinson, che si chiude il dramma. L'eremita cencioso e maleodorante che abitava la grotta in riva al mare lascia spazio a un uomo «in completo elegante e panciotto», che fa inchini e benedice il pubblico «piano, umilmente, con il suo bastone».

In conclusione, anche se Walcott esprime già negli anni di *The Isle is Full of Noises* la volontà di emanciparsi dalla cultura classica mediata dai colonizzatori (atteggiamento che diviene esplicito nelle interviste collaterali alla pubblicazione di *Omeros*), è innegabile che in questo dramma, come nella maggior parte delle raccolte poetiche e, poi, nelle grandi riletture dei poemi omerici, sia riscontrabile la precisa intenzione di riferirsi ai modelli classici. In *The Isle is Full of Noises*, addirittura, questa intenzione non si esprime solo nella riletture della vicenda sofoclea e nella caratterizzazione di alcuni personaggi, ma coinvolge l'intera struttura del dramma. E Walcott si premura di sottolineare il concetto nella terza scena del terzo atto:

SIR GEOFFREY All had happened in a single day, a single action, in a single place. The classic tragedy had kept its courtesies, the unities had been observed. There was a king, a chorus, a prophetess, a single violent action, an archipelago and the sea, unstained unstainable by human blood, and these parallels, curiously, gave me a dry comfort.

SIR GEOFFREY Tutto era accaduto in un solo giorno, attraverso un'unica azione, in un singolo luogo. La tragedia classica aveva conservato le sue prerogative: le unità erano state rispettate. C'erano stati un re, un coro, una profetessa, una singola violenta azione, un arcipelago ed il mare, immacolato, che non può essere macchiato da sangue umano. E questi paralleli, curiosamente, mi diedero un asciutto conforto.<sup>94</sup>

---

di *Omeros*, trova nel vulcano della Soufrière una nuova consapevolezza di se stesso e della propria identità poetica. Cfr. in proposito F. Boero, *Filottete in Omeros di Derek Walcott*, «Maia», 1 (2012), pp. 103-113.

<sup>94</sup> D. Walcott, *The Isle is Full of Noises*, p. 66 (trad. it. mia).

Tramite le parole di Sir Geoffrey, il poeta rivendica orgogliosamente il rispetto delle tre unità aristoteliche. C'è da dire che, se la tragedia di James/Ajamu si sviluppa e si conclude effettivamente in un solo giorno, la vicenda narrata dal dramma nella sua interezza, comprensiva delle scene del funerale, della rivolta e della partenza di Sir Geoffrey, si snoda nell'arco di tre giorni. Tuttavia, questa considerazione non sottrae nulla alla straordinarietà di *The Isle is Full of Noises*, che rilegge *Filottete* in maniera più che originale, descrivendo un protagonista che sceglie spontaneamente di isolarsi dalla comunità, come già accadeva nelle sole rielaborazioni di Ghiannis Ritsos (1965) e di Robert Silverberg (1969), ma che, invece di ritirarsi su di un'isola deserta o su un pianeta disabitato, resta nella sua isola poco lontano dai propri concittadini, continuando a essere supportato e ad avere sporadici contatti con alcuni di loro, nell'attesa che si compia ciò che l'oracolo ha predetto. Walcott scrive un dramma impegnato, in cui condensa le proprie aspirazioni a una politica responsabile, che salvaguardi la natura dei Caraibi e l'identità di chi vi abita, un dramma concepito come un invito alla propria gente a fare fronte unico contro il capitalismo, che rischia di mutare profondamente il volto del paese, e a scoprire orgogliosamente un'identità caraibica originale e coesiva. Solo un dramma corale può veicolare un messaggio di tale portata: per questo, Walcott fa sì che Sir Lionel, pur isolandosi dalla comunità, non se ne distanzi troppo, restando di essa parte integrante.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Per il confronto tra i personaggi di Sir Lionel e di Filottete in *Omeros*, cfr. *infra*, pp. 161-164.



*OMEROS: UN'ILLIADÉ NELLE ANTILLE*

2.1. *La «ferita della Storia»: Elena, Ettore, Achille*

In un'intervista del 2008, Derek Walcott definisce il suo *Omeros* non un poema epico convenzionale, ma un omaggio al poeta del mare, al mare stesso e agli uomini che con questo elemento si sono confrontati per generazioni.<sup>1</sup> *Omeros* è un lavoro complesso, per trama e per struttura. I sette libri che lo compongono, divisi complessivamente in sessantaquattro capitoli, per un totale di circa ottomila pseudo-esametri in terza rima, raccontano una storia centrale che giganteggia nella sua essenzialità: due pescatori di Saint Lucia, Achille e Hector, un tempo amici fraterni, si innamorano della stessa donna, l'affascinante cameriera mulatta Helen, e diventano rivali nella guerra d'amore.<sup>2</sup> Attorno a questi tre protagonisti ruota una nutrita serie di personaggi, ognuno con una storia a sé, accomunati dalla sofferenza per una «ferita». Essa può essere esteriore, come quella di Filottete, pescatore affetto da una piaga inguaribile a una gamba, oppure interiore, come

---

<sup>1</sup> Cfr. D. Messina, *Derek Walcott: i miei pescatori figli di Omero*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 2008, pp. 26-27.

<sup>2</sup> Il verso utilizzato dal poeta per *Omeros* è una sorta di pseudo-esametro. Lo schema delle rime imita quello dantesco. Nell'intenzione di Walcott, questa struttura vorrebbe omaggiare Omero e Dante, i due «maestri del genere». In realtà, il verso è molto lungo, con una forte cesura al mezzo, che egli definisce «roughly exametrical» e la cui cadenza stinge in quella della prosa. Inoltre, lo schema ABA BCB non sempre viene rispettato e spesso si incontrano pseudo-rime, più che rime perfette.

quella del maggiore in pensione Plunkett, di sua moglie Maud, di Ma Kilman, di Walcott stesso, presente in prima persona nel racconto. Queste ultime sono ferite dell'anima, invisibili, che condizionano le esistenze dei personaggi e che li spingono a intraprendere una ricerca, concreta o psicologica che sia, finalizzata alla guarigione. *Omeros* è la storia di tutte queste ricerche, ma è anche e soprattutto la storia di un popolo, quello di Saint Lucia come quello dei Caraibi, che Walcott sprona ancora una volta a riflettere, intraprendendo un percorso di autoconsapevolezza. È il percorso verso la coscienza della propria identità culturale, che conduce al riscatto e alla guarigione della ferita della Storia che ha condannato per più di tre secoli alla schiavitù il popolo caraibico, strappato dalle proprie radici africane e afflitto da un inguaribile senso di non appartenenza alla cultura dei colonizzatori, proposta *in primis* dai programmi scolastici.

*Omeros* contiene molti viaggi ed è un viaggio in se stesso, se si considera la sua particolare struttura ad anello che, partendo da Saint Lucia (libri I e II), volge verso l'Africa con il percorso onirico di Achille alle origini ancestrali della sua razza (libro III), segue i viaggi di Walcott nell'America continentale, raccontando la solitudine delle grandi città e il massacro dei Nativi (libro IV), e in Europa, terra di Colombo, dei *dominions*, di una cultura fondante e lontana (libro V), per tornare a chiudersi, infine, di nuovo a Saint Lucia, isola risanata e luogo di guarigione per il poeta (libri VI e VII). *Omeros*, poema che descrive un viaggio, più viaggi. E non si può fare a meno di pensare al viaggiatore per eccellenza: Odisseo. È a lui che si riferisce Walcott, quando, guidato da Omero in un percorso dantesco che lo porta in qualità di personaggio nell'Inferno della Soufrière, il vulcano di Saint Lucia, fa pronunciare al suo interlocutore la frase: «Tu mi capisci, l'eroe del mio libro è un vagabondo».<sup>3</sup> Seppure a questa affermazione egli risponda di non aver letto fino in fondo l'*Odissea*, la

---

<sup>3</sup> D. Walcott, *Omeros*, trad. it. a cura di A. Molesini, Adelphi, Milano 2003, p. 479.

volontà di stabilire una connessione tra lo scritto moderno e l'archetipo classico è evidente. D'altronde è chiaro, dalle tante rivisitazioni che nella sua produzione letteraria Walcott fa di Odisseo, come il poeta trovi un po' della propria esperienza nel peregrinare dell'Itacese, spinto dall'ansia di conoscere, ma anche dal desiderio di tornare.<sup>4</sup> Sulla carta, comunque, Walcott prende le distanze dall'*Odissea*, provocando la cupa reazione della statua di Omero:

«I never read it»  
I said. «Not all the way through».  
The lift of the  
arching eyebrows paralyzed me like Medusa's  
shield, and I turned cold the moment I had said it.  
«Those gods with hyphens, like Hollywood producers».  
I heard my mouth babbling as ice glazed over my chest.  
«The gods and the demi-gods aren't much use to us».  
«Forget the gods» Omeros growled «and read the rest».

\* \* \*

«Non l'ho letto»  
dissi. «Non fino in fondo.»  
L'inarcarsi  
dei sopraccigli mi paralizzò come lo scudo di Medusa,  
e mi sentii raggelare nel momento che lo dissi. «Quegli  
dèi dai nomi composti, come produttori di Hollywood»  
udivo la mia bocca farfugliare mentre il cuore mi si gelava  
in petto. «Gli dèi e i semidei non ci servono un gran che».  
«Lascia perdere gli dèi» grugnì Omeros «e leggi fino in fondo».<sup>5</sup>

Anche in relazione al genere letterario di *Omeros*, Walcott si affretta a escludere nessi troppo azzardati. Nella già citata intervista del 1990, in cui egli dichiara di non aver mai letto *Iliade* e

---

<sup>4</sup> Per l'analisi delle rivisitazioni relative al personaggio di Odisseo nella poesia di Derek Walcott, cfr. *infra*, capitolo 3.1, pp. 165ss.

<sup>5</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 478-481.

*Odissea*, l'intervistatore gli chiede se il voluminoso dattiloscritto su cui sta lavorando in quel periodo sia un poema epico. Walcott risponde: «It's not like one long poem with an hero. In an epic, you presume that there is no narrator, but I am in this, coming in and out». <sup>6</sup> Anche se l'autore partecipa come personaggio attivo alle vicende, è pur vero, tuttavia, che leggendo il poema si coglie la chiara intenzione da parte sua di fornire un respiro epico al proprio lavoro. I protagonisti, umili pescatori e abitanti dell'isola, sebbene non siano eroi nel senso tradizionale del termine, risultano ammantati di un senso di 'eroicità' diversa, prodotto della pesante eredità storica e delle 'ferite' tuttora aperte che condizionano il presente dell'arcipelago. Un poema epico è una narrazione fondante, che si sofferma a narrare la storia di un popolo, che conserva e tramanda la memoria e l'identità di una civiltà. E questo è proprio l'obiettivo dichiarato di Walcott, che scrive *Omeros* per affermare la legittimità della 'nazione caraibica', per rendere i suoi abitanti consapevoli di avere una storia scritta dai propri avi come protagonisti, non come gregari dei colonizzatori. La poesia si fa carico di un'azione coesiva e incoraggiante. Nel discorso che Walcott pronuncia in occasione della consegna del Premio Nobel, nel 1992, centrale è proprio questa forza:

Break a vase, and the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was whole. The glue that fits the pieces is the sealing of its original shape. It is such a love that reassembles our African and Asiatic fragments, the cracked heirlooms whose restoration shows its white scars. This gathering of broken pieces is the care and pain of the Antilles, and if the pieces are disparate, ill-fitting, they contain more pain than their original sculpture, those icons and sacred vessels taken for granted in their ancestral places. Antillean art is this restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago becoming a synonym for pieces broken off from the original continent. And this is the exact process of the making of poetry, or what should be called not its 'making' but its remaking, the fragmented memory.

---

<sup>6</sup> W. Baer (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, University Press of Mississippi, Jackson 1996, p. 174.

Rompete un vaso, e l'amore che ricomponi 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 questo genere di amore che ricomponi i nostri frammenti africani e asiatici, i cimeli crepati che dopo il restauro mostrano le loro cicatrici bianche. Raccogliere quei pezzi è l'impegno e il dolore delle Antille, e quando non combaciano contengono più dolore delle opere originali, le icone e i recipienti sacri dati per scontati nei loro luoghi ancestrali. L'arte antillana è questo restauro delle nostre storie frantumate, i nostri cocci di lessico, il nostro arcipelago che diventa sinonimo di pezzi staccati dal continente originario. E esattamente così è il processo della creazione poetica, o di quella che andrebbe chiamata non la 'creazione' della poesia, ma la sua ri-creazione, la memoria frammentata.<sup>7</sup>

I frammenti della memoria si ricompongono in un poema che, nonostante sia ambientato nel presente, con espedienti onirici e metafisici ritorna dove tutto ebbe inizio, a una tribù africana venduta agli schiavisti da un'altra tribù, al viaggio verso le Indie Occidentali, alla strage degli Indiani nativi, alla notte in cui un giovane antenato del maggiore Plunkett morì nella battaglia dei Santi, lo scontro navale che consegnò Saint Lucia agli inglesi. Quest'ultima è l'unica narrazione di una battaglia vera e propria presente nel poema. Nonostante Achille ed Ettore ricalchino i nomi di due valorosi guerrieri, la loro è una battaglia diversa, condotta non presso le mura di Troia, ma attorno al vestito giallo di Helen:

For a while he watched the waiter  
move through the white iron shields of the white terrace.

In the village Olympiad, on St. Peter's Day,  
he served as official starter with a flare-gun  
borrowed from the manager of the marina.

It wasn't Aegean. They climb no Parthenon  
to be laurelled. The depot faced their arena,  
the sea's amphitheatre. When one wore a crown –

---

<sup>7</sup> D. Walcott, *Le Antille: frammenti di memoria epica. Discorso per il Premio Nobel*, in Id., *La voce del crepuscolo*, Adelphi, Milano 2013, p. 83 (anche online: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1992/walcott/lecture/>).

*victor ludorum* – no one knew what it meant, or  
 cared to be told. The Latin syllables would drown  
 in the clapping dialect of the crowd. Hector

would win, or Achille by a hair; but everyone  
 knew as the crossing ovals of their thighs would soar  
 in jumps down the cheering aisle, or their marathon

six times round the village, that the true bounty was  
 Helen, not a shield nor the ham saved for Christmas;  
 as one slid down the greased pole to factional roars.

[...] As in your day, so with ours, Omeros,  
 as it is with islands and men, so with our games.

A horse is skittering spray with rope for its rein.  
 Only silhouettes last. No one remembers the names  
 of foam-sprinters. Time halts the arc of a javelin.

\* \* \*

Per un po' osservò il cameriere  
 che si muoveva tra i bianchi scudi di ferro della bianca terrazza.

Nelle Olimpiadi del villaggio, nel giorno di San Pietro,  
 aveva dato il via alle gare con una pistola a razzi  
 imprestatagli dal sovrintendente della marina.

Non appartenevano all'Egeo. Non si erano arrampicati sul Partenone  
 per essere incoronati con l'alloro. Il magazzino era di fronte all'arena,  
 all'anfiteatro del mare. Quando si veniva incoronati

*victor ludorum* nessuno sapeva cosa significasse, né  
 gli importava di saperlo. Le sillabe latine affogavano  
 nel plaudente dialetto della folla. Ettore

avrebbe vinto, o Achille, per un pelo; ma tutti sapevano,  
 mentre gli ovali incrociati delle loro cosce svelti guadagnavano  
 a salti il passaggio tra gli evviva, o la loro maratona

sei volte girava intorno al villaggio, che il vero bottino era Elena,  
 non uno scudo, né il prosciutto conservato per Natale, quando  
 si scivolava sul palo ingrassato tra le grida del tifo.

[...] Così era ai tuoi come ai nostri giorni, Omeros,  
 stesse isole, stessi uomini, stessi giochi.

Un cavallo plana tra gli spruzzi, per redini ha una corda.  
Solo i profili perdurano. Nessuno ricorda i nomi  
di chi corre sulla spuma. Il tempo ferma la parabola di un giavellotto.<sup>8</sup>

Achille ed Ettore lottano per Elena in una sorta di improvvisata gara olimpica sulla spiaggia. Walcott si riferisce a Omero (chiamato 'Omeros' nella grafia classica, che recupera il significato originale del nome e dà titolo al poema) per sottolineare il parallelismo esistente tra moderni e antichi, tra le due gare e i due arcipelaghi. In quest'ottica, non sembra casuale il riferimento alle sei volte in cui i due pescatori rivali compiono il giro del villaggio durante la maratona, che richiama alla mente l'inseguimento di Achille ai danni di Ettore in *Iliade* XXII, con i tre giri completi compiuti attorno alle mura di Troia. Questo rimando così puntuale prova il fatto che Walcott avesse già letto brani antologizzati tratti dall'*Iliade* all'epoca della composizione di *Omeros*.

La gara tra i due pescatori, finalizzata alla sua conquista, non è minimamente considerata da Elena, intenta a cercare un posto di lavoro dopo aver scoperto di essere incinta. Non sa se il figlio sia di Achille o di Ettore, ma ha deciso di occuparsene da sola. Prima di lavorare come cameriera, ha prestato servizio a casa dei Plunkett, una coppia di britannici insediata sull'isola dalla fine della Seconda guerra mondiale, ma ha finito col perdere anche quell'impiego per colpa del suo carattere superbo, che la faceva comportare da padrona in casa d'altri. Attorno a lei, ogniqualvolta entri in scena, agisce un vero e proprio 'coro' di spettatori, intenti ad osservarla, se esso è composto da maschi, o a giudicarla, se invece si tratta di un coro femminile. Elena è il fulcro di *Omeros*. Sebbene anche altri personaggi siano fondamentali per il progredire della vicenda centrale (in primo luogo Achille) e nonostante Elena sia un personaggio essenzialmente inattivo, di cui Walcott descrive principalmente l'esteriorità e l'effetto che la sua presenza scatena nelle persone, è lei ad accendere il con-

---

<sup>8</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 58-61.

flitto tra Achille ed Ettore, a dare impulso alla ricerca storica del maggiore Plunkett, a indispettire sua moglie Maud, come molte altre donne dell'isola, a scatenare nell'animo di Walcott dubbi e interrogativi riguardo alle proprie scelte poetiche. Con la sola bellezza, Elena è in grado di sconvolgere la vita di chi la circonda ed alimentare un «continuo litigio per una faccia di cui [...] non aveva più colpa della luna piena che con grazia veleggia tra alberi bui».<sup>9</sup> Sono pochi coloro che restano insensibili al suo fascino. Uno di questi, l'unico protagonista maschile di rilievo capace di sottrarsi alla sua influenza, è il pescatore Filottete.

Nella produzione poetica di Walcott, ricorrenti sono le rivisitazioni di Elena di Troia. Spesso questi personaggi femminili ne riprendono solo il nome oppure ne rivisitano i tratti caratterizzanti, la qualifica di donna contesa, causa di rivalità o di guerre. Ciò accade, come è stato sottolineato nel precedente capitolo, in *Ione* e in *The Isle is Full of Noises*, anteriori a *Omeros*, ma anche nel successivo *The Odyssey: A Stage Version*, dove Elena riveste il ruolo classico di moglie di Menelao. È citata nelle poesie *Homecoming: Anse La Raye (The Gulf and Other Poems)*, 1969), in *Map of the New World – Archipelagoes (The Fortunate Traveller)*, 1981) e in *XXV (Midsummer)*, 1984).<sup>10</sup>

Elena di Troia è così importante nella produzione di Walcott anche perché si tratta verosimilmente della più nota rappresentante del mondo classico nell'isola di Saint Lucia, forse la prima con cui il poeta sia venuto a contatto nella sua giovinezza. Proprio in *Omeros*, ricordando la raccolta di volumi della collana *The World's Great Classics*,<sup>11</sup> che durante l'infanzia vedeva con-

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 197.

<sup>10</sup> Ogni caso è trattato in maniera approfondita, contestualmente alla poesia in cui è citato il personaggio di Elena, nei capitoli successivi. Cfr., in particolare, *infra*, pp. 261-270.

<sup>11</sup> *The World's Great Classics* è un'imponente raccolta pubblicata dal 1900 da The Colonial Press di New York. Nella prima edizione, la collana conteneva sessantuno titoli, perlopiù classici della letteratura occidentale, ma anche volumi relativi alla storia antica e moderna.

servata sullo scaffale del barbiere, Walcott afferma: «Of classic stories / on the barber's wooden shelf, the closest, of course, / was Helen's».<sup>12</sup> Questa allusione si riferisce nel contesto del poema alla presenza di una Elena in carne ed ossa a Saint Lucia, ma, pronunciata da Walcott-personaggio, allude sicuramente anche a una sfera più personale, a una presenza costante nella vita del poeta, quella di Saint Lucia stessa, 'Elena dei Caraibi' meravigliosa e contesa. La poesia *The Light of the World (The Arkansas Testament, 1987)*, che Walcott indica come il modello in embrione di *Omeros*, è dedicata a una bellissima sconosciuta incontrata sul pulmino che va da Gros Îlet alla zona del mercato.<sup>13</sup> La donna già possiede i canoni estetici e il fascino di Helen, ma nel suo caso l'autore non va oltre una mera descrizione dell'aspetto fisico.<sup>14</sup> In *Omeros*, al contrario, la cameriera Elena viene esplicitamente ad assumere con la bellezza, la forza e la fierezza che la contraddistinguono il ruolo di personificazione di Saint Lucia. La giovane riecheggia con la sua provocante esteriorità la natura dell'isola e, a sua volta, la natura richiama con il giallo dei fiori e delle farfalle la veste gialla della ragazza, un tempo appartenuta a Maud Plunkett.<sup>15</sup>

L'entrata in scena di Elena, molto ritardata e per questo ancor più spettacolare, è un inno alla sua bellezza:

---

<sup>12</sup> D. Walcott, *Omeros*, p. 446.

<sup>13</sup> Cfr. W. Baer (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, p. 174.

<sup>14</sup> In *The Light of the World* si ravvisa il medesimo sentimento di malinconica tenerezza provato da Walcott nei confronti dei propri connazionali in *Omeros*. Il poeta ritiene di averli «abbandonati» per inseguire altrove la propria carriera e manifesta già la volontà di offrire qualcosa che possa «risarcirli» di quanto è loro stato tolto. Con la scrittura di *Omeros*, successiva di soli tre anni alla raccolta *The Arkansas Testament*, Walcott dà voce ai propri connazionali, intenzionato a garantire loro, grazie alla propria arte, il giusto riconoscimento internazionale.

<sup>15</sup> Il giallo è uno dei colori dominanti sull'isola, dove sono presenti: «trattori gialli» (*Omeros*, p. 97), «giacche gialle» (*ibidem*), una «cerata gialla» (p. 99), i «calici gialli dei fiori del mattino» (p. 109) e «le farfalle vestite di giallo» (p. 461).

Then Lawrence frowned at a mirage.

That was when I turned him towards the village,  
and saw, through the caging wires of the noon sky,  
a beach with its padding panther; now the mirage

dissolved to a woman with a madras head-tie,  
but the head proud, although it was looking for work.  
I felt like standing in homage to a beauty

that left, like a ship, widening eyes in its wake.  
«Who the hell is that?» a tourist near my table  
asked a waitress. The waitress said: «She? She too proud!».

As the carved lids of the unimaginable  
ebony mask unwrapped from its cotton-wool cloud,  
the waitress sneered: «Helen». And all the rest followed.

\* \* \*

Poi un miraggio turbò Lawrence.<sup>16</sup>

Fu allora che mi girai insieme a lui verso il villaggio e vidi,  
attraverso la gabbia di fili del cielo di mezzogiorno,  
la spiaggia con una pantera sguazzante; quindi il miraggio

si dissolse in una donna con un fiocco di madras in testa,  
aveva la faccia orgogliosa, anche se stava cercando lavoro.  
Ebbi voglia di mettermi sull'attenti, in omaggio a una bellezza

che lasciava, come una nave, occhi spalancati nella sua scia.  
«Chi diavolo è?» chiese a una cameriera un turista vicino  
al mio tavolo. La cameriera rispose: «Quella? Troppe arie quella!»

Mentre le palpebre scolpite dell'inimmaginabile  
maschera d'ebano emergevano dalla loro nube d'ovatta,  
la cameriera ghignò: «Elena». E tutto il resto seguì.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Lawrence è il cameriere dell'hotel sulla spiaggia, presso il quale Elena fa la sua prima apparizione del poema, sotto gli occhi di Walcott, del maggiore Plunkett e di sua moglie Maud. *Nomen omen* per lui, in quanto Lawrence è descritto mentre saltella tra le sedie sdraio per portare i drink ai clienti, calcando la sabbia rovente di mezzogiorno.

<sup>17</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 44-45.

La prima volta in cui Helen viene nominata nel poema è definita «a shadow», l'ombra per la quale i due pescatori-guerrieri Achille ed Ettore combattono.<sup>18</sup> Questa terminologia così precisa potrebbe essere spia di una conoscenza diretta da parte dell'autore, all'epoca della stesura di *Omeros*, di *Elena* di Euripide, dove la donna è definita νεφέλης ἄγαλμα,<sup>19</sup> un essere fatto di nuvole, inconsistente come un'ombra.<sup>20</sup> Indiscutibilmente Walcott manifesta l'intenzione di creare un nesso diretto tra il mito classico e il personaggio moderno, un'intenzione che risulta ancora più evidente in un brano successivo, che si riferisce in maniera esplicita all'*Iliade*:

Change burns at the beach's end. She has to decide  
to enter the smoke or to skirt it. In that pause  
that divides the smoke with a sword, white Helen died;

in that space between the lines of two lifted oars,  
her shadow ambles, filly of Menelaus,  
while black piglets root the midden of Gros Îlet,

but smoke leaves no signature on its page of sand.  
«Yesterday, all my troubles seem so far away»  
she croons, her clear plastic sandals swung by one hand.

Far down the beach, where the boy had wheeled it around,  
the stallion was widening. Helen heard its hooves  
drumming through her bare feet [...]

and the stallion's sound

scalded her scalp with memory. A battle broke  
out. Lances of sunlight hurled themselves into sand,  
the horse hardened to wood, Troy burned, and a soundless

wrestling of smoke-plumed warriors was spun  
from the blowing veils, while she dangled her sandals  
and passed through that door of black smoke into the sun.

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 35.

<sup>19</sup> Cfr. Eur. *El.* 705-707.

<sup>20</sup> In merito all'utilizzo di *shadow* e *cloud*, cfr. *supra*, p. 49.

And yesterday these shallows were the Scamander,  
and armed shadows leapt from the horse, and the bronze nuts  
were helmets, Agamemnon was the commander

of weed-bearded captains; yesterday, the black fleet  
anchored there in the swift's road, in the wiry nets  
thrown past the surf when the sea and a river meet.

\* \* \*

Fuoco in fondo alla spiaggia. Deve decidere  
se entrare nel fumo o evitarlo. In quella pausa  
che divide il fumo con una spada, la bianca Elena morì;

in quello spazio tra le righe di due remi alzati,  
la sua ombra lenta trascorre, puledra di Menelao,  
mentre maialini neri grufolano nel letame di Gros Îlet,

ma il fumo non lascia firma sulla pagina di sabbia.  
Canticchiava «*Yesterday, all my troubles seem so far away*»,<sup>21</sup>  
dondolava i sandali di plastica trasparente che teneva in mano.

Distante, sulla spiaggia, dove il ragazzo lo aveva portato,  
lo stallone scorrazzava. Elena sentì il tamburo degli zoccoli  
con la pianta dei piedi scalzi [...]

e il nitrito

le incendiò la testa di ricordi. Scoppiò una battaglia.  
I dardi del sole si conficcarono nella sabbia, il cavallo  
s'irrigidì in legno, Troia bruciò, e una silenziosa

lotta di guerrieri piumati dal fumo roteò  
tra veli sospesi, mentre Elena dondolava i sandali  
e nel sole attraversava quella porta di fumo nero.

E ieri queste secche erano lo Scamandro,  
e ombre di armati saltarono giù dal cavallo, e le noci di cocco  
erano elmi di bronzo, Agamennone era il comandante

di capitani dalle barbe incolte; ieri la flotta nera  
gettò l'ancora là, sulla strada della rondine, negli ispidi nidi  
oltre la schiuma dove il mare e il fiume s'incontrano.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> L'errore (*seem* per *seemed*) è intenzionale.

<sup>22</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 62-65.

Walcott scinde l'immagine di Helen in due metà, una reale e una che pare rivivere per un breve lasso di tempo in un ricordo ancestrale, quasi fosse l'immagine di una vita trascorsa. Elena bianca appare per un momento nel fumo sulla spiaggia e attorno a lei, in una sorta di teatro delle ombre, si materializza uno spaccato della guerra di Troia: il cavallo di legno, la città che brucia, la flotta e, tra i cavalieri armati di elmo, Agamennone. Poi Elena nera dondolando i suoi sandali attraversa il fumo e le due metà si ricongiungono, lasciando che sia il presente a prevalere e che la spiaggia, fino a «ieri» sponda dello Scamandro, torni ad essere l'assolato litorale di Saint Lucia. Il racconto prosegue con la narrazione di un incontro che il poeta ha con Helen a tu per tu, con la scusa di curiosare tra le merci esposte sul banchetto da lei aperto per mantenersi. La giovane è definita una «pantera», che attrae il poeta per il suo piglio superbo e seducente, non più per gli echi classici del suo nome. Walcott inizia a comprendere che è la ragazza di oggi che deve cantare, non l'ombra sfuggente di un mito occidentale. La Storia è nella natura, nella vita concreta, non nelle pagine dei libri. Ma il percorso per arrivare alla piena consapevolezza di ciò è ancora lungo e si concluderà solo quando Walcott troverà la cura per la sua «ferita» nell'*Inferno della Soufrière*.

Elena ondeggia tra le attenzioni dei pescatori Ettore e Achille, intenzionati entrambi ad ottenerne il monopolio amoroso. Inizialmente pare tocchi a Ettore il privilegio di allevare il figlio della donna, ma il destino vuole che egli muoia in un incidente stradale mentre si trova alla guida della Cometa, il furgoncino con cui porta i turisti dall'aeroporto al capoluogo dell'isola, il suo «carro da guerra». <sup>23</sup> Un tempo pescatore come Achille, Ettore decide di abbandonare la professione tradizionale dei suoi avi per i più facili guadagni di un'attività legata al turismo. Tuttavia, la «ferita» che in lui provoca il distacco dal mare, il suo elemento, unita alle preoccupazioni per l'instabilità del suo rapporto con la volubile

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 199.

Helen, lo spinge a guidare «come in balia delle furie»<sup>24</sup> e ad incontrare la propria fine contro un albero, proprio quando la vita pare donargli la possibilità di prevalere sull'amico/nemico Achille:

«A road-warrior.

He would drive like a madman when the power took.  
He had a nice woman. Maybe he died for her».

For her and the tourism, I thought. [...]

A man who cursed the sea had cursed his own mother.  
*Mer* was both mother and sea.

\* \* \*

«Un guerriero della strada.

Guidava come un pazzo quando il motore gli prendeva la mano.  
Aveva una bella donna. Forse è morto per lei».

Per lei e il turismo, pensai. [...]

Un uomo che rinnegava il mare aveva rinnegato la madre.  
*Mer* era a un tempo madre e mare.<sup>25</sup>

È per fare colpo su Elena che Ettore decide di diventare tassista, di abbracciare la novità del turismo per distinguersi da Achille, che continua a sbarcare il lunario con un lavoro umile e poco remunerativo. Eppure, la felicità di Ettore non può essere completa lontano dal mare. Inoltre, egli è convinto – a ragione – che Elena sia ancora innamorata di Achille. Le circostanze che hanno avvicinato a lui la ragazza non sono state tali da garantire un distacco definitivo tra i due. Elena sceglie di andare a vivere con Ettore in seguito a un litigio di poco conto con il suo ex per chi deve reggere il cesto della spesa: si tratta più di una bizza tra innamorati che di una vera e propria rottura. Ettore si trova nel posto giusto al momento giusto e ne approfitta per dare luogo a una sorta di ‘rapimento’, accogliendo la donna furiosa sul suo

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 393.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 390-393.

furgone e lasciando il rivale a terra in lacrime. Walcott concepisce la scena del distacco di Helen da Achille come rivisitazione di due situazioni iliadiche distinte: il rapimento di Elena da parte di Paride e la sottrazione di Briseide ad Achille. Prendendo elementi da entrambi gli episodi, Achille, non Menelao, viene ad essere la vittima della privazione e così cambia anche l'oggetto del contendere. L'ira porta Achille, come accade al suo *alter ego* classico, a ritirarsi dalla guerra e ad attendere lo svolgersi degli eventi, ma a fargli rompere il silenzio è in questo caso la consapevolezza che l'odio e il rancore sono sentimenti inutili di fronte alla morte:

Hector was buried near the sea he had loved once.  
Not too far from the shallows where he fought Achille  
for a tin and Helen. [...]

Achille had carried an oar  
to the church and propped it outside with the red tin.

Now his voice strengthened. He said: «Mate, this is your spear»  
and laid the oar slowly [...].

«Vexation is past. I know how well you treat her.  
You never know my admiration, when you stood  
crossing the sun at the bow of the long canoe

with the plates of your chest like a shield; I would say  
any enemy so was a compliment. 'Cause no  
African ever hurled his wide seine at the bay

by which he was born with such beauty».

\* \* \*

Ettore fu sepolto vicino al mare che aveva amato.  
Non distante dalle secche dove si era battuto con Achille  
per una sessola e per Elena. [...]

Achille aveva portato un remo  
in chiesa e l'aveva piantato fuori con la sessola rossa.

Ora la sua voce s'irrobustì. Disse: «Compagno, questa  
è la tua lancia», e piano distese il remo [...].

«La gelosia è finita. So quanto bene le hai voluto.  
Non hai mai saputo della mia ammirazione, quando  
ti ergevi sotto il sole a prua della lunga canoa

con le placche del petto come uno scudo; direi  
che un tale nemico è un onore. Perché nessun  
africano mai lanciò con grazia pari alla tua

la sua sciabica nella baia dov'era nato».<sup>26</sup>

Per Achille il valore di Ettore non sta nella forza o nel coraggio, ma nella sapienza con cui sapeva svolgere il rito antico della pesca, lavoro che lo connetteva alla natura di Saint Lucia e alle sue origini africane. Achille più di ogni altro conosce l'importanza di questo filo invisibile, che congiunge l'Africa alle Antille. È questa la sua «ferita»: il senso di sradicamento, il dolore per la schiavitù sofferta dai suoi avi e per l'attuale non appartenenza, che lo porta a non comprendere più il significato dei nomi dati alle cose, persino del suo nome, derivato dalla tradizione occidentale e dalla consuetudine dei colonizzatori di chiamare gli schiavi con nomi classici.<sup>27</sup> Grazie alla natura di Saint Lucia, simboleggiata da una rondine di mare che guida la sua canoa verso l'Africa, mentre egli è svenuto per un colpo di sole, il pescatore torna nella terra delle origini. In una dimensione onirica, dove i limiti di tempo e spazio non hanno valore, egli conosce il suo antenato Afolabe, identico a lui, al punto da sovrapporsi a volte con

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 394-397.

<sup>27</sup> A questo concetto Derek Walcott dedica un'altra amara riflessione all'interno del poema (ivi, p. 301), citando la tradizione greca alla base della cultura dei dominatori: «And how Greek it was, the necessary evil / of slavery, in the catalogue of Georgia's // marble past, the Jeffersonian ideal in / plantations with its Hectors and Achilleses, / its foam in the dogwood's spray, past towns named Helen, // Athens, Sparta, Troy» ('e quanto greco era il male necessario della schiavitù / nel catalogo del passato marmoreo della Georgia, // l'ideale di Jefferson in piantagioni / con Etori e Achilli, la cui spuma era / la chioma del corniolo, e le città chiamate Elena, // Atene, Sparta, Troia'). Lo stesso tormento, in relazione al proprio nome di origine occidentale, è quello di James in *The Isle is Full of Noises*, che decide di cambiare il suo nome in Ajamu nel momento della lotta (cfr. *supra*, pp. 96-106).

la sua stessa persona. Gli viene chiesto il significato del suo nome e, per la prima volta, egli chiede a se stesso chi sia realmente:

«In the place you have come from  
what do they call you?».

Time translates.

the son answers: Tapping his chest,

«Achille». The tribe rustles «Achille».  
Then, like cedars at sunrise, the mutterings settle.

AFOLABE

Achille. What does the name mean? I have forgotten the one  
that I gave you. But it was, it seems, many years ago.  
What does it mean?

ACHILLE

Well, I too have forgotten.

Everything was forgotten. You also. I do not know.  
The deaf see has changed around every name that you gave  
us; trees, men, we yearn for a sound that is missing.

AFOLABE

A name means something. The qualities desired in a son,  
and even a girl-child; so even the shadows who called  
you expected one virtue, since every name is a blessing,

since I am remembering the hope I had for you as a child.  
Unless the sound means nothing. Then you would be nothing.  
Did they think you were nothing in that other kingdom?

\* \* \*

«Nel luogo da cui vieni  
come ti chiamano?»

Il tempo traduce.

il figlio rispose: Battendosi piano il petto

«Achille». La tribù sussurrò «Achille».  
Poi i sussurri s'acquietarono, come cedri nell'aurora.

AFOLABE

Achille. Cosa vuol dire questo nome? Ho dimenticato  
quello che ti ho dato. [...]

## ACHILLE

Be', anch'io ho dimenticato.

Tutto era stato dimenticato. Anche tu. Io non so.  
Il mare sordo ha cambiato ogni nome che ci hai dato;  
alberi, uomini, sospiriamo per una melodia perduta.

## AFOLABE

Un nome vuol dire qualcosa. Le qualità desiderate in un figlio,  
e anche in una bimba; così, anche le ombre che ti hanno dato il nome  
si aspettavano una virtù, perché ogni nome è una benedizione,

e mi ricordo la speranza che avevo per te quand'eri piccolo.  
Se la melodia significa niente allora tu saresti niente.  
Ti credevano un niente in quell'altro regno?<sup>28</sup>

Achille ascolta le storie della tribù, raccontate da uno dei tanti cantori ciechi disseminati nel poema, tutti sovrapponibili nella persona di Sette Mari, l'aedo cieco di Saint Lucia, reincarnazione di Omero. Il pescatore partecipa, poi, ai riti degli avi e impara a riconoscere gli dèi, a recitare i loro nomi: sono divinità della Natura, accomunate a quelle della sua isola in virtù di un sincretismo religioso gioioso e ricorrente. Infine, assiste alla guerra, inerme e invisibile ai presenti, ricordando come i suoi antenati siano stati braccati nel loro villaggio e venduti agli schiavisti dai loro fratelli, appartenenti a tribù rivali. La narrazione si conclude con la fila di uomini, che come formiche vengono portati sulle navi negriere per affrontare il lungo viaggio verso le Antille, strappati dalla loro terra e dalla loro identità di popolo.

Divenire consapevole è il passo fondamentale per il risanamento della ferita della Storia e per ridare a ogni significante il suo giusto significato, perché i nomi non siano solo suoni senza una connessione con la realtà. Anche il nome 'Achille' ha un significato: fu dato ad Afolabe da un ammiraglio in onore del suo valore, quando, ormai schiavo, diede un aiuto decisivo nel trascinare un cannone sulla scogliera.<sup>29</sup> Questa riflessione sul linguag-

---

<sup>28</sup> Ivi, pp. 230-233.

<sup>29</sup> Ivi, p. 143.

gio si ritrova anche altrove nella produzione poetica di Walcott, che giudica indispensabile per la presa di coscienza dell'identità caraibica adottare per ogni oggetto un nome comunicante e comprensibile ai suoi fruitori, non mediato dalla cultura di terzi. Per questo egli non adotta come titolo del suo poema il nome 'Homer', ma il calco classico 'Omeros'.

Achille passa la notte in mare ed Elena, seppure in quel momento sia la donna di Ettore, si preoccupa nell'attesa del suo ritorno, come Penelope, «in cui un solo meriggio durava dieci anni».<sup>30</sup> A poco servono le assicurazioni di Sette Mari che, nella sua cecità onnisciente, conosce il vero motivo di quel ritardo e sa che Achille farà presto ritorno incolume dal suo viaggio nella memoria. Il pescatore riprende coscienza e torna a Saint Lucia con una stima ritrovata nei confronti di quel popolo nero, così ignobilmente strappato all'Africa. Afolabe è il nome sepolto nella sua storia, che la rondine del mare scrive nel cielo, il nome di un sovrano che ritorna alla propria terra, Saint Lucia:

Strong gusts favoured the sail, until he could shout  
from happiness [...].

This was the shout on which each odyssey pivots,  
that silent cry for a reef, or familiar bird,  
not the outcry of battle, not the tangled plots

of a fishnet, but when a wave rhymes with one's grave,  
a canoe with a coffin, once that parallel  
is crossed, and cancels the line of master and slave.

Then an uplifted oar is stronger than marble  
Caesar's arresting palm, and a swift outrigger  
fleeter than his galleys in its skittering bliss.

And I'm homing with him, Homeros, my nigger,  
my captain, his breastplates bursting with happiness!  
Let the dolphins like outriders escort him now

past Barrel of Beef, because he can see the white  
balconies of the hotel dipping with the bow,  
and, under his heel, the albacore's silver weight.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 259.

\* \* \*

Forti refoli gonfiavano la vela di Achille che avrebbe voluto gridare di felicità [...].

Era questo grido il cardine di ogni odissea, il grido silenzioso che segnala una scogliera o un uccello noto, non il clamore di una battaglia, non l'intreccio ingarbugliato

di una rete da pesca, ma quello di un'onda che rima con una tomba, di una canoa con una bara, di quando quel parallelo viene attraversato e cancella la linea tra il padrone e lo schiavo.

E poi un remo alzato è più forte della mano alzata di un Cesare di marmo, e una canoa col bilanciere più veloce delle sue galee che rimbalza sulla superficie dell'acqua.

E io ritorno a casa con lui, con Omero, il mio negro, il mio capitano, che scoppia di gioia sotto la corazza! Che ora i delfini lo scortino come staffette

oltre il Barrel of Beef, perché possa vedere i bianchi balconi dell'hotel che s'immergono con la prua, e, sotto il suo tallone, il carico d'argento dell'alonga.<sup>31</sup>

Walcott gioca con il termine evocativo 'tallone', che rimanda immediatamente ad Achille e al suo tradizionale punto debole. In un'altra occasione, nel finale del libro sesto, col quale si può dire pressoché conclusa la vicenda relativa alla coppia Achille/Elena, finalmente unita, il riferimento al tallone del pescatore torna nella situazione meno eroica possibile, mentre egli è intento a farsi la doccia:

Then he rolled dirt  
from back of the ankles with a hard-pressing wrist,  
  
then rubbed one heel where the thorn-vine had left its hurt.

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 270-271. Il termine 'odissea' è usato spesso da Walcott come nome comune, in riferimento alle situazioni più svariate. Ne è un altro esempio il verso: «Le farfalle veleggiano nelle loro gialle odissee» (ivi, p. 289), nel quale torna anche il riferimento al giallo del vestito di Helen.

\* \* \*

Poi tolse lo sporco dalle caviglie con polso fermo,  
poi si strofinò il tallone dove la spina aveva lasciato una ferita.<sup>32</sup>

Soffermandosi su questo particolare *en passant*, quando la storia volge verso la conclusione, Walcott rivisita il mito con ironia, quasi a voler dimostrare che anche il suo Achille nero ha sofferto per una ferita al tallone, ma che, al contrario dell'eroe acheo, è sopravvissuto. Il tema dell'ira ritorna anch'esso in termini comici in una scena che coinvolge i turisti di Saint Lucia, presenza costante nel racconto, descritta come una massa priva di individualità e fastidiosa per gli autoctoni (almeno per quella parte di essi che non trae profitto dall'industria turistica):

By the bay's cobalt, to that inaudible thud  
that hits the forehead with its stunning width and hue,  
the **rage** of Achille at being misunderstood

by a camera for the spelling on his canoe  
was the same process by which men are simplified  
as if they were horses, muscles made beautiful

by working the sea [...].

So, if at the day's end  
when they hauled with aching tendons the logged net,  
their palms stinging dry with salt cuts from the stubborn seine,

the tourists came flying to them to capture the scene  
like gulls fighting over a catch, Achille would howl  
at their clacking cameras, and hurl an imagined lance!

It was the scream of a warrior losing his only soul  
to the click of a Cyclops, the eye of its globing lens,  
till they scuttered from his anger as a khaki mongrel

does from a kick. It was the last form of self-defence,  
it was the scream of gangrene, and the vine round his heel  
with its thorns. Waiters in bow-ties on the terrace

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 464-465.

laughed at his anger. They too had been simplified.  
 They were like Lawrence crossing the sand with his trays.  
 They laughed at simplicities, the laugh of a wounded race.

\* \* \*

Per il cobalto della baia, davanti a quel frastuono silenzioso  
 che ti colpisce in fronte con l'immensità del suo colore,  
 esplose la **collera** di Achille per essere stato frainteso

da una canon attratta dall'errore d'ortografia sulla sua canoa,<sup>33</sup>  
 era per quel processo che semplifica gli uomini riducendoli  
 a cavalli, a muscoli fatti belli dal duro lavoro sul mare [...].

Così, se alla fine del giorno  
 – quando con i tendini doloranti trascinano la rete pesante,  
 le mani secche di sale bruciano per i tagli fatti dalla senna –

i turisti accorrevano lì, volando per catturare la scena  
 come gabbiani che combattono sulla preda, Achille ululava  
 alle loro canon ticchettanti, e scagliava un arpione immaginario.

Era il grido di un guerriero che sentiva di perdere l'anima  
 davanti al clic di un **Ciclope**, all'occhio delle sue lenti sferiche,  
 finché non fuggivano la sua rabbia come dei cani bastardi

presi a calci. Era l'ultima forma di autodifesa,  
 era l'urlo della cancrena, e del viticcio spinoso  
 intorno al **tallone**. I camerieri col farfallino sulla terrazza

ridevano della sua **ira**. Pure loro erano stati semplificati.  
 Erano come Lawrence che attraversava la sabbia con i vassoi.  
 Ridevano delle semplificazioni, la risata di una stirpe **ferita**.<sup>34</sup>

Achille si scaglia contro i turisti che, cercando scorci da cartolina, lo immortalano come folcloristico rappresentante di Saint Lucia. La scena si colora di echi odissiaci, mentre il pescatore lancia contro l'occhio 'ciclopico' di una Canon un arpione im-

---

<sup>33</sup> La canoa di Achille, *In God We Troust*, riprende il motto nazionale che campeggia sui dollari statunitensi, seppure con grafia errata. Anche in questo caso, l'errore è intenzionale.

<sup>34</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 504-507.

maginario, rivendicando la propria tranquillità dopo una giornata di intenso lavoro. Torna il riferimento al tallone, ferita concreta, presente nella vicenda da quando Achille ha guarito le proprie ferite interiori, grazie al ritorno all'Africa e al ricongiungimento con l'amata Elena.

## 2.2. *Risanare le ferite: Filottete e Omero*

Ad un pescatore che spaventa i turisti, ritenendoli la prova tangibile della decadenza della sua isola, fa da contraltare un altro pescatore, Filottete, che li intrattiene. Uomo «dalla testa bianca come l'onda arricciata»,<sup>35</sup> tormentato da un'inguaribile ferita alla gamba, egli detiene all'interno della storia un ruolo determinante, la cui importanza è comprovata dal fatto che a lui è affidato il compito di aprire e di chiudere ad anello il poema. È il primo personaggio che il lettore conosce, mentre è intento a raccontare a un gruppo di turisti il momento dissacrante del taglio degli alberi per costruirne canoe, una sorta di 'peccato originale', che ancor più grave appare se considerato alla luce della sacralità rivestita dall'elemento vegetale nelle religioni animiste africane:

«This is how, one sunrise, we cut down them canoes». Philoctete smiles for the tourists, who try taking his soul with their cameras. «Once wind bring the news

to the *laurier-cannelles*, their leaves start shaking the minute the axe of sunlight hit the cedars, because they could see the axes in our own eyes.

Wind lift the ferns. They sound like the sea that feed us fishermen all our life, and the ferns nodded "Yes, the trees have to die". [...].»

For some extra silver, under a sea-almond, he shows them a scar made by a rusted anchor, rolling one trouser-leg up with the rising moan

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 23.

of a conch. It has puckered like the corolla  
of a sea-urchin. He does not explain its cure.  
«It have some things» – he smiles – «worth more than a dollar».

\* \* \*

«Così, al sorgere del sole, abbiamo tagliato quelle canoe».  
Filottete sorride per i turisti, che cercano di rubargli  
l'anima con le loro canon. «Il vento portò la notizia

ai *laurier-cannelles*,<sup>36</sup> le loro foglie tremavano  
quando la scure del sole colpì i cedri  
che vedevano le lame riflesse nei nostri occhi.

Il vento scosse le felci. Suonavano come il mare che nutre  
noi pescatori per tutta la vita, e le felci annuirono: “Sì  
gli alberi devono morire”. [...].».

Per quattro soldi in più, sotto un mandorlo di mare,  
mostra una cicatrice, marchio di un'ancora arrugginita,  
arrotolandosi un calzone con il lento lamento

di una conchiglia. La cicatrice increspata come la corolla  
di un riccio di mare. Filo non rivela la cura.  
«Ci sono cose» sorride «che contano più di un dollaro».<sup>37</sup>

Nel secondo libro, Walcott pone l'accento sull'irreversibilità  
del male di Filottete. La sua ferita non può guarire, emana fetore,  
puzza:

The sore on his shin  
still unhealed, like a radiant anemone. It had come

from a scraping, rusted anchor. The pronged iron  
peeled the skin in a backwash. He bent to the foam,  
sprinkling it with a salt hiss. Soon he would run,

hobbling, to the useless shade of an almond,  
with locked teeth, then wave them off from the shame  
of his smell, and once more they would leave him alone

---

<sup>36</sup> Si tratta di una pianta originaria di Saint Lucia, l'*Aniba firmula*, chiamata dagli abitanti dell'isola con i nomi francesi di due piante aromatiche, alloro e cannella; sin dall'antichità è utilizzata in ambito rituale e culinario.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 12-13.

under its leoparding light. This sunrise the same  
damned business was happening. He felt the sore twitch  
its wires up to his groin.

\* \* \*

La piaga sullo stinco  
non guariva, come un anemone splendente. Veniva

da una grattata, da un'ancora arrugginita. Il dente di ferro  
gli aveva pelato la pelle nell'onda di risacca. Si era piegato sulla  
[schiuma,  
spruzzandosi in un sibilo salato. E subito dopo sarebbe corso,

zoppicando, verso l'inutile ombra di un mandorlo,  
con i denti serrati, per poi allontanare tutti dalla vergogna  
della sua puzza, e ancora una volta l'avrebbero lasciato solo

sotto quella luce a macchia di leopardo. Ora, nell'alba, la stessa  
dannata faccenda si ripeteva. Sentiva la piaga tirare  
i suoi fili fino all'inguine.<sup>38</sup>

La ferita di Filottete è fisica e concreta. Non si tratta di un dolore saltuario come quello che Achille soffre al tallone, ma di un male invalidante, provocato da un incidente con un'ancora arrugginita. Tuttavia, essa nasconde anche un'origine profonda, connessa a un disagio dell'anima. Altrove Walcott la definisce una ferita congenita, una sorta di marchio di fabbrica di famiglia, che suggerisce al pescatore una sua dipendenza da fattori storici:

He believed the swelling came from the chained ankles  
of his grandfathers. Or else why was there no cure?  
That the cross he carried was not only the anchor's

but that of his race, for a village black and poor  
as the pigs that rooted in its burning garbage,  
then were hooked on the anchors of the abattoir.

\* \* \*

---

<sup>38</sup> Ivi, pp. 22-23.

Credeva che il gonfiore venisse dalle caviglie incatenate  
dei suoi padri. Altrimenti perché non c'era cura?  
La croce che portava non era solo quella dell'ancora

ma quella della sua razza, di un villaggio negro e povero  
come i maiali che grufolavano tra l'immondizia fumante,  
prima di finire appesi alle ancore del mattatoio.<sup>39</sup>

Filottete vive su un'isola vulcanica come la Lemno sofoclea e conserva la propria ferita maleodorante. Questo, però, non costituisce un motivo di isolamento sociale: egli è amico di Achille e di Ettore, e frequenta assiduamente il Caffè del Non Dolore, la cui proprietaria, Ma Kilman, si prodiga per alleviarne le pene con vasellina e alcolici. Il testo classico cui Walcott può aver attinto per creare una personale rivisitazione dell'eroe è soltanto l'omonima tragedia di Sofocle. In questo caso, però, ogni dubbio in relazione alla domanda se il poeta abbia letto o meno il modello viene a cadere, nel confronto del personaggio con un altro Filottete, Sir Lionel Robinson, protagonista di *The Isle is Full of Noises*, la cui messa in scena precede di almeno otto anni la pubblicazione di *Omeros*.<sup>40</sup> L'analisi del dramma rivela una lettura diretta della tragedia e, perciò, un'ottima conoscenza del mito, rivisitato nel poema solo in relazione al personaggio Filottete, senza riferimenti all'intera vicenda tragica. In *Omeros* non ci sono figure equivalenti ai sofoclei Neottolemo e Odisseo, non c'è nessun arco divino, non è necessario compiere alcuna scelta tra rimanere sull'isola e partire per Troia. Walcott decontestualizza l'eroe e lo spoglia di ogni caratteristica peculiare, eccetto la ferita. Ciò che permane del protagonista sofocleo è soprattutto il dolore provocato dalla piaga, la cui incurabilità lascia perplessi gli abitanti di Saint Lucia e, in un certo senso, lo stesso Filottete: incapace di dare una spiegazione alla cronicità della propria sofferenza, egli la ricerca nelle «caviglie incatenate dei padri», convincendosi che tale tormento non sia altro che il terribile retaggio

<sup>39</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>40</sup> Per il confronto tra i due personaggi, cfr. *infra*, pp. 161-164.

dei secoli di schiavitù da loro patiti sotto il dominio inglese. Il dolore si identifica con quello della razza, «di un villaggio negro e povero» che non ha possibilità di emanciparsi: l'ancora che ha ferito il suo stinco è come l'ancora del «mattatoio» al quale i suoi avi sono stati appesi per mano del colonizzatore. Nonostante la sofferenza gli renda difficili i movimenti, egli partecipa alle battute di pesca con Achille e lavora nel proprio orto di ignami, zoppicando tra le aiuole e urlando ogni volta che un «feroce grappolo di frecce» trafigge la ferita. Nel patire degli ignami falciati «al tallone» dal suo machete, ritrova in parte se stesso:

At which point a fierce cluster of arrows  
targeted the sore, and he screamed in the yam rows.

He stretched out the foot. He edged the razor-sharp steel  
through pleading finger and thumb. The yam leaves recoiled  
in a cold sweat. He hacked every root at the heel.

He hacked them at the heel, noticing how they curled,  
head-down without their roots. He cursed the yams: «Salope!  
You all see what it's like without roots in this world?»

\* \* \*

A questo punto un feroce grappolo di frecce  
colpì la piaga, e Filottete urlò tra le file degli ignami.

Allungò il piede. Sfiorò l'acciaio, affilato come un rasoio,  
congiungendo indice e pollice. Le foglie dell'igname si ritirarono  
in un bagno di sudore. Tagliò ogni pianta al tallone.

Le tagliava al tallone, notando come si torcevano,  
a testa in giù, senza le radici. Maledisse gli ignami: «*Salope!*  
Vedete come si sta a questo mondo senza radici?». <sup>41</sup>

L'unico sollievo al dolore, psicologico oltre che fisico, è l'alcol, l'acagiù che Ma Kilman abitualmente gli porge come una medicina, insieme a una caraffa di vasellina con cui ungere la ferita. Il pescatore si trattiene al Caffè per giorni interi, chiuso nella sua angoscia e bersaglio dei ragazzi che vanno a scuola.

---

<sup>41</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 42-43.

La sofferenza per il passato della propria razza e per il destino che pare attenderla accomuna Filottete ad Achille, seppure quest'ultimo si distingue per una maggiore irruenza e per ingenuità. I due pescatori vedono la loro isola violentata dall'arrivo dei turisti, la sua bellezza selvaggia snaturata da hotel e porticcioli, perciò decidono insieme a Ettore di dare il proprio contributo alla rustica campagna elettorale di Forza Unità, un partito di nuova formazione che si propone di lottare per la salvezza di Saint Lucia e per salvaguardare i suoi abitanti dal ritorno a una schiavitù, mascherata sotto la divisa da cameriere: «Come quell'uomo che saltella là, St. Lucia sembra in salute / con le banane e i turisti, ma la sua anima piange»,<sup>42</sup> urla una voce dal megafono paragonando l'isola a Filottete, che arranca poco più avanti, lungo la strada, e consegna volantini. Filottete è il 'servo' dell'isola. Di essa e di un intero popolo vessato porta pazientemente il fardello, secondo una sorta di ibridazione walcottiana che lo conduce ad assumere l'inedito carattere di *Christus patiens*. Il pescatore di Walcott guarda alla sofferenza dei compagni da un punto di vista privilegiato, perché, a differenza della loro, la sua afflizione non segna aspetti definiti della vita, ma è un tutt'uno con essa. Questa esperienza così totalizzante del dolore lo porta ad osservare con malinconia l'inutile guerra che Ettore e Achille portano avanti per l'amore di Elena e a provare a far da paciere, ricordando loro il legame comune che hanno col lavoro e col mare.<sup>43</sup> Il suo tentativo è destinato al fallimento:

Why couldn't they love the place, same way, together,  
the way he always loved her, even with his sore?  
Love Helen like a wife in good and bad weather,

in sickness and health, its beauty in being poor?  
The way the leaves loved her, not like a pink leaflet  
printed with slogans of black people fighting war?

---

<sup>42</sup> «*St. Lucia look healthy / with bananas and tourists, but her soul crying*» (ivi, pp. 182-183).

<sup>43</sup> Ivi, p. 85.

\* \* \*

Perché non potevano amare quel luogo tutti insieme,  
 nel modo in cui lui amava lei, perfino con la sua ferita?  
 Amare Elena come una moglie nella buona e cattiva sorte,

in salute e in malattia, la bellezza dell'amore stava nella povertà?  
 Nel modo come amavano le foglie, non come un foglietto  
 rosa con gli slogan dei negri che combattono una guerra?<sup>44</sup>

L'amore per Elena si confonde, in questi versi, con l'amore per Saint Lucia. Grazie alla maggiore sensibilità di chi il dolore lo conosce davvero, Filottete non solo rimprovera l'atteggiamento incomprensibile dei suoi amici, ostili l'uno nei confronti dell'altro, ma anche dei suoi compatrioti nei confronti dei turisti. Perché non godere tutti della bellezza e dell'amore, lasciando alle proprie spalle i dissidi che complicano l'esistenza, rispondendo allo struggente splendore di Helen e all'inebriante richiamo di Saint Lucia? In questa prospettiva, Filottete acquista la fisionomia di *alter ego* di Derek Walcott: medesimo è l'amore che li lega alla patria, musa sussurrante che trattiene a sé il poeta anche quando è lontano, impegnato in uno dei tanti suoi viaggi, medesime sono le radici che affondano in profondità nella cultura nera d'Africa, coi suoi riti e la sua storia, fatta di spiritualità, di comunione con la natura e di sofferenza. Così la malattia di Filottete è anche quella di Walcott e lo stesso si può dire per la guarigione del pescatore, che scaturisce dalla stessa *humus* culturale e trova nella natura dell'isola la propria cura. Egli guarisce, infatti, grazie alle proprietà di un'erba sconosciuta dal pessimo odore, «la cura adatta a ogni ferita» trasportata da una rondine di mare nel becco, dall'Africa alle Antille.<sup>45</sup> Il viaggio di quella creatura, forse una divinità naturale, si è concluso poco tempo dopo con la morte, ma la sua anima è rimasta parte integrante dell'isola. Il termine *swift* ritorna in più di quaranta occasioni nel poema, come prova

---

<sup>44</sup> Ivi, pp. 184-185.

<sup>45</sup> Ivi, p. 405.

tangibile del respiro dell'isola, come presenza mistica che guida Achille nella sua ricerca ancestrale, presaga di perdite e lutti, vicina al poeta nei suoi viaggi. La semente che la rondine di mare portò nel becco ha messo radici nel suolo di Saint Lucia e si è fatta pianta. Tocca a Ma Kilman ricordare dove con precisione ciò sia accaduto, interrogando gli antichi dèi africani di cui non conosce più il nome e lasciandosi guidare dalle formiche in una giornata tremendamente calda, sponata dalla morsa delle bande elastiche delle calze intorno ai polpacci, che le fanno ricordare i patimenti dell'amico malato. Ma Kilman, «Sibilla», «donna-stregone»<sup>46</sup>, è un personaggio emblematico dell'accettazione della creolizzazione, perché è dalla commistione tra il superstrato coloniale e l'elemento autoctono, per molto tempo in apparenza perduto, che scaturisce il processo utile a superare un passato impossibile da estirpare.<sup>47</sup> È grazie alla cultura dei padri che la ferita purulenta di Filottete cicatrizza: essa assume come simbolo la «lingua delle formiche», quella lingua della natura che gli avi conoscevano ancora e che conduce Ma Kilman nel luogo in cui fiorisce la miracolosa pianta. Lì la donna celebra un rito:

She rubbed dirt in her hair, she prayed  
in the language of ants and her grandmother, to lift

the sore from its roots in Philoctete's rotting shin,  
from the flower on his shin-blade, puckering inwards;  
she scraped the earth with her nails, and the sun

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 417. Ma Kilman è già presente come personaggio nella poesia *Iona: Mabouya Valley (Sea Grapes, 1976)*, che riproduce una canzone creola che il poeta ascolta viaggiando in direzione di Vieuxfort: «Ma Kilman, Bon Dieu kai punir'ous, / Pour qui raison parceqi'ous entrer trop religion / Oui, l'autre coté, Bon Dieu kai venir 'ous, / Bon Dieu kai venir 'ous parcequi 'ous faire charité l'argent. // Corbeau aille Curaçao, / i'voyait l'argent ba'ous, / ous prend l'argent cela, / ous mettait lui en cabaret. / Ous pas ka lire, ecrire, 'ous pa ka parler Anglais, / ous tait supposer ca; cabaret pas ni benefice» (in D. Walcott, *Collected Poems 1948-1984*, Harper Collins Canada, Toronto 1986, pp. 314-316).

<sup>47</sup> Cfr. M. Bergam, *Verso l'Itaca antillana*, Aracne, Roma 2011, p. 86.

put the clouds to its ears as her screech reeled backwards  
to its beginning, from the black original cave  
of the sibyl's mouth, her howl made the emerald lizard

lift one clawed leg, remembering the sound.  
Philoctete shook himself up from the bed of his grave,  
and felt the pain draining, as surf-flowers sink through sand.

\* \* \*

Si strofinò della terra nei capelli, pregò nella lingua  
delle formiche e della bisnonna, per staccare la piaga

dalle radici infilate nella tibia putrescente di Filottete,  
dal fiore fiorito sul suo stinco, corrugato verso l'interno;  
grattò la terra con le unghie, e il sole si portò le nubi alle orecchie

mentre lo strillo di lei tornava al punto di partenza,  
alla nera caverna delle origini, alla bocca della sibilla,  
e il suo urlo costrinse la lucertola smeraldo ad alzare

una zampa armata di unghie, ricordando il suono. Filottete  
si scosse dal letargo nel letto della sua tomba e senti  
il dolore sparire come la schiuma della risacca nella sabbia.<sup>48</sup>

Di ritorno dalla sua missione, Ma Kilman prepara un intruglio repellente all'interno del vecchio calderone arrugginito che ha in cortile, di quelli che si usavano, al tempo delle piantagioni e della schiavitù, per far bollire lo zucchero: uno degli oggetti più emblematici del passato coloniale viene, così, reintegrato e trasformato nello strumento di cui si serve la magia antica per liberare Filottete dal «fango della sua vergogna». Aggiunta al composto la radice curativa, fa immergere nella «lava gorgogliante» il pescatore, trattenendolo mentre cerca di svignarsela, come una madre incollerita. Filottete si arrende e sente la forza del rimedio agire sulla sua ferita, che finalmente cicatrizza, innalzandosi a tangibile «prova di un'isola che si cura da sé».<sup>49</sup> La creolizzazione è dun-

---

<sup>48</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 414-415.

<sup>49</sup> Ivi, p. 423.

que la chiave: Filottete rinasce grazie all'antica sapienza degli antenati. Il dolore va e viene per qualche tempo, ma nel giorno di Santo Stefano egli è finalmente «libero dall'anemone purulenta del suo stinco» e può permettersi di piroettare con Achille tra i mulinelli di foglie secche dei banani, nella rappresentazione di un'antica danza africana.<sup>50</sup>

L'importanza di Filottete nella vicenda, però, va ben oltre la guarigione. Attraverso l'identificazione con il personaggio, il poeta interviene sul distacco che intercorre tra se stesso e il suo popolo, provocato per prima cosa dall'appartenenza a una famiglia benestante, anglofona e di fede metodista, in secondo luogo, dal suo precoce emigrare per motivi di studio e lavorativi. Walcott adotta in *Omeros* un 'linguaggio intermedio', un misto di *patois* e di lingua letteraria. Questa scelta ha lo scopo di mantenere la genuinità della parlata locale, risultando comunque comprensibile al pubblico internazionale. Nella maggior parte dei suoi scritti, tuttavia, il poeta fa uso dell'inglese standard, la lingua in cui è stato educato, sui cui testi si è istruito e che più volte ha dichiarato di amare. I primi critici nei confronti di questa scelta linguistica anglofona furono gli esponenti radicali del panorama politico-culturale antillano, ma in seguito anche i poeti della nuova generazione e, di riflesso, i giornalisti e gli scrittori occidentali si resero partecipi di tale dissenso.<sup>51</sup> Se da un lato quindi la personale scelta linguistica di Walcott ottiene consenso e prestigiosi riconoscimenti a livello internazionale, dall'altro ha l'effetto negativo di aprire una crepa ancor più evidente tra il poeta e la madrepatria: Walcott diviene a tutti gli effetti *The Castaway*,<sup>52</sup> il cui male è la paura di non riuscire a descrivere veracemente la cultura nera dei propri compatrioti, di soffermarsi sulla loro Storia senza arrivare a trascriverne sulla pagina la più

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, p. 465.

<sup>51</sup> Cfr. in proposito: M. Bergam, *Verso l'Itaca antillana*, p. 15.

<sup>52</sup> *The Castaway and Other Poems* è il nome di una celebre raccolta di poesie di Derek Walcott, pubblicata nel 1965.

intima natura. Quando il rito di Ma Kilman raggiunge l'*akmé*, il poeta considera:

See her there, my mother, my grandmother, my great-great-grandmother. See the black ants of their sons, their coal-carrying mothers. Feel the shame, the self-hate

draining from all our bodies in the exhausted sleeping of a rumshop closed Sunday. There was no difference between me and Philoctete.

\* \* \*

Guardala lì, mia madre, mia nonna, la mia trisnonna. Guarda quelle formiche nere dei loro figli, le loro madri portatrici di carbone. Senti la vergogna, l'autodisprezzo

espulsi dai nostri corpi nel sonno esausto di uno spaccio del rum chiuso la domenica. **Non c'era differenza tra me e Filottete.**<sup>53</sup>

Anche Walcott, infatti, trova la cura appropriata per la sua ferita interiore a Saint Lucia, nel sortilegio creolo di Ma Kilman e, in seguito, durante un percorso onirico che intraprende sotto la guida di Omeros. Statua di gesso dagli occhi bianchi, senza pupille, egli emerge dall'Oceano per accompagnarlo nell'Inferno della Soufrière, il vulcano dell'isola. Non si tratta dell'unica manifestazione di Omero all'interno del poema. Egli rivive nel corpo di Sette Mari, un uomo cieco, in parte aedo e in parte Tiresia, che siede spesso fuori dal Caffè del Non Dolore, cercando la frescura dove la strada è in ombra e biascicando parole incomprensibili, forse in greco. Sette Mari ritorna più volte nel poema, in luoghi e in epoche diverse, come in Africa, dove è cantore presso la tribù di Afolabe. Walcott ricorda, inoltre, di aver già incontrato Omero a Londra: lo ha visto prendere il sole, seduto sui gradini di St. Martin-in-the-Fields, con il manoscritto stropicciato dell'*Odissea* tra le mani.<sup>54</sup> Prima che intraprendano il viaggio

---

<sup>53</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 416-417.

<sup>54</sup> Ivi, p. 329.

verso il vulcano, tra Walcott e Omero ha luogo il dialogo già citato in parte, in cui l'autore rivela di non aver mai letto fino in fondo l'*Odissea*. Nonostante lo scarso interesse per il poema che questa frase farebbe supporre da parte sua, davanti alla reazione corrucciata del greco, Walcott sembra però contraddirsi, esprimendo un sincero sentimento di stima verso colui che definisce il proprio «maestro»:

We both stared at the blue dividing water,

and in that gulf, I muttered: «I have always heard  
your voice in that sea, master, it was the same song  
of the desert shaman, and when I was a boy

your name was as wide as a bay, as I walked along  
the curled brow of the surf, the word “Homer” meant joy,  
joy in battle, in work, in death, then the numbered peace

of the surf’s benedictions, it rose in the cedars,  
in the *laurier-cannelles*, pages of rustling trees.  
Master, I was the freshest of all your readers».

\* \* \*

Tutti e due fissavamo l’acqua blu che divide,

e in quel golfo mormorai: «Ho sempre sentito  
la tua voce in quel mare, maestro, era lo stesso canto  
dello sciamano del deserto, e quand’ero ragazzo il tuo nome

era vasto come una baia, mentre camminavo nella schiuma  
arricciata della risacca; la parola “Omero” significava gioia,  
gioia nella battaglia, nel lavoro, nella morte, poi la ritmica pace

delle onde benedicienti si innalzava nei cedri,  
nei *laurier-cannelles*, pagine di alberi sussurranti.  
Maestro, io sono stato il più innocente dei tuoi lettori».<sup>55</sup>

L’innocenza di cui parla Walcott è quella di chi, pur non avendo letto nemmeno fino in fondo – a quanto dice – l'*Odissea*, sente una connessione privilegiata con il poeta antico, perché sa

---

<sup>55</sup> Ivi, pp. 480-481.

comprendere gli stimoli della natura, che hanno originato i suoi versi. L'ispirazione alla base dell'atto creativo è la stessa e trova riferimento nella vita vera, non nelle battaglie e nelle gesta epiche degli uomini. È Omero stesso a definire questo concetto, richiamandosi a un passato lontano, dal quale emerge il ricordo di Elena, ragazza bellissima che diede impulso al suo canto:

«A girl smells better than a book. I remember Helen's

smell. The sun on her flesh. The light's coins on my eyes.  
That ten years' war was nothing, an epic's excuse».

\* \* \*

«L'odore di una ragazza è meglio di un libro. Ricordo l'odore

di Elena. Il sole sulla sua pelle. Nei miei occhi le monete della luce.  
La guerra dei dieci anni non fu niente, il pretesto per un'epica».<sup>56</sup>

Perché il popolo caraibico ritrovi una connessione con la natura, fondamentale è curare la «ferita della lingua», ovvero tornare alle radici del linguaggio per come il suono uscì spontaneamente dalla bocca di Adamo, con stupore e meraviglia, con un reciproco e immediato richiamo tra significante e significato. Così anche il nome 'Omeros', pronunciato dalla bocca di una ragazza greca di nome Antigone, ritorna alla sua vera essenza:

*O* was the conch-shell's invocation, *mer* was  
both mother and sea in our Antillean patois,  
*os*, a grey bone, and the white surf as it crashes

and spreads its sibilant collar on a lace shore.  
Omeros was the crunch of dry leaves, and the washes  
that echoed from a cave-mouth when the tide has ebbed.

\* \* \*

*O* era l'invocazione della concava conchiglia, *mer* era  
sia madre che mare nel nostro patois delle Antille,  
*os* un osso grigio, e il bianco frangente quando si frange

---

<sup>56</sup> *Ibidem.*

e sfarina il suo colletto sibilante sul merletto della riva.  
 Omeros era lo scricchiolio di foglie secche, e l'eco  
 degli sciabordii di una grotta quando la marea rifluiva.<sup>57</sup>

Per ottenere la guarigione, Walcott si imbarca con Omero su una canoa, in direzione della Soufrière. Il barcaiolo è un Caronte nero, che li conduce attraverso le epoche, fino alla baia dov'è ancorata la flotta spettrale che combatté la battaglia dei Santi. Omero osserva sdegnato come la ciclicità degli eventi faccia commettere all'uomo i medesimi errori:

«This is like Troy  
 all over. This forest gathering for a face!  
 Only the years have changed since the weed-bearded kings.

Beyond these stone almonds I can see Comte de Grasse  
 pacing like horned Menelaus while his wife swings  
 her sandals by one hand, strutting a parapet,

knowing that her beauty is what no man can claim  
 any more than this bay. Her beauty stands apart  
 in a golden dress, its beaches wreathed with her name».

\* \* \*

«È di nuovo come  
 Troia. La foresta che si raduna per un viso!  
 Solo i tempi sono cambiati da quelli dei re dalle barbe folte.

Al di là di questi mandorli di pietra posso vedere Comte de Grasse  
 che passeggia come il cornuto Menelao mentre sua moglie dondola  
 i sandali in una mano, pavoneggiandosi lungo il parapetto,

sapendo che nessun uomo può reclamare diritti sulla sua bellezza  
 o questa baia. La sua bellezza risalta suprema  
 in una veste dorata, le spiagge incoronate col suo nome».<sup>58</sup>

Elena è l'isola, è la cameriera contesa coi sandali in mano, è la moglie di Menelao, ma anche la moglie di Comte de Grasse,

---

<sup>57</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 488-489.

a capo della flotta francese quando fu sconfitta dall'ammiraglio Rodney nella battaglia dei Santi. Anch'egli era convinto di poter mettere le mani sull'isola, quando nessuno può reclamare diritti sulla sua bellezza.

Walcott e Omero proseguono nel loro cammino e raggiungono infine il vulcano o, meglio, la zona delle Sulphur Springs, che per la sua suggestiva fisionomia ben si presta a ospitare bolge infernali d'ispirazione dantesca.<sup>59</sup> Là, in un fosso, l'autore osserva i poeti, «spettri egoisti che avevano scritto solo / con gli occhi, che avevano visto soltanto la superficie della natura / e degli uomini, e si erano compiaciuti delle loro metafore». <sup>60</sup> Sono condannati a piangere sulle loro pagine, orgogliosi della propria arte e incapaci di cogliere il vero senso sotteso alla natura. Nel peccato commesso da quelle anime maledette, Walcott riconosce anche la propria colpa e la necessità di un deciso ravvedimento. Tramite questo percorso di autocoscienza nell'*Inferno* della *Soufrière* gli è offerta la possibilità di guarire una volta per tutte, come è successo a Filottete:

And that was where I had come from. Pride in my craft.  
Elevating myself. I slid, and kept falling

[...]; then Omeros gripped  
my hand in enclosing marble and his strength moved

me away from that crowd, or else I might have slipped  
to that backbiting circle, mockers and self-loved.

\* \* \*

---

<sup>59</sup> La zona delle Sulphur Springs, presso il vulcano della Soufrière, è una conosciuta attrazione di Saint Lucia per via delle grosse pozze di fango ad alta temperatura in cui i turisti possono immergersi per praticare bagni termali. Contribuiscono a rendere questo luogo particolarmente adatto per ambientarvi l'*Inferno* di Walcott anche gli sbuffi di fumo che fuoriescono da larghe crepe nel terreno, conferendo all'ambiente una connotazione ancor più sinistra.

<sup>60</sup> «Selfish phantoms with eyes / who wrote with them only, saw only surfaces / in nature and men, and smiled at their similes» (D. Walcott, *Omeros*, pp. 496-497).

E questo era il luogo da cui ero venuto. L'orgoglio della mia arte.  
Per elevare me stesso. Scivolai, e continuai a cadere

[...]; poi Omeros afferrò  
la mia mano in una stretta di marmo e la sua forza mi strappò

a quella combriccola, altrimenti sarei potuto scivolare  
nel girone dei maldicenti, dei burloni e dei narcisi.<sup>61</sup>

Walcott scivola nella melma dove i poeti dannati ridono di lui ed è la stretta di Omeros a trarlo in salvo: Omeros che è, sì, il poeta dell'*Iliade*, ma anche il poema stesso, cui l'autore affida il compito di cantare finalmente in una luce autentica Saint Lucia e i suoi abitanti. Il grido straziante di un'anima sconosciuta con la testa bloccata in una morsa di ghiaccio risuona ancora nelle sue orecchie, quando Walcott affonda la testa nella melma nera della Soufrière e l'incubo si dissipa. Il poeta, uscito 'a riveder le stelle', è finalmente capace di aprirsi a una nuova luce. Impara a vedere con altri occhi e a usare la lingua «sapida e fresca»<sup>62</sup> di Achille, per narrare non di guerre e ammiragli, ma di quel popolo giovane che ha il suo privilegio nel mare. Nell'aurora che tinge di familiari sfumature la sabbia di gennaio, Walcott ritrova la quiete e ascolta lo scoppiettio delle abluzioni di Filottete, che lo saluta da lontano:

And I waved back;  
we shared the one wound, the same cure.

\* \* \*

E coi gesti gli augurai buon mattino;  
**una era la nostra ferita, una la cura.**<sup>63</sup>

La Storia lo ha temporaneamente accecato con le sue elegie e gli ha impedito di comprendere prima che è il mare il suo vero soggetto. Esso non ha memoria delle imprese epiche dell'*Iliade*, degli Argonauti o del vagabondare di Gilgamesh:

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 501.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 500-501.

It never altered its metre  
to suit the age, a wide page without metaphors.  
Our last resort as much as yours, *Omeros*.

\* \* \*

Non ha mai variato il metro per adeguarsi  
al gusto del tempo, è una pagina immensa, senza metafore.  
È l'ultima risorsa, per noi come per te, *Omeros*.<sup>64</sup>

Questo concetto, caro a Walcott, è centrale nella poesia *The Sea is History*, in cui il poeta chiede a una indeterminata umanità dove siano i suoi monumenti, le sue battaglie, i suoi martiri, la sua memoria tribale.<sup>65</sup> La risposta è nel mare, che ha ricoperto con la sua volta grigia generazioni di uomini, sopravvivendo al tempo e osservando l'imperversare del mutamento lungo le sue sponde. Anche Achille e Filottete, che non si rassegnano a questo inevitabile mutamento e, nel settimo libro, intraprendono un viaggio esplorativo a bordo della loro canoa per trovare un luogo incorrotto dove trasferirsi, devono accettare la realtà dei fatti. A convincerli è l'attacco di una *baleine*, che solleva la loro 'navicella dell'ingegno' e li precipita in mare. Interpretando come il segno di una volontà superiore la sentina seccata e la prua rivolta verso casa, comprendono l'entità della forza che li lega alla loro isola e tornano indietro alla sua bellezza e alle loro vite.

### 2.3. *L'esito della ricerca: il maggiore Plunkett e Derek Walcott*

Il viaggio in canoa di Achille e di Filottete è una ricerca che va a sommarsi alle tante altre ricerche di *Omeros*, come quella dello stesso Achille, che ritrova se stesso in Africa, oppure quella di Ma Kilman, che trova nella foresta la pianta in grado di guarire

---

<sup>64</sup> Ivi, pp. 502-503.

<sup>65</sup> D. Walcott, *The Sea is History* (da *The Star-Apple Kingdom*, 1978), in Id., *Isole. Poesie scelte (1948-2004)*, trad. it. a cura di M. Campagnoli, Adelphi, Milano 2009, p. 316.

Filottete. Un'ultima ricerca, forse la più importante, è quella del maggiore Plunkett, che coincide con l'indagine di Walcott intorno alla propria poesia.

Plunkett è un militare inglese in pensione che, alla fine della Seconda guerra mondiale, si stabilisce con la moglie Maud a Saint Lucia in cerca di un paradiso perduto, che possa dare serenità alla sua famiglia. Egli possiede una ferita fisica, eredità della guerra, e una ferita interiore, causata dalla mancanza del figlio che non ha mai generato. Rimasto abbagliato dal fascino di Elena, decide di dedicare la propria vita alla compilazione di un'opera storica, che preservi dall'oblio la vita della donna e, nel suo nome, quella dell'intera Saint Lucia. Il racconto prende le mosse dalla battaglia dei Santi, l'evento chiave della storia dell'isola, che i libri riportano sempre e solo dal punto di vista dei colonizzatori. La ricerca riempie le giornate del maggiore, mentre la moglie, malata, occupa il tempo cucendo come Penelope la trapunta smisurata che diverrà il suo sudario, sulla quale sono rappresentate tutte le specie di uccelli dell'isola.

Plunkett e Maud, inglese lui, irlandese lei, hanno un atteggiamento diverso nei confronti della madrepatria. Il maggiore si sente ormai a tutti gli effetti un abitante di Saint Lucia, terra che ama profondamente, pur con tutte le sue contraddizioni. Londra gli mette tristezza per come si è trasformata nel tempo, con tutti quei palazzi di cristallo, i tanti turisti e l'aria di decadenza che vi si respira. Maud, al contrario, detesta l'umidità dell'isola e i suoi tanti insetti. Ha nostalgia dell'Irlanda e vorrebbe tornarvi, almeno per un viaggio che il marito si ostina a non sovvenzionare. Anche in merito a Elena i loro pareri sono discordi. L'accusa mossa da Maud di aver rubato il vestito giallo limone, che poi diviene tratto distintivo della ragazza, pare un semplice pretesto per licenziarla, quando – a suo dire – da cameriera sembra diventare padrona in casa Plunkett. Il maggiore si tiene fuori dalla faccenda e acconsente alla richiesta della moglie. Nonostante il fascino che Elena esercita su di lui, il suo interesse va oltre l'attrazione fisica, per concentrarsi su ciò che lei inconsapevolmente rappresenta:

Helen needed a history,  
that was the pity that Plunkett felt towards her.  
Not his, but her story. Not theirs, but Helen's war.

The name, with its historic hallucination,  
brightened the beach; the butterfly, to Plunkett's joy,  
twinkling from myrmidon to myrmidon, from one

sprawled tourist to another. Her village was Troy,  
its smoke obscuring soldiers fallen in battle.

[...]

He smiled at the mythical hallucination  
that went with the name's shadow; the island was once  
named Helen; its Homeric association

rose like smoke from a siege.

\* \* \*

Elena aveva bisogno di una storia,  
per questo Plunkett provava pietà per lei.  
Non la storia di lui, ma quella di lei. Non la loro guerra, ma quella di Elena.

Il nome, con la sua allucinazione storica,  
schiariva la spiaggia; la farfalla, per la gioia di Plunkett,  
luccicava di mirmidone in mirmidone, da un turista

spaparanzato all'altro. Troia era il suo villaggio,  
il cui fumo oscurava i soldati caduti in battaglia.

[...]

Egli sorrise all'allucinazione mitica che seguiva  
l'ombra del nome; un tempo l'isola  
era chiamata Elena; quest'associazione omerica

sorse come un fumo da un assedio.<sup>66</sup>

Il maggiore desidera risarcire la cameriera che ha licenziato  
e, con lei, il suo popolo, le isole verdi che secoli di dominazio-  
ne straniera hanno sfruttato come «olive in un piattino», «sgra-

---

<sup>66</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 56-57.

nocchiandone la polpa» per poi «sputarne gli ossi». L'obiettivo che persegue con la sua ricerca è lo stesso che sprona Walcott a scrivere *Omeros*: rendere a Saint Lucia il «giusto posto nella storia». <sup>67</sup> Studia i fatti, cerca i nomi di chi combatté nella battaglia dei Santi, richiede persino un'indagine araldica: è così che viene a sapere della presenza di un suo omonimo, un guardiamarina morto durante l'attacco della flotta inglese, cui attribuisce il ruolo del figlio mai avuto e la facoltà di istituire tra lui e l'isola un legame insperato. Questa scoperta pone fine alla sua ricerca, per come l'ha intesa fino a quel momento. La freddezza dei fatti lascia spazio alla vita vissuta, alle persone che sono protagoniste della Storia, il guardiamarina così come la cameriera per cui competono due pescatori:

He had come that far  
to learn that History earns its own tenderness  
in time; not for a navel victory, but for  
  
the V of a velvet back in a yellow dress.

\* \* \*

Era giunto fin là  
per imparare che la Storia si guadagna la propria tenerezza  
col tempo; non per una vittoria navale, ma per la V  
  
di una schiena di velluto in un vestito giallo. <sup>68</sup>

Perché mutare la Storia in una metafora, quando maggiore è il valore che la Storia ha già di per sé, senza forzature retoriche? Plunkett muta la battaglia dei Santi in una metafora della contesa per il volto di Elena. Walcott, al contrario, si sforza di trovare per lo scontro tra Achille ed Ettore un antecedente mitico, come se esso non fosse materia sufficiente per la narrazione, nella sua genuina realtà. Ne fa una 'metafora' del passato. Entrambi comprendono di sbagliare e impongono a se stessi un cambio di rotta:

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 115.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 174-175.

My inspiration was impulse, but the Major's zeal

to make her the pride of the Battle of the Saints,  
her yellow dress on its flagship, was an ideal  
no different from mine. Plunkett, in his innocence,

had tried to change History to a metaphor,  
in the name of a housemaid; I, in self-defence,  
altered her opposite. Yet it was all for her.

[...] When would the sails drop

from my eyes, when would I not hear the Trojan War  
in two fishermen cursing in Ma Kilman's shop?  
When would my head shake off its echoes like a horse

shaking off a wreath of flies? When would it stop,  
the echo in the throat, insisting: «*Omeros*»;  
when would I enter that light beyond metaphors?

\* \* \*

La mia ispirazione era l'impulso, ma lo zelo del Maggiore

nel fare di lei l'orgoglio della Battaglia dei Santi,  
nell'issare sul pennone la sua veste gialla, era un ideale  
non diverso dal mio. Plunkett, nella sua innocenza,

aveva provato a mutare la Storia in una metafora,  
nel nome di una cameriera; io, per autodifesa,  
la modificai all'incontrario. Tutto questo per lei.

[...] Quando avrebbero le vele

lasciato i miei occhi, e le mie orecchie smesso di sentire la guerra di Troia  
nei due pescatori che imprecavano nello spaccio di Mamma Kilman?  
Quando la mia testa si sarebbe scrollata di dosso quelle eco come fa

un cavallo con una ghirlanda di mosche? Quando sarebbe finita  
l'eco nella gola che insiste: «*Omeros*»? Quando  
sarei riuscito a entrare in quella luce, al di là della metafora?<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Ivi, pp. 458-459.

Il cambio di rotta di Walcott è applicato in *Omeros*, visibile nelle pagine del poema. Quello di Plunkett, invece, riguarda anche il piano personale: rimasto solo dopo la morte della moglie, il maggiore ritrova la serenità nella comunione con la natura e in un rapporto più vero con gli isolani. Smessi una volta per tutte i panni del maggiore inglese, egli viene a fare realmente parte del tessuto sociale dell'isola, chiamando per nome i lavoratori del suo allevamento di maiali e soffermandosi sulla loro individualità, al di là della metafora. Di Helen apprezza ancora la bellezza, ma spogliata di quell'alone mitico, che ne faceva un'ombra sfuggente, un *eidolon*:

When he thought of Helen  
she was not a cause or a cloud, only a name  
for a local wonder.

\* \* \*

Quando pensava a Elena  
lei non era una causa o una nube, solo il nome  
di un prodigio locale.<sup>70</sup>

Tutte le ricerche hanno portato a un risultato, tutti i viaggiatori sono tornati a Saint Lucia, tutte le ferite guaribili si sono rimarginate. La «ferita dell'Atlantico», tra il Nuovo Mondo e il Vecchio, è cucita dal battito d'ali della rondine, che connette le isole all'Africa e ricostituisce l'integrità dell'anima dei Caraibi. Resta aperta la ferita della Storia, della memoria della schiavitù e di secolari soprusi, ma la forza del popolo caraibico col tempo potrà trovare la cura adeguata anche ad essa, nella consapevolezza dell'identità nazionale. «Tutti guariamo», dice il cieco Sette Mari che vede più lontano degli altri.

Con la 'guarigione' di Walcott, che può dirsi completa soltanto nel settimo libro, in seguito al percorso nell'Inferno della Soufrière, il rapporto tra mito e realtà è fermamente negato ed è messa in risalto l'autenticità del contesto. Per negare la dipenden-

---

<sup>70</sup> Ivi, pp. 524-525.

za da Omero, tuttavia, l'autore deve esplicitare in maniera ancora più netta il gioco di riferimenti tra il poema moderno e quello greco. Elena di Troia e Helen di Saint Lucia sono due creature diverse. Il mito non c'entra:

These Helens are different creatures,

one marble, one ebony. One unknots a belt  
of yellow cotton slowly from her shelving waist,  
one a cord of purple wool, the other one takes

a bracelet of white cowries from a narrow wrist;  
one lies in a room with olive-eyed mosaics,  
another in a beach shack with its straw mattress,

but each draws an elbow slowly over her face  
and offers the gift of her sculptured nakedness,  
parting her mouth.

\* \* \*

Queste Elene sono creature diverse,

una di marmo, l'altra d'ebano. Una scioglie, lenta, il nodo  
di una cintura di cotone giallo dai fianchi pronunciati,  
l'altra una corda di lana purpurea, una infila un bracciale

di bianche cipree su un polso sottile; l'altra giace  
in una stanza con mosaici dagli occhi oliva, non  
in una baracca sulla spiaggia con stuoie di paglia;

ma ognuna, lentamente, si copre la faccia con il gomito  
e offre il dono della sua scolpita nudità,  
dischiudendo le labbra.<sup>71</sup>

Walcott ribadisce che i personaggi di *Omeros* non hanno nulla a che fare con la mitologia: le loro vicende sono soltanto prodotto della ciclicità della Storia. Ciò che è importante ai fini di questa ricerca, però, non è quanto il mito sia connesso ai personaggi, ma quanto profondamente l'eredità culturale classica incida sulla

---

<sup>71</sup> Ivi, pp. 530-531.

poetica dell'autore. Il fatto che egli dichiarò, nella già citata intervista del 1990, di non aver mai letto l'*Iliade* e l'*Odissea*, salvo ritrattare parzialmente proprio attraverso *Omeros*, con l'aggiunta di quel «not all the way through», è confutato dal 'proemio', che il poeta pone in apertura dell'ultimo capitolo del settimo libro e che è evidentemente modellato sul celeberrimo proemio iliadico:

I sang of quite Achille, Afolabe's son,  
 who never ascended in an elevator,  
 who had no passport, since the horizon needs none,  
  
 never begged nor borrowed, was nobody's waiter,  
 whose end, when it comes, will be a death by water  
 (which is not for this book, which will remain unknown  
 and unread by him). I sang the only slaughter  
 that brought him delight, and that from necessity –  
 of fish, sang the channels of his back in the sun.

\* \* \*

Ho cantato il quieto Achille, figlio di Afolabe,  
 che non è mai salito in un ascensore,  
 che non aveva passaporto, perché l'orizzonte non lo richiede,  
  
 che mai mendicò né prese in prestito, e non fu cameriere di nessuno,  
 la cui fine, quando verrà, sarà una morte per acqua  
 (non è cosa per questo libro, che resterà a lui sconosciuto  
 e non letto). Ho cantato la sola strage  
 che gli portò gioia, figlia della necessità: quella  
 della pesca, ho cantato i solchi della sua schiena al sole.<sup>72</sup>

«I sang of quiet Achille, Afolabe's son»: non a caso sono usati il verbo *to sing*, il patronimico *Afolabe's son* e, infine, l'aggettivo *quiet*, in contrasto con l'ira dell'Achille omerico, ma anche con l'ira del protagonista walcottiano nei confronti di Ettore, spenta solo dalla morte del rivale e dal ritorno di Helen. Quel *quiet* pare tutto sommato una forzatura, se riferito al carattere del pescato-

---

<sup>72</sup> Ivi, pp. 542-543.

re: è più utile a definire un'estrema volontà di differenziarsi dal mito, che a rappresentare una descrizione fedele del personaggio. E poi c'è il riferimento all'unica strage, *slaughter*, di cui si siano macchiate le mani di Achille, quella della pesca, in diretto contrasto con le molte anime di eroi che il suo *alter ego* omerico getta nell'Ade. Grazie a indizi di questo tipo si può stabilire che, se anche Walcott non aveva ancora letto per intero l'*Iliade* ai tempi della composizione di *Omeros*, sicuramente ne aveva letto brani antologizzati, tra i quali il proemio.

#### 2.4. *Il contesto politico-sociale e la tematica ambientale: i 'due Filottete'*

Al contrario di *The Isle is Full of Noises*, *Omeros* non affronta, se non indirettamente, questioni politiche, tuttavia anch'esso pone l'accento sul problema sociale di un'apertura irresponsabile al capitalismo, che implica la trasformazione di Saint Lucia in un «paradiso per turisti», dimentico della propria tradizione culturale.

I due scritti sono figli del tempo in cui ciascuno vede la luce. *The Isle* è messo in scena nel 1982, quando erano ormai lontani i tempi della Federazione delle Indie Occidentali (1958-1962) e, dopo un periodo di autogoverno di dodici anni, l'isola aveva ottenuto l'indipendenza il 22 febbraio 1979. Si qualifica come un dramma commemorativo dello spirito che animava gli anni a cavallo del 1960, in cui una classe di pensatori illuminati combatté per rivendicare l'importanza dell'arcipelago antillano come realtà originale e coesa. È proprio quello spirito, che Walcott, nel 1982, vuole celebrare e risvegliare nella propria isola, ora indipendente, nella speranza che la collettività si adoperi per arginare una politica di sviluppo economico lesiva nei confronti della natura e dell'identità locale. In quegli anni, infatti, il processo di trasformazione di Saint Lucia, che prevedeva, a livello ambientale, una consistente cementificazione e la costruzione di infrastrutture

turistiche di lusso, era già concretamente in atto. L'esempio calzante è Pigeon Island, che non a caso il poeta sceglie come rifugio di Sir Lionel: essa venne collegata artificialmente alla costa occidentale dell'isola nel 1972, tramite una strada rialzata che fu costruita con la sabbia proveniente dagli scavi del Rodney Bay Marina, una vasta area attrezzata per l'attracco di *megayachts*, con tanto di ristoranti e di centri commerciali. Nel 1979, l'anno dell'indipendenza, Pigeon Island fu nominata parco nazionale, per la salvaguardia della sua natura incontaminata e perché sito di interesse storico: questa è la dimostrazione di come, già allora, si tentassero provvedimenti per far fronte alla crescente speculazione turistica del territorio. *Omeros* è, invece, pubblicato nel 1990, quando la conversione turistica di Saint Lucia è ormai una realtà più che consolidata, che ha cambiato la fisionomia del paesaggio, nonché la vita della popolazione, in funzione di un'economia che richiede figure lavorative preposte all'ospitalità dei turisti, lasciando in secondo piano le attività tradizionali di piccola entità, come la pesca con la canoa di Achille e Filottete. Gli impieghi più ricercati e relativamente più remunerativi sono quelli cui i giovani aspirano, come il cameriere e il tassista. Entrambe le categorie hanno, in *Omeros*, un loro rappresentante: Lawrence è il cameriere che si scotta i piedi sulla sabbia di mezzogiorno, portando freschi cocktail tra le sdraio; Ettore è il tassista della Cometa, che trova la morte sulla strada.

Filottete è presente in entrambi gli scritti: nel dramma è protagonista morale, in quanto James è ben più presente di lui in scena, ma senza Sir Lionel l'intera vicenda non avrebbe significato; nel poema è protagonista di una storia a sé, parallela al triangolo amoroso principale, ma che tuttavia ha fondamentale importanza nell'economia del libro, perché a Filottete è riservato il ruolo di 'guaritore' dell'isola. Come Sir Lionel, infatti, il pescatore è il simbolo della sofferenza di Saint Lucia, colui che porta sul corpo i segni di un dolore comune alla sua gente. In entrambi i casi, esso si manifesta tramite una piaga maleodorante e apparentemente inguaribile, per la quale esiste una cura, difficile da reperire e

ottenibile soltanto con l'aiuto di un'altra persona. Nel caso di Sir Lionel la guarigione arriva tramite il sacrificio di James, che scatena la rivolta e favorisce il ritorno a una politica non corrotta, mentre per il Filottete di *Omeros* si mobilita Ma Kilman, che scova un rimedio naturale nella cultura dimenticata degli antichi guaritori. In ambedue i casi, la cura viene dal passato tribale, capace di trasformare giovani ingenui in guerrieri *kamikaze* e anziane bariste in sibille che parlano con le formiche. In entrambi i casi, la guarigione non sarebbe possibile se i protagonisti non fossero parte di una comunità che non li emargina. Per il Filottete sofocleo guarire significa lasciare Lemno per Troia, mentre nelle due rivisitazioni walcottiane la cura è nell'isola e nella sua gente, guarita a sua volta dai due Filottete. Nonostante siano analoghe le dinamiche che accomunano i personaggi, la differenza evidente tra Sir Lionel e il Filottete di *Omeros* è la caratterizzazione. Sir Lionel è più anziano, più abbruttito, più scontroso e asociale del pescatore di Saint Lucia. Inoltre, il suo isolamento in una grotta determina l'insorgere nella sua mente di uno stato di lucida pazzia, che risulta evidente durante l'incontro a tu per tu con James. Il Filottete di *Omeros*, al contrario, è all'incirca coetaneo dei suoi amici Achille ed Ettore e, nonostante la piaga maleodorante, mantiene un aspetto decente, che non provoca orrore nei suoi simili. Questo cambiamento nella caratterizzazione del personaggio è dovuto principalmente al diverso genere di scritto di cui gli *alter ego* di Filottete sono protagonisti, in quanto, ai fini della vicenda drammatica, Sir Lionel, un uomo che occupa per anni una grotta in riva al mare, non avrebbe potuto apparire meno raccapricciante. In *Omeros*, invece, Filottete fa parte a tutti gli effetti della comunità in cui vive, ha una casa e un orto, contribuisce alla propaganda politica di un partito di nuova formazione. Funzionale al ruolo dei personaggi è poi il cambiamento della società: in *The Isle is Full of Noises* c'è un eremita, un contestatore armato e pronto alla rivolta, mentre in *Omeros* c'è un pescatore, un paciere, un osservatore silenzioso degli obbrobri che vanno snaturando la sua isola. Sir Lionel è proiettato verso il futuro di

una nuova classe politica con il rimpianto per ciò che poteva essere; Filottete guarda alla contemporaneità e considera il passato solo in virtù dei riflessi che la Storia, la tratta degli schiavi e il periodo coloniale hanno avuto sui suoi concittadini.

Nel confronto tra le due rivisitazioni, è possibile leggere anche un cambiamento personale nell'animo dell'autore. Se è vero che egli descrive i due protagonisti, in parte, come emanazioni della sua persona e che in entrambi mette molto di se stesso, allora l'evoluzione del personaggio di Filottete rappresenta un passaggio da una politica militante a una riflessione privata, di cui Walcott fa partecipe un pubblico sempre più vasto attraverso la propria arte. Si tratta di un cambiamento di mentalità, solida nelle proprie convinzioni, nella difesa dell'identità e della natura di Saint Lucia, ma via via forse più rassegnata dinanzi al dilagare del capitalismo. Per *The Isle is Full of Noises*, con ambiguità, il poeta sceglie come ambientazione Santa Marta, mentre in *Omeros*, subodorando probabilmente il successo che otterrà con la pubblicazione di un poema epicheggiante, ora che ha ottenuto la fama mondiale, Saint Lucia diventa protagonista e con lei un Filottete più silenzioso e riflessivo, che cerca di mettere pace, invece che innescare una rivoluzione, ma non per questo meno energico e consapevole del proprio ruolo di guida, in mezzo agli sconvolgimenti che trasformano nel tempo la sua isola.

*THE ODYSSEY: UNA PARODIA TEATRALE*3.1. *Odisseo prima di The Odyssey*

Il personaggio di Odisseo esercita su Walcott un fascino particolare sin dall'infanzia. È presenza pressoché costante in tutta la sua produzione poetica, a volte citato per nome, a volte solo evocato tramite figure di marinai coraggiosi, che navigano per mari lontani sognando il ritorno. La relazione che intercorre tra le numerose reincarnazioni dell'Itaceo cui Walcott dà vita e la sua esperienza autobiografica, divisa per lavoro tra America ed Europa, tra i successi della carriera e la nostalgia di casa, è chiara.

Se Elena è il primo personaggio della classicità in cui il poeta si imbatte durante l'infanzia, perché il suo nome è legato per tradizione a Saint Lucia, l'incontro con Odisseo è altrettanto precoce. Walcott, infatti, ricorda in *Omeros* come l'episodio di Polifemo fosse a scuola materia di studio.<sup>1</sup> Inoltre, in *Another Life* (1973), un racconto poetico autobiografico che descrive i primissimi anni della sua formazione e il sorgere in lui della consapevolezza artistica, nel descrivere una scena familiare che lo raffigura mentre, bambino, viene fatto giocare prima di andare a dormire, Walcott cita due libri presenti accanto al suo letto: *Tanglewood Tales* di Nathaniel Hawthorne (1853) e *Heroes* di Charles Kingsley (1855):

---

<sup>1</sup> Cfr. *infra*, p. 186 (14).

The child tented his cotton nightdress tight  
 across his knees. A kite  
 whose twigs showed through. Twilight  
 enshrined the lantern of his head.

Hands swing him heavenward.  
 The candle's yellow leaf next to his bed  
 re-letters *Tanglewood Tales* and Kingsley's *Heroes*  
 gilding their backs,

the ceiling reels with magic lantern shows.

\* \* \*

Il bambino tendeva stretta la sua camicia da notte  
 di cotone tra le ginocchia. Un aquilone  
 cui si vedevano i rami attraverso. Il crepuscolo  
 racchiudeva la lanterna del suo capo.

Le mani lo fanno oscillare verso il cielo.  
 La foglia gialla della candela accanto al suo letto  
 rilegge *Tanglewood Tales* e *Heroes* di Kingsley,  
 dorandone la quarta di copertina,

il soffitto si avvolge in spettacoli da lanterna magica.<sup>2</sup>

*Tanglewood Tales* e *Heroes, or Greek Fairy Tales For My Children* sono due testi classici della favolistica americana, corredati di tavole illustrate, che ripropongono i miti greci in un linguaggio adatto per l'infanzia.<sup>3</sup> Nei *Tanglewood Tales*, in particolare, sono narrati il mito del Minotauro, di Cadmo e Armonia, del Vello d'oro e di Proserpina, ma soprattutto il racconto ispirato al libro X dell'*Odissea*, intitolato *Circe's Palace*, in cui, oltre al celebre episodio della trasformazione dei compagni di Odisseo in maiali, si fa riferimento ai Lestrigoni e al ciclope Polifemo. È in-

---

<sup>2</sup> D. Walcott, *Another Life*, I, 3, in Id., *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013*, a cura di G. Maxwell, Farrar, Straus and Giroux, New York 2014, p. 134 (trad. it. mia). Il brano è analizzato nel capitolo 4.1: cfr. *infra*, pp. 248-254.

<sup>3</sup> La raccolta *Heroes* è scritta da Kingsley con l'intento di correggere i *Tanglewood Tales* di Hawthorne, che egli trovò volgari e poco fedeli ai modelli. Sempre scritto da Hawthorne è *A Wonder Book* (1851), anch'esso incentrato su riletture di miti greci.

teressante notare come, escludendo il protagonista Odisseo, sono proprio Circe e Polifemo i personaggi dell'*Odissea* più citati in *Omeros* di Walcott. Ciò è sintomo di un'attenzione particolare per i due episodi, radicati sin dall'infanzia nell'immaginario del poeta.

La scena familiare descritta nel primo libro di *Another Life* lascia spazio, in seguito, a una singolare rassegna, cui il poeta dà il nome di «Alfabeto degli emaciati», in cui alle lettere dell'alfabeto è affidato il compito di restituire una serie di ritratti 'folcloristici' degli abitanti di Saint Lucia. Alcuni di loro spiccano tra gli altri, perché ricordati con nomi classici riferibili a qualche particolare caratteristica che alimenta il parallelismo, spesso con un filo di ironia. Con questo escamotage, Walcott ottiene il duplice risultato di descrivere l'anima più genuina della sua isola attraverso i volti della gente comune, ma anche di fornire un quadro parziale di quelli che sono stati i 'miti letterari' della sua gioventù. La lettera E è dedicata a un certo Emanuel, un marinaio-poeta, che rema solitario nell'alba e che evoca nella fantasia di Walcott l'immagine di Odisseo:

Emanuel

Auguste, out in the harbour, lone Odysseus,  
tattooed ex-merchant sailor, rows alone  
through the rosebloom of dawn to chuckling oars  
measured, dip, pentametrical, reciting  
through narrowed eyes as his blades scissors silk,

“Ah moon / (bend, stroke)  
of my delight / (bend, stroke)  
that knows no wane.  
The moon of heaven / (bend, stroke)  
is rising once again,”

defiling past Troy town, his rented oars  
remembering what seas, what smoking shores?

\* \* \*

Emanuel

Auguste, fuori nel porto, solitario Odisseo,  
tatuato marinaio ex commerciante, rema da solo

attraverso la rosa sbocciata dell'alba, nel ridacchiare dei remi  
misurato, profondo, pentametrico, recitando  
con gli occhi socchiusi come le lame delle sue forbici da seta,

«Ah luna / (piega, remata)  
della mia gioia / (piega, remata)  
che non conosce declino.  
La luna del cielo / (piega, remata)  
è crescente, ancora una volta»,<sup>4</sup>

profanando la passata città di Troia, i suoi remi presi a nolo  
quali mari vanno ricordando, quali sponde fumanti?<sup>5</sup>

In questo ritratto è più che mai protagonista la contaminazione: un marinaio caraibico, simile al greco Odisseo, recita versi del persiano Omar Khayyam nella traduzione inglese di Edward Fitzgerald. L'arcipelago antillano e il mar Egeo si confondono, cosicché, passata la città di Troia, i suoi remi, versi appartenenti a una diversa cultura, ricordano altre sponde accomunate dal fumo della guerra.

Nel 1974, la Royal Shakespeare Company commissiona a Derek Walcott una rilettura del dramma attribuito a Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, la prima composizione teatrale, messa in scena nel 1625, in cui figuri il personaggio di don Juan, successivamente protagonista del *Don Giovanni* di Molière (1665) e del celeberrimo libretto di Lorenzo Da Ponte, musicato da Wolfgang Amadeus Mozart (1787).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Omar Khayyam fu un astronomo, matematico e poeta dell'XI secolo. Edward Fitzgerald (1809-1883) tradusse in inglese numerose quartine a lui attribuite, pubblicandole nella raccolta *The Rubaiyat of Omar Khayyam*.

<sup>5</sup> D. Walcott, *Another Life*, I, 3 in Id., *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013*, p. 136.

<sup>6</sup> *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina è un dramma in versi, diviso in tre giornate. L'intreccio si basa sulle gesta di don Juan, donnaiolo promesso sposo di donna Anna, figlia di don Gonzalo de Ulloa. Il giovane seduce la duchessa Isabela, nobile napoletana, fingendosi il suo promesso sposo, il duca Ottavio. Fuggito da Napoli per salvare la pelle, approda in Spagna dove viene raccolto dopo un naufragio dalla pescatrice Tisbea, che cede al suo fascino. Il re Alfonso XI, però, dispone che don Juan sposi l'offesa Isabela, mentre Ottavio convolerà a nozze con donna Anna come risarcimento

*The Joker of Seville* di Walcott fu messo in scena dal Trinidad Theatre Workshop nel novembre 1974, ma cospicui tagli nel budget impedirono che la Royal Shakespeare Company potesse effettivamente produrlo. Il dramma, secondo la consueta cifra stilistica dell'autore, è a tutti gli effetti 'caraibico', ovvero rielabora la vicenda tradizionale spagnola, tingendola di una veste folcloristica tipicamente antillana.<sup>7</sup> Mentre, nel modello, don Juan fugge per mare da Napoli a Siviglia e fa naufragio sulla costa spagnola, vicino a Tarragona, dove seduce la giovane pescatrice Tisbea, in *The Joker of Seville* attraversa l'oceano Atlantico su una nave negriera e naufraga in Nuova Tarragona, il suo servitore Catalinon è un *morisco* e Tisbea è una pescatrice creola. Nella caratterizzazione del protagonista, Walcott allude esplicitamente a Odisseo sin dalla prima scena. Quando la duchessa Isabela accende la luce e, sorpresa di trovarlo nel suo letto, gli chiede chi sia, egli risponde: «I'm nobody, that's all you know; / my name is Nobody, or you're dead!». <sup>8</sup>

L'astuto meccanismo, tratto dal libro IX dell'*Odissea*, è ripreso in numerosissimi altri punti della rivisitazione, acquisendo sempre maggiore rilievo. Quando Tisbea e don Juan si incontrano

---

dell'onta subita. Quest'ultima è, però, segretamente innamorata del marchese de la Mota. Don Juan, contrario all'imposizione del matrimonio, uccide don Gonzalo de Ulloa che voleva vendicare l'onore offeso di sua figlia e, dopo avventure con altre donne (tra cui Aminta), ritorna a Sevilla dove urta contro la tomba di don Gonzalo, burlandosi del defunto e invitandolo a cena. La statua, imprevedibilmente, si presenta all'appuntamento (è lui il 'convitato di pietra' del titolo) e, successivamente, invita a sua volta don Juan e Catalinón a cenare nella sua cappella. Don Juan accetta e il giorno dopo si presenta. Lì la statua lo trascina all'Inferno per punirlo delle sue malefatte.

<sup>7</sup> Cfr. D.L. MacDonald, *Derek Walcott's Don Juans*, «Connotations», 4 (1994/1995), p. 98.

<sup>8</sup> D. Walcott, *The Joker of Seville & O Babilon! Two Plays*, atto I, scena I (edizione e-book, Farrar, Straus and Giroux, New York 2014, anteprima su: [https://www.google.it/books/edition/The\\_Joker\\_of\\_Seville\\_and\\_O\\_Babylon/JnUOBAAAQBAJ](https://www.google.it/books/edition/The_Joker_of_Seville_and_O_Babylon/JnUOBAAAQBAJ)). In merito al passo citato, si segnala come, già nel dramma di Tirso de Molina al v. 15, la risposta del protagonista fosse: «Un hombre sin nombre».

per la prima volta, l'uomo, scampato al naufragio, chiede alla ragazza chi sia ed ella si presenta in questo modo: «Me? Oh, I ent **nobody**, sir. Tisbea. A poor fishgirl». Al che don Juan, chiedendo scusa per non aver domandato prima il suo nome, si paragona a Odisseo: «Tisbea, that's what I thought. The sea surge deafens me, my sweet, as it did **surf-surfeited Odysseus**, but I shall never forgive myself, I'll eat scorpions, that upon waking to the wonder of salvation I asked where I was, not your sweet name...». Il modello di questa scena non può essere altro che l'incontro tra il naufrago Odisseo e Nausicaa. Anche Tisbea chiede a questo punto all'uomo chi sia ed egli nuovamente risponde: «**Nobody**. A shipwrecked prince. A poet». <sup>9</sup>

Il meccanismo si fa così concreto, da diventare in effetti un modo di alludere alla verità. Quando Tisbea si aspetta che Don Juan la sposi, egli dichiara alla ragazza che ha sedotto: «Marry a man, Tisbea; I am a / force, a principle, the rest / are husbands, fathers, sons; I'm **none** / of these». <sup>10</sup> L'utilitaristica 'non-esistenza' di Don Juan diventa negazione di essere un uomo, ovvero di poter istituire i naturali rapporti interpersonali alla base di una famiglia. Infine, è da rilevare come nel dramma sia già presentato il mito eziologico, che vuole Odisseo fondatore della città di Lisbona e che Walcott inserisce successivamente in *Omeros*: <sup>11</sup>

GONZALO

Sir, Lisbon, **named for Ulysses**  
**Ulissibona**, was baptized  
 correctly. He once said his name  
 was **Nobody**. They named it well,  
 because Lisbon, for all its fame,  
 is **nobody** next to Seville.  
 (*Laughter.*)

<sup>9</sup> Le citazioni sono tratte da D. Walcott, *The Joker of Seville & O Babilon!*, atto I, scena IV.

<sup>10</sup> Ivi, atto I, scena VII.

<sup>11</sup> D. Walcott, *Omeros*, trad. it. a cura di A. Molesini, Adelphi, Milano 2003, p. 321. Cfr. il passo citato *infra* a p. 183 (8).

Twelve iron gates unlock their view  
of the river Guadalquivir [...].  
It was for this broad-backed river  
**sirens** divorced the sea. **Their song**  
**calls the homeless wanderer here:**  
**Trojans, who would forget the wrong**  
**done Troy**, and Babylonians,  
what the great Hanging Gardens were.

GONZALO

Signore, Lisbona, da Ulisse chiamata  
‘Ulissibona’, fu così battezzata  
a ragione. Egli disse una volta che il suo nome  
era Nessuno. Perciò la chiamarono bene,  
dal momento che Lisbona, per la sua fama,  
non è nessuno in confronto a Siviglia.

*(Risata.)*

Dodici cancelli di ferro sbloccano la loro vista  
sul fiume Guadalquivir [...].  
Fu per questo fiume dall’ampia schiena  
che le sirene divorziarono dal mare. Il loro canto  
chiama qui il vagabondo senza casa:  
Troiani, che vorrebbero dimenticare il torto  
fatto a Troia, e Babilonesi,  
che vorrebbero cancellare il ricordo dei grandi Giardini Pensili.<sup>12</sup>

Il riferimento al mito di Odisseo fondatore di Lisbona (‘città di Ulisse’) è già presente nel dramma di Tirso de Molina, all’interno di un lungo discorso in lode della città pronunciato da don Gonzalo. Walcott taglia drasticamente il discorso e punta sull’ironia: don Gonzalo afferma che Lisbona, fondata da Nessuno, non è «Nessuno» in confronto a Siviglia.<sup>13</sup> Vengono introdotte, inoltre,

<sup>12</sup> D. Walcott, *The Joker of Seville & O Babilon!*, atto I, scena III (trad. it. mia).

<sup>13</sup> Il mito della fondazione di Lisbona da parte di Odisseo è al centro di *Ulisses* di Fernando Pessoa, poesia pubblicata nella raccolta *Mensagem* (1934), in cui il poeta afferma che il mito, pur non essendo nulla, è il tutto, poiché è alla base della realtà: «O mito é o nada que é tudo. / O mesmo sol que abre os céus / É um mito brilhante e mudo - / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo. // Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por não ter vindo foi vindo / E nos criou. // Assim a lenda se escorre / A entrar

nel mito le sirene, il cui canto attira Odisseo verso il luogo di fondazione della città, volendo egli dimenticare gli orrori della guerra. Odisseo è chiamato «vagabondo», termine con cui il poeta lo designa due volte anche in *Omeros*.<sup>14</sup> È di nuovo all'ironia che è affidata la chiosa del discorso, con l'allusione al fatto che l'Alcazar di Siviglia valga come Troia e Babilonia messe insieme.

Due anni dopo *The Joker of Seville*, Odisseo ritorna da protagonista nella poesia *Sea Grapes (Uve di mare)*, contenuta nell'omonima raccolta pubblicata nel 1976:

That sail which leans on light,  
tired of islands,  
a schooner beating up the Caribbean

for home, could be Odysseus,  
home-bound on the Aegean;  
that father and husband's

longing, under gnarled sour grapes, is like  
the adulterer hearing Nausicaa's name in  
every gull's outcry.

This brings nobody peace. The ancient war  
between obsession and responsibility will  
never finish and has been the same

for the sea-wanderer or the one on shore now  
wriggling on his sandals to walk home, since  
Troy sighed its last flame,

and the blind giant's boulder heaved the trough from  
whose groundswell the great hexameters come to the  
conclusions of exhausted surf.

The classics can console. But not enough.

---

na realidade, / E a fecundá-la decorre. / Em baixo, a vida, metade / De nada, morre. / Segundo / Viriato // Se a alma que sente e faz conhece / Só porque lembra o que esqueceu, / Vivemos, raça, porque houvesse / Memória em nós do instinto teu. // Nação porque reencarnaste, / Povo porque ressuscitou / ou tu, ou o de que eras a haste - / Assim se Portugal formou. // Teu ser é como aquela fria / Luz que precede a madrugada, / E é já o ir a haver o dia / Na antemanhã, confuso nada» (online su: <http://arquivopessoa.net/textos/1274>).

<sup>14</sup> Cfr. i passi 11 e 12 citati *infra* a p. 185.

\* \* \*

Quella vela che s'appoggia alla luce,  
 stanca delle isole,  
 una goletta che percorre i Caraibi

verso casa, potrebbe essere Odisseo,  
 diretto a casa sull'Egeo;  
 quella brama di marito

e padre, sotto acini aspri e raggrinziti,  
 è come l'adultero che sente il nome di Nausicaa  
 in ogni grido di gabbiano.

Questo non porta pace a nessuno. L'antica guerra  
 fra ossessione e responsabilità  
 non finirà mai ed è stata la stessa

per il navigante o per chi è a terra  
 e ora calza i sandali per incamminarsi verso casa,  
 da che Troia emise la sua ultima fiamma,

e il masso del gigante cieco sollevò la marea  
 dalla cui onda lunga i grandi esametri arrivano  
 alle conclusioni della risacca esausta.

I classici consolano. Ma non abbastanza.<sup>15</sup>

*Sea Grapes* è il nome di un tipo di uva caraibica, dal sapore particolarmente aspro e amaro. In questa poesia, incentrata sul dissidio tra responsabilità e ossessione (quest'ultima intesa come passione smodata, che tiene lontani dalla propria famiglia), essa simboleggia l'amara scelta che l'individuo è costretto a compiere, oggi come ieri. Odisseo, tentato dalla bella vita che potrebbe trascorrere con Nausicaa, compie comunque la scelta di ritornare a casa. Presa questa difficile decisione, però, il tragitto per portare il suo proposito a compimento pare altrettanto faticoso, disseminato di tentazioni (i gabbiani che gridano il nome di Nausicaa) e di pericoli (il Ciclope, ancora una volta citato da Walcott). La

---

<sup>15</sup> D. Walcott, *Sea Grapes* (da *Sea Grapes*, 1976), in Id., *Isole. Poesie scelte (1948-2004)*, trad. it. a cura di M. Campagnoli, Adelphi, Milano 2009, pp. 240-241.

quarta terzina segna una cesura netta tra la prima parte della poesia, descrittiva e formata da un'unica lunga frase, e la seconda, che sposta l'attenzione dal mito alla realtà: quella tra responsabilità e ossessione è una scelta cui neanche il poeta può sottrarsi, un'esperienza collettiva. La consolazione fornita dai classici, che tramite l'esempio di Odisseo offrono una possibile soluzione al dilemma, non è sufficiente, perché la scelta deve essere individuale. E per il poeta, già pluripremiato per il dramma *Dream on Monkey Mountain* e diviso tra carriera e famiglia (risale al 1976 il suo terzo matrimonio), questo dilemma doveva porsi in quegli anni con particolare insistenza.<sup>16</sup> Da notare è, infine, il termine «exhausted surf», che richiama l'espressione «surf-surfeited Odysseus» con cui il naufrago Odisseo è definito in *The Joker of Seville*, durante il dialogo tra don Juan e Tisbea.

Nel 1979, Odisseo è evocato in *The Schooner Flight* (*La goletta Flight*), una sorta di poema epico in embrione, che non cita il nome dell'Itacese ma ne rivisita il viaggio e le peripezie tramite un'altra figura di marinaio, il mozzo Shabine, ponendo l'accento sul dissidio interiore tra il suo desiderio di rimanere con l'amante, Maria Concepción, una sensuale Calipso da cui non può allontanarsi soltanto per mancanza di volontà, e la nostalgia della famiglia che ha tradito:

I know these islands from Monos to Nassau,  
 a rusty head sailor with sea-green eyes  
 that they nickname Shabine, the patois for  
 any red nigger, and I, Shabine, saw  
 when these slums of empire was paradise.  
 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.

---

<sup>16</sup> *Dream on Monkey Mountain* (1970) fu prodotto dalla statunitense NBC-TV, l'anno in cui fu pubblicato. Nel 1971 fu messo in scena dalla Negro Ensemble Company in un teatro off-Broadway, a New York. Quell'anno vinse un Obie Award come *Best Foreign Play*. L'anno seguente, Walcott fu insignito dell'Order of the British Empire.

\* \* \*

Conosco queste isole da Monos a Nassau,  
 un marinaio con gli occhi verdemare e la testa  
 di ruggine che chiamano Shabine, il patois  
 per ogni negro rosso, e io, Shabine, ho visto  
 quando questi ghetti dell'impero erano il paradiso.  
 Sono solo un negro rosso che ama il mare;  
 ho avuto una buona istruzione coloniale;  
 ho dell'olandese, del negro e dell'inglese in me,  
 e o sono nessuno, o sono una nazione.<sup>17</sup>

Un solo verso suggerisce l'identificazione di Shabine con Odisseo/Nessuno, rifacendosi al meccanismo omerico già utilizzato in *The Joker of Seville*, e reclama lo statuto di 'nazione' per la particolare identità culturale mista che accomuna il poeta al marinaio, come a tutti gli abitanti dei Caraibi. Walcott è acceso promotore di questa identità: la sua patria è Saint Lucia, ma egli sente di appartenere ai Caraibi in quanto realtà sociale coesa, pur nella sua disomogeneità di razze e di tradizioni. D'altro canto, però, nella condizione di esule del creolo Shabine, che per i bianchi è nero e per i neri non è «nero abbastanza», si legge anche la sofferenza per quel senso di isolamento che opprime il poeta sin dalla nascita (in quanto appartenente a una famiglia benestante, metodista e soprattutto anglofona) e che il successo ottenuto nel continente ha ulteriormente acuito.<sup>18</sup>

L'imbarco del mozzo sulla goletta *Flight* avviene a Carenage, piccola cittadina portuale della repubblica di Trinidad e Tobago. La narrazione, che comincia *in medias res*, non si sviluppa in maniera lineare ma offre scorci della vita di Shabine con Maria Concepción tramite improvvisi flashback, spiegando le motivazioni della partenza: la povertà, l'avvilimento davanti alla corruzione di Port of Spain, il rimorso. Un giorno Shabine, in estasi, vede Dio e sente la sua voce che tuona: «Shabine, se la molli, /

---

<sup>17</sup> D. Walcott, *The Schooner Flight* (da *The Star-Apple Kingdom*, 1978), in Id., *Isole*, pp. 292-293.

<sup>18</sup> Ivi, p. 299.

se la molli, ti do la stella del mattino».<sup>19</sup> Poco dopo, egli si decide a partire. Durante il viaggio, la *Flight* si imbatte in alcuni fenomeni che hanno del soprannaturale. Passata Blanchisseuse, nella sua rotta verso il mare aperto, la goletta incrocia una flotta fantasma, capitanata dai grandi ammiragli Rodney, Nelson e de Grasse. Dietro di loro, seguono le navi negriere. Shabine e i suoi compagni immaginano sottocoperta i loro padri in viaggio verso le isole. Si tratta del racconto del passato delle Antille, di cui il mare ha memoria. Superare la flotta significa per Shabine trovare la forza di guardare al futuro, lasciandosi alle spalle Maria Concepción e la sua vecchia vita. Interessante è poi l'episodio delle «casuarine», che già dal titolo del capitolo in cui è contenuto, *Il marinaio risponde al canto delle casuarine*, è evidente rivisitazione del libro XII dell'*Odissea*. Il termine 'casuarine' indica una famiglia di arbusti e alberi sempreverdi, che possono arrivare anche a trentacinque metri di altezza e che devono il nome alla somiglianza delle loro foglie con il piumaggio di un uccello australiano. Probabilmente proprio per questa loro caratteristica sono scelte per rappresentare le sirene walcottiane, alberi che per la forma dei loro aghi, allungati verso terra, risvegliano nei marinai l'immagine di donne piangenti per i mariti annegati in mare. Anche in questo caso, Walcott concepisce un quadro originale, che tenta di distaccarsi dal modello classico, innescando un sottile gioco di rimandi tra l'*epos* e la realtà caraibica:

You see them on the low hills of Barbados  
bracing like windbreaks, needles for hurricanes,  
trailing, like masts, the cirrus of torn sails;  
when I was green like them, I used to think  
those cypresses, leaning against the sea,  
that take the sea-noise up into their branches,  
are not real cypresses but casuarinas.  
Now captain just call them Canadian cedars.  
But cedars, cypresses, or casuarinas,

---

<sup>19</sup> «Shabine, if you leave her, / if you leave her, I shall give you the morning star» (ivi, pp. 296-297).

whoever called them so had a good cause,  
 watching their bending bodies wail like women  
 after a storm, when some schooner came home  
 with news of one more sailor drowned again.  
 Once the sound «cypress» used to make more sense  
 than the green «casuarinas», though, to the wind  
 whatever grief bent them was all the same,  
 since they were trees with nothing else in mind  
 but heavenly leaping or to guard a grave;  
 but we live like our names and you would have  
 to be colonial to know the difference,  
 to know the pain of history words contain,  
 to love those trees with an inferior love,  
 and to believe: «Those casuarinas bend  
 like cypresses, their hair hangs down in rain  
 like sailor's wives. They're classic trees, and we,  
 if we live like the names our masters please,  
 by careful mimicry might become men».

\* \* \*

Li vedi sulle colline basse delle Barbados,  
 saldi come frangivento, aghi per uragani,  
 che come alberi maestri trascinano cirri  
 di vele strappate; quand'ero verde come loro,  
 pensavo che quei cipressi, chini sul mare,  
 che accolgono il tonfo dell'onda tra i rami,  
 non fossero cipressi, ma casuarine.  
 Be', il capitano li chiama cedri del Canada.  
 Ma cedri, cipressi, o casuarine, chiunque  
 li chiamò così aveva una buona ragione,  
 vedendo i loro corpi curvi gemere come donne  
 dopo una tempesta, quando una goletta rientrava  
 con la notizia di un altro marinaio annegato.  
 Un tempo, il suono «cipresso» aveva più senso  
 del verde «casuarine», anche se, per il vento,  
 qualsiasi dolore le piegasse era lo stesso,  
 perché erano alberi che non pensavano ad altro  
 che a lanci celesti o a custodire una tomba;  
 ma noi viviamo come i nostri nomi e per saperli  
 distinguere devi essere uno delle colonie,  
 per sentire il dolore della storia che le parole contengono,  
 per amare quegli alberi con un amore inferiore,  
 e per credere: «Quelle casuarine si curvano  
 come cipressi, i loro capelli pendono nella pioggia

come mogli di marinai. Sono alberi classici, e noi,  
se vivessimo come i nomi che piacciono ai nostri padroni,  
imitandoli per bene potremmo diventare uomini». <sup>20</sup>

Nell'episodio manca l'azione dell'*Odissea*. Shabine si limita a osservare le casuarine, rapito dal sogno di una loro umanizzazione, ma il richiamo non rappresenta un'insidia per l'equipaggio. Si tratta, al contrario, di un pianto di commemorazione per altri marinai che il mare ha ucciso.

Centrale nello scritto, come nel successivo *Omeros*, è il problema della lingua, tanto importante nella riflessione di Walcott: alla parola occidentale 'cipressi' è contrapposto il più amato termine 'casuarine', che possiede una spontanea forza emozionale. I nomi sono caricati del peso della Storia, perché manifestazione evidente dei mutamenti sociali che hanno caratterizzato la travagliata esistenza degli antillani.

Come Achille in *Omeros*, anche Shabine si trova a dover affrontare una tempesta improvvisa, che rischia di mettere fine al viaggio della *Flight*. «'Sto vento esce dalla tasca di dietro di Dio», <sup>21</sup> urla il mozzo, e non si può fare a meno di pensare, sulla scia della suggestione omerica, all'oltre dei venti di *Odissea X*. Un flashback rivela come il pericolo in cui incorre la goletta fosse stato previsto da Maria Concepción, nella cui caratterizzazione si trova già *in nuce* la carica misterica di cui è ammantata Ma Kilman in *Omeros*. Maria aveva sognato eventi luttuosi, «balene e una tempesta», cui non era riuscita a dare interpretazione, neanche consultando il *Libro dei sogni*, un libretto arancione con «l'occhio del Ciclope» rappresentato sulla copertina. <sup>22</sup> Anche Shabine aveva avuto un triste presagio, quella stessa notte, sognando «tre vecchie senza tratti / come bachi da seta, che mi cuciono il fato»: evidentemente le tre figure rappresentano le Moire, un'altra citazione classica, di cui, non a caso, il protagonista non

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 302-305.

<sup>21</sup> «That wind come from God back pocket!» (ivi, pp. 310-311).

<sup>22</sup> Ivi, pp. 308-309.

riesce ad afferrare il senso.<sup>23</sup> La goletta di Shabine, però, così come *In God We Trust*, scampa al naufragio. L'esperienza segna profondamente il mozzo e, quando il mare torna a calmarsi, anche la sua 'tempesta' interiore sembra essersi placata. La narrazione passa dalla prima persona plurale alla prima singolare, come se sulla goletta non ci fosse più equipaggio. La voce dell'uomo si sovrappone a quella del poeta e la natura ibrida di Shabine trova l'unità nel connubio tra cielo e mare. La poesia è la soluzione al problema della Storia e Shabine/Walcott si dice soddisfatto che la sua mano abbia dato «voce al dolore di un popolo».<sup>24</sup>

Se in *Omeros* la poesia intrattiene un rapporto problematico con la Storia, che trova soluzione solo nel percorso infernale della Soufrière, dove Walcott comprende i propri errori nel confronto coi poeti dannati, in *The Schooner Flight* l'anima di Shabine è pacificata grazie ai suoi versi e pare superare il problema della mancata integrazione nel tessuto sociale semplicemente non ricercandola più: egli si eleva sopra le voci del popolo e con la sua sola voce si fa di esso rappresentante, in quanto detentore di un rapporto privilegiato con la natura. Shabine lascia dietro di sé le brutture di Port of Spain e, come Achille, va in cerca del suo Eden. La goletta *Flight*, al contrario di *In God We Trust*, non naviga verso un approdo, verso l'accettazione della vita nella sua imperfezione, ma piuttosto trova armonia nella serena indeterminatezza della meta. Shabine non torna dalla sua 'Penelope' e anche Maria Concepción gli appare come una sposa dell'oceano, che va alla deriva e svanisce in mezzo alla spuma. Restano soltanto le isole, mentre il cielo e il mare ricoprono come panni la sua nudità in una sorta di apoteosi finale.

Il riferimento a Odisseo in *The Fortunate Traveller* (1981) è meno esplicito, tuttavia la raccolta merita un posto in questa rassegna, poiché Walcott traccia all'interno di essa un personale diario di viaggio, soprattutto interiore, di cui ogni poesia rappre-

---

<sup>23</sup> «Three old women / featureless as silkworms, stitching my fate» (*ibidem*).

<sup>24</sup> Ivi, p. 313.

senta una tappa. L'esperienza si richiama inevitabilmente al peregrinare dell'Itacese, viaggiatore per eccellenza. Dalla zona est degli Stati Uniti, il poeta muove verso Trinidad, per poi volare in direzione del Galles e dell'Inghilterra. Il tono che caratterizza la raccolta ondeggia tra felicità e tristezza, tra momenti di ansiosa attesa, di euforia e di solitudine. È così che la qualifica di viaggiatore 'fortunato', con cui Walcott viene bollato da un anonimo interlocutore nella poesia che dà nome alla raccolta, pare assumere una valenza amara, velata di sarcasmo. Il viaggiare di continuo lontano da casa, ritenuto superficialmente una fortuna, risveglia nel poeta quel senso di profonda alienazione che prova quando resta solo in una città straniera, stretto nel suo cappotto su una panchina resa gelida dalla neve, quando pensa ai suoi concittadini, che guardano a lui come a qualcuno che ha trapiantato la sua vita altrove in cerca di fortuna, snobbando le proprie radici. I viaggi lo portano lontano dalla sua famiglia, dalle figlie e ne compromettono la vita sentimentale. In *North and South*, Walcott si definisce un «*parvenu* coloniale alla fine di un impero / un satellite orbitante, solitario e senza dimora», mentre nel gelo di Manhattan ripensa agli amici morti e «a un esilio più distante di qualsiasi nazione».<sup>25</sup> Nel suo desiderio di «appartenere alle razze odiate e temute / piuttosto che a quelle che odiano e temono»,<sup>26</sup> egli scorge infine il rischio di non appartenere più a nessun luogo: distante dai bianchi per via della sua pelle, ma anche dagli abitanti di Saint Lucia, che sente di aver tradito. Fa parte della raccolta *The Fortunate Traveller* la poesia *Map of the New World: Archipelagoes* (1981). All'interno di essa non è citato l'Itacese, ma Omero, «a man with clouded eyes» che, finita la guerra di Troia, «pizzica il primo verso dell'*Odissea*» e dà inizio al suo canto.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> D. Walcott, *North and South* (da *The Fortunate Traveller*, 1981), in Id., *Isole*, pp. 361-363.

<sup>26</sup> Ivi, p. 365.

<sup>27</sup> D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo. Arcipelaghi*, in Id., *Mappa del nuovo mondo*, trad. it. a cura di B. Bianchi - G. Forti - R. Mussapi, Adelphi, Milano 1992, pp. 150-151. Per l'analisi della poesia, cfr. *infra*, pp. 261-262.

Per concludere questa carrellata, cito due scritti di cui si è già trattato diffusamente nei capitoli precedenti: *The Isle is Full of Noises* e *Omeros*. Nel primo, datato 1982, Walcott rivisita l'Odisseo del *Filottete* di Sofocle nell'arrogante personaggio di Papa Henry. Nel dramma, Odisseo è citato da Sir Lionel anche facendo riferimento alla sua caratterizzazione classica: nel raccontare la trama di *Filottete*, egli riconosce metateatralmente un'affinità tra la propria vicenda personale e quella dell'eroe sofocleo e, di conseguenza, tra il ruolo di Papa e quello dell'Itacese. In questa occasione, Odisseo è definito, in tono dispregiativo, «cagna dal multiforme ingegno».<sup>28</sup> Per quanto riguarda *Omeros*, è necessario fare una premessa: dal momento che i nomi dei protagonisti della vicenda centrale sono Elena, Achille ed Ettore, se bisogna indicare un modello principe che sia stato fonte di ispirazione per l'autore, è proprio nell'*Iliade* che esso deve essere ricercato; tuttavia, è interessante notare come i riferimenti diretti all'*Odissea* superino, quanto a varietà, quelli all'*Iliade*. Anche se a volte consistono solo in una parola o in un rimando isolato al nome di un personaggio, essi sono indice di un interesse continuo nei confronti della vicenda di Odisseo e, forse, di una conoscenza più approfondita del poema omerico di quanto Walcott voglia riconoscere. Propongo di seguito l'elenco dei riferimenti a *Odissea* presenti all'interno di *Omeros*,<sup>29</sup> in ordine di pagina:

## (1)

Only in you, accross centuries / of the sea's parchment atlas, can I catch  
the noise / of the surf lines wandering like the shambling fleece // of  
the lighthouse's flock, that Cyclops whose blind eye / shut from the  
sunlight. Then the canoes were galleys / over which a frigate sawed  
its scythed wings slowly. // In you the seeds of grey almonds guessed  
a tree's shape / and the grape leaves rusted like serrated islands, / and

<sup>28</sup> La caratterizzazione del personaggio di Papa/Odisseo è analizzata diffusamente nel capitolo 1.2, dedicato a *The Isle is Full of Noises* (*supra*, pp. 59ss.).

<sup>29</sup> Tra questi brani, nonostante abbia anch'esso un carattere 'odissiaco', non è incluso il viaggio per mare di Achille e Filottete del settimo libro di *Omeros*, perché il modello in quel caso non è l'*Odissea* ma il canto XXVI dell'*Inferno* di Dante.

the blind lighthouse, sensing the edge of a cape, // paused like a giant, a marble cloud in its hands, / to hurl its boulder that splashed into phosphorous / stars.

Soltanto in te, attraverso secoli / di pergamena che raffigura il mare, posso afferrare il suono / dei versi frangenti che vagano come il gregge di pecore // che pascola intorno al faro, **Ciclope dall'occhio / accecato dal sole**. Poi le canoe furono galee / su cui una fregata passò la lenta falce delle ali. // In te <Omeros> i semi dei grigi mandorli indovinarono una forma d'albero, / e le foglie della vite arrugginirono come isole frastagliate, / e **il faro cieco**, percependo l'orlo di un promontorio, / **si soffermò come un gigante, una nuvola di marmo nelle mani, / per scagliare il suo macigno** che sprofonda tra stelle / al fosforo.

(*Omeros*, pp. 26-29.)

(2)

The Cyclone, howling because one of the lances / of a flinging palm has narrowly grazed his one eye, / wades knee-deep in troughs. [...] // The abrupt Shango drums // made Neptune rock in the caves. // [...] For the gods aren't men, they get on well together, // holding a hurricane-party in their cloud-house, / and what brings the gods close is the thunderous weather, / where Ogun can fire one with his partner Zeus.

Il Ciclone, ululando perché una lancia scagliata / da una palma gli ha quasi scorticato l'unico occhio, / guarda con le onde alle ginocchia. [...] // Nelle grotte **Nettuno** risponde al ritmo / dei bruschi tamburi shango. // [...] Ché gli dèi non sono uomini, tra loro se la intendono, // danno una festa d'uragani nella loro **dimora di nubi**, / e quel che affrettella gli dèi è il tempo burrascoso, / dove Ogun può scagliare una saetta con **Zeus**, suo pari.

(*Omeros*, pp. 92-95.)

(3)

If History saw the mas pigs, History was Circe / with her schoolteacher's wand, with high poles at the fêtes / of saint-day processions past al fresco latrines.

Se la Storia li vedeva come maiali, la Storia era **Circe** / con la bacchetta da maestra, con le alte aste delle saghe, / alle processioni del giorno santo, fra le latrine all'aria aperta.

(*Omeros*, pp. 112-113.)

(4)

Not Helen now, but Penelope, / in whom a single noon was as long a sten years, / because he had not come back.

Non era Elena, / ma **Penelope**, in cui un solo meriggio durava dieci anni, / perché lui non era tornato.

(*Omeros*, pp. 258-259.)

## (5)

Then Circe embraced her swine.

Poi **Circe** abbracciò il suo porco.

(*Omeros*, pp. 262-263.)

## (6)

This was the shout on which each odyssey pivots, / that silent cry for a reef, or familiar bird, / not the outcry of battle.

Era questo grido il cardine di ogni **odissea**, il grido / silenzioso che segnala una scogliera o un uccello noto, / non il clamore della battaglia.

(*Omeros*, pp. 270-271.)

## (7)

Butterflies sail in their yellow odysseys.

Le farfalle veleggiano nelle loro gialle **odissee**.

(*Omeros*, pp. 288-289.)

## (8)

Then, from a cobbled corner / of this mud-caked settlement founded by Ulysses – // swifts, launched from the nesting sills of Ulissibona.

Poi, da un angolo / di questo villaggio di fango cotto fondato da **Ulisse**: / rondini, lanciate dai nidi dei davanzali di **Ulissibona**.

(*Omeros*, pp. 320-321.)

## (9)

Eyes shut, the frayed lips / chewed the breeze, the beard curled like the dog's ears / of his turned-down *Odyssey*.

Occhi chiusi, le labbra logore / che masticavano la brezza, la barba riccia come le orecchie / delle pagine della sua **Odissea**.

(*Omeros*, pp. 328-329.)

## (10)

On the scorched deck Odysseus // hears the hill music through the wormholes of the mast. / The sail clings like a butterfly to the elbow / of an olive branch. A bride on her father's arm // scared of her future. On its tired shadow, / the prow turns slowly, uncertain of its aim. / He peels his sunburnt skin in maps of grey parchment // which he scrolls absently between finger and thumb. / The crew stare like statues at that feigned detachment / whose heart, in its ribs, thuds like the galley-slaves' drum. // Hunched on their oars, they smile: «This is we Calypso, / Captain, who treat we like swine, you ain't seeing shore. / Let this sun burn you black and blister your lips so // it hurt them to give orders, fuck you and your war». / The mattock rests, idle. No oar lifts a finger. / Blisters flower on palms. The bewildered trireme // is turning the wrong way,

like, the cloud-eyed singer / whose hand plucked the sea's wires, back towards the dream / of Helen, back to that island where their hunched spine // bristled and they foraged the middens of Circe, / when her long white arm poured out the enchanting wine / and they bucked in cool sheets. «Cap'n, boy? Beg mercy // o' that breeze for a change, because sometimes your heart / is as hard as that mast, you dream of Ithaca, / you pray to your gods. May they be as far apart // from your wandering as ours in Africa. / Island after island passing. Still we ain't home». / The boatswain lifted the mattock, and the metre // of the long oars slowly settled on a rhythm / as the prow righted. He saw a limestone palace / over his small harbour, he saw a sea-swift skim // the sun-harped water, and felt the ant of a breeze / crossing his forehead, and now the caterpillar's / strokes of the oars lifted the fanning chrysalis // of the full sails as a wake was sheared by the bow. / The quick mattock beat like the heart of Odysseus; / and if you have seen a butterfly steer its shadow // across a hot cove at noon or a rigged canoe / head for the horns of an island, then you will know / why a harbour-mouth opens with joy, why black crew, // slaves, and captain at the end of their enterprise / shouted in response as they felt the troughs lifting / and falling with their hearts, why rowers closed their eyes // and prayed they were headed home. They knew the drifting / Caribbean currents from Andros to Castries / might drag them to Margarita or Curaçao, // that the nearer home, the deeper our fears increase, / that no house might come to meet us on our own shore, / and fishermen fear this as much as Ulysses // until they see the single eye of the lighthouse / winking at them. Then the strokes match heartbeat to oar, / their blistered palms weeping for palms or alive trees.

Sul ponte strinato **Odisseo** ascolta la musica dei colli // attraverso i fori dei tarli nell'albero di maestra. / La vela aderisce come una farfalla allo snodo / di un ramo d'ulivo. Una sposa al braccio del padre // teme per il futuro. Sulla sua ombra stanca / la prua vira piano, incerta della rotta. E lui si toglie la pelle / squamata dal sole facendone mappe di pergamena // grigia che arrotola distratto tra l'indice e il pollice. Fermi / come statue i marinai osservano quel finto distacco: il cuore / tra le costole batte sordo come nelle galee il tamburo degli schiavi. // Curvi sui remi, sorridono: «**Questa è la nostra Calipso, / Capitano, che ci tratta come porci**, tu non rivedrai la costa. / Che questo sole ti bruci fino a farti negro e ti spacchi le labbra, // che ti tolga la voglia di dare ordini, in culo te e la guerra». / Il piccone fermo, in ozio. Nessun remo alza un dito. / Vesciche fioriscono sulle mani. L'attonita trireme vira // dalla parte sbagliata, come il cantante dalla vista rannuvolata / che pizzica le corde del mare, torna indietro verso il sogno / di Elena, indietro verso l'isola dove sulla loro schiena curva // **si rizzarono le setole**; rovistarono tra i mucchi di letame di **Circe**, / quando il suo lungo braccio bianco

versò il vino che incanta / e li fece accoppiare tra fresche lenzuola. «Capitano, ragazzo? Chiedi // pietà, che il vento giri, perché qualche volta il tuo cuore / è duro come l'albero di maestra, sogni Itaca, ti rivolgi / ai tuoi dèi. Che possano essere distanti dal tuo vagare // come i nostri dèi in Africa. Passiamo / da un'isola all'altra. E ancora non siamo a casa». / Il nostromo alzò il piccone, e il metro // dei lunghi remi lentamente si adeguò al ritmo mentre / la prua s'indirizzava. Vide un palazzo di pietra calcarea / sul piccolo porto, vide una rondine di mare sfiorare // l'acqua arpeggiata dal sole, e senti la formica di una brezza / attraversargli la fronte, e ora i colpi di remo del bruco / alzavano la crisalide, aperta nel ventaglio delle vele // spiegate mentre la scia era recisa dalla prora. / Il rapido piccone batteva come il cuore di **Odisseo**; / e se avete visto una farfalla governare la propria ombra // in una calda cala a mezzogiorno o una canoa carica / fare rotta verso i corni di un'isola, allora saprete / perché la bocca di un porto si apre con gioia, perché la ciurma // di negri, gli schiavi e il capitano, alla fine dell'impresa, / gridavano in coro mentre sentivano i solchi dell'onda / alzarsi e ricadere coi loro cuori, perché i rematori chiudevano // gli occhi pregando di essere diretti a casa. Sapevano / che le cangianti correnti dei Caraibi da Andros a Castries / potevano trascinarli fino a Margarita o Curaçao, // che più ci si avvicinava a casa, più crescevano le paure, / che nessuna casa ci sarebbe venuta incontro sulla nostra costa / e i pescatori temono tutto questo proprio come **Ulisse** // finché non vedono l'occhio solitario del faro lampeggiare. / Poi il battito del cuore si armonizza a quello dei remi, / e le mani piagate piangono per le palme o per gli ulivi.

(*Omeros*, pp. 342-347.)

(11)

A drifter / is the hero of my book.

L'eroe del mio libro / è un **vagabondo**.

(*Omeros*, pp. 478-479.)

(12)

Your wanderer is a phantom from the boy's shore. // Mark you, he does not go; he sends his narrator; / he plays tricks with time because there are two journeys / in every odyssey, one on worried water, // the other crouched and motionless, without noise.

Il tuo **vagabondo** è un fantasma della spiaggia di quel ragazzo. // Osserva, *lui* non va; manda il suo narratore; / gioca col tempo perché ci sono due viaggi / in ogni odissea, uno sulle acque agitate, // l'altro accovacciato e immobile, nel silenzio.

(*Omeros*, pp. 492-493.)

## (13)

It was the scream of a warrior losing his only soul / to the click of a Cyclops, the eye of its globing lens, / till they scuttered from his anger as a khaki mongrel // does from a kick.

Era il grido di un guerriero che sentiva di perdere l'anima / davanti al clic di un **Ciclope**, all'occhio delle sue lenti sferiche, / finché non fuggivano la sua rabbia come dei cani bastardi // presi a calci.

(*Omeros*, pp. 506-507.)

## (14)

A caribbean // whose woolly crests were the backs of the Cyclop's flock, / with the smart man under one's belly. Blue stories / we recited as children lifted with the rock // of Polyphemus. From a plaster *Omeros* / the smoke and the scarves of mare's tails, continually / chalked associate phantoms across our own sky.

Un mare // le cui creste lanose erano le schiene del gregge del **Ciclope**, / con **l'uomo scaltro sotto il ventre del capro**. Storie tristi / che recitammo da bambini innalzati insieme allo scoglio // di **Polifemo**. Per via di un Omero di gesso il fumo / e le sciarpe delle nuvole a coda di cavallo disegnavano / col gesso fantasmi appaiati nel nostro secolo.

(*Omeros*, pp. 546-547.)

Ciò che questo elenco di citazioni mette in evidenza è come Walcott faccia spesso uso dei riferimenti a *Odissea* con spontaneità, in contesti che nulla hanno a che fare con l'Itacese, sull'onda di suggestioni emotive. Questa tecnica di riutilizzo dei classici è ricorrente nelle sue raccolte poetiche. Si può notare come alcuni personaggi odissiaci ritornino più volte in *Omeros*: tra tutti i più citati sono Polifemo (punti 1, 13, 14), in relazione a realtà caratterizzate da un solo 'occhio' come il ciclone, il faro e la Canon di un turista, e Circe (punti 3, 5, 10), nella sua immagine di maga crudele e seducente, metafora della Storia che priva gli uomini della loro dignità, mutandoli in maiali alla propria mercé. Senza dubbio questi due episodi sono stati letti da Walcott e hanno esercitato su di lui un fascino particolare. Si tratta di letture in cui egli si imbatté già da bambino a scuola (come testimoniato dal punto 14), ma anche a casa, tramite raccolte adatte alla sua età. Penelope è menzionata in proposito dell'attesa di Helen per il ritorno di Achille ed è adombrata nella figura di Maud, che tesse alacre-

mente la trapunta che sarà il suo sudario. Nettuno e Zeus sono messi in relazione con le divinità del pantheon africano, in nome del consueto sincretismo religioso. Risulta singolare il fatto che nel poema non siano citate divinità femminili omeriche: anche se la rondine che guida Achille nel suo viaggio onirico verso l'Africa potrebbe evocare la guida di Telemaco, Atena, il cui simbolo è la civetta, questo rimando appare troppo sfumato per essere colto dal lettore e resta una supposizione non suffragata dal testo. Le figure femminili di rilievo in *Omeros*, se non sono anziane sibille o donne ammalate, sono seduttrici e amanti, mentre l'unica vera divinità femminile è la Natura, che con la sua bellezza non teme confronti.

Interessante, perché rappresenta una sorta di *èkfrasis* nella sezione dedicata ai viaggi di Walcott-personaggio, è l'unica scena che vede Odisseo protagonista (punto 10). Dalla Dublino di Joyce la narrazione passa al Mediterraneo, dove l'equipaggio dell'Itacese, in balia di una calma piatta che ostacola l'avanzare della trireme, si lamenta col capitano per la sua inerte indifferenza. Ma si tratta di un'indifferenza solo apparente, perché Walcott ci informa che il cuore gli batte nel petto, «sordo come nelle galee il tamburo degli schiavi». Le parole che il marinaio rivolge a Odisseo segnano un cambiamento di registro: dal mito si passa alla Storia e al Mar dei Caraibi, dove un equipaggio nero dispera di poter mai tornare a casa e prega le proprie divinità, affinché portino soccorso. «This is we Calypso, / Captain, who treat we like swine», dice il marinaio, ma il nome Calypso, chiaramente evocativo in un contesto odissiaco, si riferisce piuttosto al complesso sistema culturale del popolo caraibico, al Calypso, che ha le sue origini in Africa e che è importato in America con la tratta degli schiavi.<sup>30</sup> Le due immagini, antica e moderna, sono sovrapposte

---

<sup>30</sup> Cfr. R.D. Hamner, *Epic of the Dispossessed: Derek Walcott's Omeros*, University of Missouri Press, Columbia - London 1997, pp. 117-118. Ipotizzando che il nome Calypso si riferisca, invece, proprio alla ninfa odissiaca, si potrebbe trattare di un errore 'voluto' dal poeta, che anche in *The Isle is Full*

in maniera inestricabile: ci si rivolge a dèi africani, ma si sogna di tornare a Itaca; l'equipaggio è nero, ma ha memoria dell'episodio di Circe, ripreso tramite l'accenno ricorrente ai maiali. La trasformazione diviene così simbolo della schiavitù, quale massima privazione di dignità umana.

La funzione della scena è quella di fare da raccordo tra la sezione dedicata alla permanenza di Walcott in Europa e quella che descrive il suo ritorno in America. Si è già parlato del rapporto di *Omeros* con l'*Odissea* in relazione all'importanza che il viaggio assume nel poema, sia esso viaggio di lavoro, di esplorazione o di ricerca. Walcott, con il suo peregrinare, è al centro di questo movimento, sempre combattuto tra l'ansia di partire e il desiderio di ritornare. È in questa chiave che va interpretata la frase che Omero/Sette Mari rivolge al poeta durante il cammino verso l'Inferno della Soufrière (punto 12): «Ci sono due viaggi / in ogni odissea, uno sulle acque agitate, / l'altro accovacciato e immobile, nel silenzio». <sup>31</sup> Il primo è il viaggio di Odisseo, quello che ha spinto Walcott a partire e a intraprendere un percorso artistico che lo ha allontanato dai suoi concittadini, fisicamente e culturalmente; il secondo è quello di Penelope, l'attesa e il ricordo, l'amore per Saint Lucia e il desiderio di tornare, per dare voce ai suoi abitanti e per scoprire nella sua bellezza che «il viaggio giusto / è senza moto; come il mare si muove intorno a un'isola // che sembra in movimento, l'amore si muove intorno al cuore: / recinge con il suo sale, e la mano che lenta viaggia / sa che ritorna al porto da cui deve partire». <sup>32</sup>

---

*of Noises* tenta di fuorviare il pubblico, attribuendo la vicenda di Filottete a Omero e la vicenda iliadica a Sofocle (cfr. *supra*, p. 87).

<sup>31</sup> D. Walcott, *Omeros*, p. 493.

<sup>32</sup> «The right journey / is motionless; as the sea moves round an island // that appears to be moving, love moves round the heart – / with encircling salt, and the slowly travelling hand / knows it returns to the port from which it must start» (ivi, pp. 494-495).

### 3.2. *Odisseo in The Odyssey*

#### 3.2.1. PREMESSA

Considerando che questa variegata panoramica di riferimenti a Odisseo si limita a citare gli esempi di evidente discendenza classica e soltanto alcune tra le tante figure di viaggiatori e marinai, più o meno ‘odissiaci’, presenti nella produzione poetica di Walcott prima di *The Odyssey: A Stage Version*, si può concludere che quanto detto dall’autore nella citata intervista del 1990 (in cui nega categoricamente di aver letto i poemi omerici) non può corrispondere al vero. La verità va ricercata piuttosto in ciò che Walcott-personaggio rivela durante il percorso verso l’Inferno della Soufrière, dove sostiene di aver letto l’*Odissea*, ma «non fino in fondo». Questo discorso vale almeno fino alla pubblicazione di *Omeros*: il poeta conservava memoria di alcuni episodi salienti tratti dall’*Odissea*, in quanto argomento di studio scolastico o di fiabe che avevano esercitato su di lui un grandissimo fascino sin da bambino (il Ciclope e Circe). La dichiarazione di non aver letto l’*Odissea* fino in fondo è, d’altronde, suffragata dal fatto che, tra i passi analizzati in cui Odisseo è citato, mancano riferimenti alla seconda parte del poema, quella del ritorno a Itaca e della strage dei Proci. Causa di questa assenza può essere il minore interesse nutrito da Walcott nei confronti della parte ‘stanziale’ del poema rispetto a quella dedicata al viaggio e alla scoperta, che gli offre spunti per riflettere su temi cui è sensibile, come il desiderio di avventura e la nostalgia di casa. Ad esempio, Walcott non cita mai la gara con l’arco, nonostante si tratti di un episodio chiave dell’*Odissea*. Dai passi analizzati emerge un’immagine tradizionale di Odisseo, quella del viaggiatore, dell’uomo astuto, del naufrago che sogna il ritorno, che potrebbe esistere anche solo grazie alla lettura di episodi antologizzati in età scolastica e alla mediazione dei *Tanglewood Tales* di Hawthorne, del canto XXVI dell’*Inferno* dantesco e dell’*Ulisse* di Joyce, testi che Walcott ha letto.

Prima di accingersi alla scrittura di *The Odyssey: A Stage Version*, tuttavia, Walcott sicuramente legge l'*Odissea* per intero. Il riadattamento gli viene commissionato dalla prestigiosa Royal Shakespeare Company, con cui aveva già avuto occasione di collaborare in passato, e viene messo in scena a Stratford-upon-Avon il 24 giugno 1992, l'anno in cui egli è insignito del Premio Nobel per la Letteratura. Il dramma rivisita in maniera originale la vicenda odissaiaca e ne segue sostanzialmente la macrostruttura (*Telemachia - Apologoi* - ritorno a Itaca), riproducendo in maniera piuttosto libera la successione delle tappe del viaggio di Odisseo. L'ambientazione è quella della Grecia arcaica, con qualche sconfinamento temporale nella contemporaneità. Il genere è la parodia, un travestimento dell'*Odissea* che offre spunti burleschi, cedendo volentieri a una comicità misurata e nuova. Inoltre, per quanto possibile in un dramma moderno e in lingua inglese, Walcott tenta di proporre una versificazione 'classicheggiante', servendosi dello pseudo-esametro già utilizzato in *Omeros*. Il modello viene reinventato, al fine di veicolare messaggi universali, primi fra tutti l'amore per la pace e l'importanza dei legami familiari.

Di fronte alla proposta di Greg Doran, il giovane direttore della Royal Shakespeare Company, di riadattare l'*Odissea* per il teatro, Walcott esita. Appena conclusa l'esperienza di *Omeros*, la prima reazione è quella di non accettare: «Non me la sentivo di derubare un povero cantore cieco a cui non potevo neanche pagare i diritti. Poi, però, ho iniziato a lavorare sui singoli versi, a condensare gli episodi in scene, e la cosa ha iniziato a interessarmi». <sup>33</sup> Come accade per *Omeros*, Walcott fugge dalla definizione di 'rivisitazione' e ama piuttosto considerare *The Odyssey* come un omaggio a Omero che, pur restando fedele al modello, rappresenta un lavoro completamente diverso e innovativo, nella forma e nel significato: «I wouldn't have any fun in doing simply

---

<sup>33</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, trad. it. a cura di M. Campagnoli, Crocetti, Milano 2006, p. 372. La dichiarazione è tratta dall'intervista rilasciata da Derek Walcott a Radio 3, a Siracusa, il 13 luglio 2005.

a transformation, or transliteration, of the *Odyssey* – because who needs it? Just read the book. But to do something that is theatrically exciting – and not just for the effect but because I felt vitally excited by it, genuinely excited, by the possibility of the theatre of the piece».<sup>34</sup>

Il termine che Walcott usa per definire il lavoro fatto sull'archetipo è «essentializing», condensare le scene in un prodotto godibile teatralmente, che veicoli per ciascun episodio un messaggio nuovo.<sup>35</sup> Il risultato è un dramma che poco tralascia della vicenda originale, ma che opera un processo di profondo rinnovamento in relazione alla caratterizzazione dei personaggi, primo fra tutti Odisseo, un *trickster-hero* che molto deve alla tradizione afro-caraibica degli *Anansi tales*, diffusa in America tramite la deportazione degli schiavi. Anansi, il dio ragno, è una delle più importanti divinità presenti nella mitologia dell'Africa occidentale; la sua peculiarità è quella di essere un dio ingannatore, capace di gesta eroiche e dall'aspetto multiforme, poiché descritto nella duplice natura di ragno e di uomo. È proprio la capacità di trasformarsi la caratteristica che Walcott sceglie di mettere più in rilievo nella costruzione del suo protagonista, che sa ricavare il meglio da ogni situazione trasformandosi, assumendo di volta in volta l'aspetto che gli è più conveniente. Odisseo ritrova la via di casa, perché grazie alla sua flessibilità sa assecondare gli imprevisti e ridisegnare in base a essi la propria rotta. Tuttavia, pensare di conoscere preventivamente la meta e giocare d'anticipo sugli eventi è presunzione umana, un atto di tracotanza che suscita il malcontento divino. Non a caso, in Walcott, Odisseo combatte come Menelao contro Proteo, il dio che può mutare la propria forma in ogni animale, in acqua e in fuoco.<sup>36</sup> Anche la caratterizzazione di Penelope e, più in generale, quella dei personaggi

---

<sup>34</sup> P. Burnett, *Derek Walcott: Politics and Poetics*, University Press of Florida, Gainesville 2000, p. 282.

<sup>35</sup> Ivi, p. 283.

<sup>36</sup> Cfr. Hom. *Od.* IV 417-418.

femminili del dramma risulta reinventata, con lo scopo di collocare su di un piano paritario i rapporti di forza tra uomo e donna. Questo aspetto emerge soprattutto in conclusione della *pièce*, nel modo in cui Penelope gestisce il confronto con il marito in merito alla punizione della schiava Melantò.

### 3.2.2. ATTO PRIMO: LA TELEMACHIA E GLI *APOLOGOI*

*The Odyssey: A Stage Version* è diviso in due atti. Il primo atto, più lungo, dopo il prologo cantato e un breve antefatto che riporta la narrazione alla fine della guerra di Troia, descrive la partenza di Telemaco in cerca del padre, il naufragio di Odisseo e l'arrivo a Scheria, dove inizia la sezione dedicata agli *Apologoi*. Il secondo atto, invece, tratta del ritorno di Odisseo a Itaca, dove ha luogo la strage dei Proci. Si riporta di seguito una tabella che descrive la struttura del dramma e l'argomento delle scene:

		Argomento
<b>Atto I</b>	<i>Prologo</i>	Canto di Billy Blue
	<i>Scena I</i>	Troia: tumulto di Achille
	<i>Scena II</i>	Itaca: Atena esorta Telemaco a partire
	<i>Scena III</i>	Telemaco a Pilo
	<i>Scena IV</i>	Telemaco a Sparta
	<i>Scena V</i>	I marinai aprono l'otre dei venti - naufragio
	<i>Scena VI</i>	(ODISSEO NAUFRAGO) - Scheria: incontro con Nausicaa
	<i>Scena VII</i>	Vittoria di Od. nelle gare - Od. racconta l'episodio di Calipso
	<i>Scena VIII</i>	Episodio del Ciclope I: Filosofo viene arrestato dalla polizia
	<i>Scena IX</i>	Episodio del Ciclope II: invito a cena - accciamento
	<i>Scena X</i>	Episodio di Circe I: l'equipaggio subisce l'incanto di Circe
	<i>Scena XI</i>	Episodio di Circe II: Od. incontra Circe nella reggia
	<i>Scena XII</i>	Episodio di Circe III: scena d'amore nella camera di Circe
	<i>Scena XIII</i>	Episodio di Circe IV: rito - discesa agli Inferi
<i>Scena XIV</i>	Od. nell'Aldilà	
<b>Atto II</b>	<i>Scena I</i>	(ODISSEO NAUFRAGO) - Episodio Sirene - Scilla e Cariddi
	<i>Scena II</i>	Itaca: i Feaci lasciano Od. addormentato - Incontro di Od. con il pastore e con Eumeo
	<i>Scena III</i>	Dialogo Od./Atena
	<i>Scena IV</i>	Reggia di Itaca: Od. si finge mendicante
	<i>Scena V</i>	Dialogo Od./Penelope - Euriclea riconosce Od. - Telemaco riabbraccia Od.
	<i>Scena VI</i>	Proci sbeffeggiano Od. - Strage dei Proci - Penelope riconosce Od.

Nella quinta scena, ormai giunti in vista di Itaca, i marinai di Odisseo aprono l'otre dei venti e scatenano la tempesta che determina l'affondamento dell'imbarcazione. Apparentemente, a differenza di quanto avviene nell'*Odissea*, il naufragio che annienta l'equipaggio dell'Itacese è causato dall'apertura dell'otre e non è diretta conseguenza dell'ira divina per l'uccisione dei buoi del Sole. Nella scena successiva, le correnti abbandonano il protagonista sulla spiaggia di Scheria e non a Ogigia, presso Calipso. Questo balzo in avanti nella storia non deve, però, far pensare che Walcott elimini dalla vicenda il soggiorno forzato presso la ninfa; infatti, non appena l'Itacese giunge alla reggia dei Feaci, racconta dei sette anni trascorsi a Ogigia. Dopo la sezione dedicata agli *Apologoi*, il secondo atto si apre di nuovo con una scena legata al naufragio: Odisseo è su una zattera in mezzo al mare, resiste al canto delle sirene grazie agli spiriti dei marinai morti nel primo naufragio e sopravvive a Scilla e Cariddi. Nella scena successiva, Nausicaa e i Feaci lo depositano ancora addormentato sulla spiaggia di Itaca. Egli dorme da sette giorni. Se gli episodi delle sirene e dei mostri Scilla e Cariddi si configurano quindi come un lungo sogno, che non è detto sia basato su accadimenti realmente vissuti dal protagonista, il dubbio che Walcott vuole insinuare nello spettatore è che anche i precedenti *Apologoi* non siano altro che realtà sognate in uno stato al confine tra l'immaginazione e la follia, o forse inventate da Odisseo perché, come viene più volte ricordato, Alcinoo ricompensa lautamente chi sa raccontargli belle storie.

L'immagine del cantastorie, che già in *Omeros* risulta presente con il personaggio di Sette Mari nelle sue numerose reincarnazioni e con Omero stesso, acquisisce in *The Odyssey* un'importanza fondamentale: Odisseo è abilissimo narratore di storie. Si tratta principalmente di racconti di viaggio, tratti dalle esperienze che dice di aver vissuto in prima persona, ma influenzati anche dal suo bagaglio culturale. Odisseo è stato cresciuto, infatti, dalla nutrice Euriclea, che Walcott immagina, così come il porcaro Eumeo, di origine egiziana. La donna è una grande conoscitrice

di storie, di quegli stessi *Anansi tales* tribali da cui è influenzata la caratterizzazione del protagonista. Anche Telemaco è allevato da Euriclea e per questo condivide col padre, che non ha avuto modo di conoscere, lo stesso patrimonio folcloristico. Quando si reca a Sparta in cerca di notizie di lui, Menelao gli mostra un vaso su cui è rappresentata la storia di Proteo ed egli si accorge di conoscerla già, definendola una «old nurse's tale». <sup>37</sup> È grazie a Euriclea che Odisseo diventa l'astuto *trickster-hero*, in grado di scampare a mille pericoli confidando nella propria astuzia. Walcott vuole sottolineare così le dinamiche del rapporto tra schiavi e padroni, l'influenza che le tradizioni del popolo sottomesso esercitano sulla civiltà egemone. Fedele alla propria opinione, secondo la quale la Grecia antica è profondamente influenzata dalle culture di popoli anteriori su cui ha preso il sopravvento, il poeta dà alla donna origini egiziane e indica l'Egitto come la terra che «fa da balia alla Grecia finché la Grecia matura». <sup>38</sup> Euriclea dice di aver perso la fede nella religione dei padri ma, come Ma Kilman, conserva memoria di quelle storie che nessuno più ascolta, di tradizioni passate che uomini «troppo civilizzati» considerano superstizioni. Il riferimento è, come di consueto nella produzione di Walcott, alla realtà caraibica e alla tratta degli schiavi africani: la deportazione coloniale agisce sulla cultura africana con un'azione simile a quella del cataclisma che cancellò l'uso della scrittura in Grecia e aprì la fase del Medioevo ellenico. Per questo le origini africane di Euriclea, così come quelle di Eumeo, sono tanto importanti da essere sottolineate anche a livello linguistico, facendo sì che la nutrice si esprima in un marcato dialetto caraibico.

Euriclea ed Eumeo, però, non sono gli unici personaggi ad avere la pelle nera in *The Odyssey*. Anche Melantò, grazie alla radice del suo nome, evoca nel poeta una naturale relazione col

---

<sup>37</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, p. 86.

<sup>38</sup> «EURICLEA Yes. Is Egypt who cradle Greece till Greece mature» (ivi, pp. 28-29).

colore nero e Circe è descritta con «braccio d'ebano» (al contrario, in *Omeros*, possiede un «lungo braccio bianco»).<sup>39</sup> Infine, ha la pelle nera Billy Blue, l'aedo di *The Odyssey*, che interviene spesso all'interno della pièce, non solo in veste di Billy Blue, ma anche nel ruolo di Femio e di Demodoco. Non è difficile riconoscere nel personaggio l'ombra di Omero, quando metateatralmente Alcinoo e Nausicaa si rivolgono a lui, intento ad ascoltare i racconti di Odisseo, avvertendolo:

ALCINOUS Listen, poet, and let your eyes seal each image.

NAUSICAA Remember you heard them at the Phaeacian games.

\* \* \*

ALCINOO Ascolta, poeta, che ogni immagine resti sigillata nei tuoi occhi.

NAUSICAA E non scordare di averle sentite ai nostri giochi.<sup>40</sup>

Che sia l'uomo cacciato dai gradini di St. Martin in-the-Fields, il busto della Soufrière, Billy Blue oppure Sette Mari, per Walcott Omero è innanzitutto un rapsodo, che cuce in un unico poema gli episodi narrati nei canti popolari, con la funzione, analoga a quella dei *griot* o dei *djeli* africani, di conservare la tradizione degli antenati. Il cieco Billy Blue, a metà tra un *griot* e un coro greco, è onnipresente, a Troia come nella terra del Ciclope come a Itaca. La sua figura frantumata, ricondotta all'unità, si sovrappone a quella dell'autore. Per questo, proprio a lui è affidato il **prologo**:

*Sound of surf.*

BILLY BLUE (*Sings.*)

Gone sing 'bout that man because his stories please us,  
who saw trials and tempests for ten years after Troy.

I'm Blind Billy Blue, my main man's sea-smart Odysseus,  
who the God of the Sea drove crazy and try to destroy.

Andra moi ennepe mousa polutropon os mala polla...  
The shuttle of the sea moves back and forth on this line,

<sup>39</sup> Ivi, p. 191. Cfr. D. Walcott, *Omeros*, p. 345.

<sup>40</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 138-139.

all night, like the surf, she shuttles and doesn't fall  
asleep, then her rosy fingers at dawn unstitch the design.

When you hear this chord  
(*chord*)

Look for a swallow's wings,  
a swallow arrowing seaward like a messenger

passing smoke-blue islands, happy that the kings  
of Troy are going home and its ten years' siege is over.

So my blues drifts like smoke from the fire of that war  
cause once Achilles was ashes, things sure fell apart.

Slow-striding Achilles, who put the hex on Hector  
a swallow twitters in Troy. That's where we start.

\* \* \*

*Rumore di onde.*

BILLY BLUE (*Canta.*)

Canterò di quest'uomo perché la sua storia mi piace,  
che prove e tempeste ha passato per dieci anni da Troia.

Sono Blind Billy Blue e il mio uomo è Odisseo, astuto e audace,  
che il Dio del mare ha fatto impazzire e poi quasi lo ingoia.

Andra moi ennepe mousa polutropon hos mala polla...  
Su questo verso la spola del mare avanti e indietro si volge,  
tutta notte, come l'onda, intesse il suo intreccio e mai crolla  
dal sonno, poi con le sue dita rosate all'alba lo svolge.

Quando senti questa corda  
(*corda*)

di una rondine cerca le ali,  
una rondine che sfreccia sul mare come un rapido araldo

oltre isole azzurre di fumo, felice che da Troia i reali  
ritornino a casa, che i dieci anni di assedio ora siano un ricordo.

Dal fuoco di quella battaglia, il mio blues come fumo si leva,  
perché quando Achille fu cenere, le cose sicuro andarono in pezzi.

Achille dalla lenta falcata, che su Ettore gettò il sortilegio.  
A Troia cinguetta una rondine. È da qui che si inizia.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Ivi, pp. 12-13.

Il prologo si ricollega alla tradizione omerica, citando il primo verso dell'*Odissea*, ma sottolinea anche sin da subito la profonda connessione del dramma al mondo caraibico, grazie all'immagine della rondine. Essa, in *Omeros*, è simbolo della continuità tra Africa e Antille, poiché porta a Saint Lucia il misterioso seme della pianta che guarisce Filottete e guida Achille nel suo viaggio alle origini della razza. Anche in questo caso, è immagine del sincretismo religioso, del legame inscindibile tra la natura e il divino. È Atena, «rapido araldo» che vola sulle isole azzurre dell'Egeo ed osserva a Troia i guerrieri achei, mentre impilano le armi sul tumulo di Achille. La presenza della rondine, così come quella di Billy Blue, è costante nel dramma ed è l'unica concessione alla sfera del divino che Walcott si premura di accogliere nella rivisitazione. Se si escludono i riferimenti sporadici a Poseidone, Zeus ed Eolo (di cui si ricorda la consegna dell'otre dei venti), che non compaiono in qualità di personaggi, Atena risulta essere l'unica rappresentante del pantheon greco a comparire nella pièce e a svolgere una funzione indispensabile per il progredire dell'azione. Atena tiene le fila della vicenda, mutando la propria forma a seconda delle necessità. Per questo stabilisce un rapporto privilegiato con il suo protetto Odisseo, che fa della capacità di trasformarsi la propria forza.

Walcott sceglie di aggiungere una scena preparatoria, assente nell'*Odissea*, che descrive l'addio dei combattenti achei ad Achille. Essa è utile per fare da raccordo tra i due poemi omerici, in modo che il pubblico possa inquadrare storicamente lo svolgersi degli avvenimenti che seguono la guerra e inscrivere il peregrinare di Odisseo nelle vicende che coinvolgono il ritorno di tutti i guerrieri a casa, cui si fa riferimento nel seguito del dramma. Inoltre, la scena ha l'importanza di introdurre un'inconsueta caratterizzazione di Odisseo attraverso le voci dei suoi compagni di guerra, gettando da subito un'ombra sul personaggio, avaro, ingordo e ritardatario, dal momento che giunge per ultimo alla commemorazione:

MENELAUS Where's Odysseus?  
 THERSITES In his tent, checking his tribute.  
 AJAX Once more, we wait.  
*(Odysseus steps forward, eating.)*  
 AGAMEMNON We're piling gifts on Achilles' mound. Any size.  
*(Odysseus pays his small tribute.)*  
 ODYSSEUS There. I couldn't choose what to give. Sorry I'm late.  
*(Silence.)*  
*(Silence.)* O lucky dead, who can't tell friends from enemies!  
*(Silence.)* Agamemnon denied you flame-haired Briseis.  
*(Silence.)* Menelaus mocked you: 'Deliverer from Mice'.  
*(Silence.)* Now all your glories are reflected in their eyes.  
 NESTOR This scrolled shield Hephaestus hammered, who is its heir?  
*(He holds up a shield.)*  
 THERSITES He willed it to Odysseus on the battlefield.  
 AJAX Achilles was fitful. He promised me first.  
 ODYSSEUS Where?  
 AJAX Look, two claims injure his spirit! You take the shield.  
 ODYSSEUS No, no, you take it, Ajax, you fought the hardest.  
 AJAX You heard me say that? Did I ever make that boast?  
 MENELAUS For god's sake, it's his burial mound. Let him rest.  
*(He gives Odysseus the shield.)*  
 AJAX Bear it, you turtle! Take ten years to reach your coast.

\* \* \*

MENELAO Dov'è Odisseo?  
 TERSITE Nella sua tenda a contare i tributi.  
 AIACE Come sempre, si aspetta.  
*(Odisseo si fa avanti, mangiando.)*  
 AGAMENNONE Impiliamo doni sulla tomba di Achille. Qualsiasi cosa.  
*(Odisseo paga il suo esiguo tributo.)*  
 ODISSEO Tieni. Non ho avuto scelta. Scusate l'attesa.  
*(Silenzio.)*  
*(Silenzio.)* Morto fortunato, che non distingui gli amici dai nemici.  
*(Silenzio.)* Agamennone ti ha negato Briseide dai capelli di fiamma.  
*(Silenzio.)* Menelao ti ha deriso: 'Sterminatore di sorci'.  
*(Silenzio.)* Adesso nei loro occhi è riflessa la tua fama.

NESTORE	Questo scudo forgiato da Efesto, chi è il suo erede? ( <i>Solleva uno scudo.</i> )
TERSITE	L'ha promesso a Odisseo, mentre si stava battendo.
AIACE	Delirava. Lo aveva promesso a me per primo.
ODISSEO	Quando?
AIACE	Senti questa contesa fa torto al suo spirito! Te lo cedo.
ODISSEO	No, no, prendilo tu, Aiace, sei stato tu il più valoroso.
AIACE	Mi avete mai sentito dirlo? Mi sono mai vantato di questo?
MENELAO	Per Dio! È la sua tomba. Lasciate che riposi. ( <i>Dà lo scudo a ODISSEO.</i> )
AIACE	Tieni, tartaruga! Mettici dieci anni per arrivare alla tua costa. <sup>42</sup>

Il dialogo ruota attorno alla contesa tra Odisseo e Aiace per lo scudo di Achille. In una sticomitia pungente, i due guerrieri si confrontano a suon di frecciate per determinare chi erediterà l'arma forgiata da Efesto.<sup>43</sup> Nel litigio intervengono anche Menelao e soprattutto Tersite, che parteggia per l'Itacese. Alla fine, anche per rispetto al compagno caduto, Aiace decide nobilmente di rinunciare allo scudo, non prima, però, di aver scagliato una maledizione contro Odisseo, affinché impieghi dieci anni a tornare a casa. La battuta, cui apparentemente gli altri combattenti non danno importanza, è essenziale nel dramma di Walcott, che sceglie di far risalire la causa del difficile ritorno dell'Itacese non tanto all'ira di Poseidone per l'accecamento del figlio, che risulta essere un'aggravante, quanto piuttosto all'ira di Aiace che suggella la maledizione con il proprio suicidio. Sorprendente è

---

<sup>42</sup> Ivi, pp. 16-19.

<sup>43</sup> In *The Odyssey*, Walcott predilige la sticomitia per rendere la spontaneità del linguaggio e per mantenere desta l'attenzione del pubblico, che si trova ad assistere a una riletture accattivante e scorrevole, ma pur sempre di più di tre ore di durata e in versi. Le rime, spesso imperfette, seguono perlopiù una struttura in quartine suddivisa tra i diversi parlanti, con schema ABAB. Il verso adottato è un esametro molto flessibile, che richiama quello dell'epica. Walcott non ricorre intenzionalmente al pentametro: esso avrebbe avvicinato il dramma alla tradizione inglese, piuttosto che alla classicità. L'esametro, inoltre, è da lui considerato il «metro del mare» che, estraneo ad ogni definizione temporale, continua a battere sulle coste delle Antille come su quelle di Itaca con la stessa 'scansione' con cui lo faceva ai tempi di Omero.

l'intervento di Tersite nella disputa, proprio in soccorso di colui che nell'*Iliade* lo importuna brutalmente, rifilandogli un colpo di scettro per farlo tacere. È come se Walcott avesse intravisto nei due personaggi una comune 'bruttezza' di spirito, che è all'origine dell'inconsueta coalizione. D'altronde, l'immagine che il poeta vuole dare di Odisseo in questa prima scena non è certamente lusinghiera, dal momento che lo fa arrivare in ritardo, sparlare dei presenti e offrire un tributo esiguo in memoria di Achille, dal cui tumulto poi sottrae il resto delle offerte. Anche la sua entrata in scena a bocca piena è sicuramente segno della volontà di ridimensionare la caratura morale del personaggio, non ancora controbilanciata peraltro dalla proverbiale astuzia.

Un altro particolare bizzarro è che Walcott introduca Tersite alla commemorazione di Achille, distorcendo la cronologia degli eventi. Secondo il mito, infatti, Tersite muore proprio per mano del figlio di Teti, che osa deridere in seguito alla violazione delle spoglie di Pentesiilea. Tersite, il più brutto degli Achei e il primo, nell'*Iliade*, ad avanzare la proposta di tornare a casa, diventa in *The Odyssey* un uomo angosciato dal ritorno e dall'inerzia che lo attende. Mentre l'amico Odisseo assapora già «l'ombra del fico, la vigna, il bestiame», desideroso di ritrovare Itaca e Penelope, Tersite si dichiara sposato alla sua spada: appenderla al chiodo, sarebbe come «impiccare» la moglie. Quello che desidera è soltanto una nuova guerra. Questa caratterizzazione guerrafondaia di Tersite è introdotta da Walcott al fine di dissacrare l'immagine 'eroica' dei combattenti tramandata dalla tradizione epica, dando risalto a un messaggio antibellico e pacifista, analogo a quello di cui si fa portavoce Filottete in *Omeros*. Nel colloquio con Tersite, la caratterizzazione di Odisseo si fa più positiva: lasciata da parte l'avidità esibita davanti agli altri capi achei, egli offre generosamente all'amico un posto sulla propria nave e la possibilità di regnare al suo fianco a Itaca. Tuttavia, la proposta cade nel vuoto davanti alla fame di guerra di Tersite. Il finale della scena è affidato a Billy Blue, che cantando a due voci con un coro di soldati condensa in un verso il successivo peregrinare di Odisseo («poi,

per dieci anni, una vela che arranca sull'orlo del mare»)⁴⁴ e introduce la sezione dedicata alla *Telemachia*.

La *Telemachia* occupa complessivamente tre scene, dalla seconda alla quarta. L'immagine della rondine, Atena, fa da *trait d'union* tra il tumulto di Achille a Troia e la reggia di Itaca. Telemaco sa di trovarsi dinanzi alla dea e, traducendo il suo cinguettio, viene a sapere che suo padre tornerà, ora che lei, per salvarlo, «ha litigato con Dio». Euriclea, con cui il giovane si confida, è invece scettica, perché ha perso ormai la fede nelle divinità che popolano le sue «favole» e in Atena, un'egiziana «dall'occhio marino» che la gente più non conosce. Ma anche la vecchia nutrice deve arrendersi all'evidenza, quando, invocata la dea, appare dal nulla il capitano Mentès, che Telemaco riconosce come la sua incarnazione.<sup>45</sup> Egli lo avverte dell'imminente pericolo (i Proci tramano di ucciderlo, appena Penelope avrà scelto uno di loro come marito) e consiglia di partire subito alla volta di Pilo e Sparta, rubando la nave di Antinoo. Poi sparisce. Telemaco esegue senza nemmeno avvertire la madre, che riceve la notizia dall'ancella Melantò. La giovane, che aiuta Penelope a disfare la tela di notte, è un'ingenua e un po' rozza arrampicatrice sociale. Convinta di poter migliorare la sua condizione andando in sposa a uno dei pretendenti, non esita a fare il doppiogioco e a inimicarsi apertamente Euriclea. La nutrice e il porcaro Eumeo fanno da contraltare all'inaffidabile schiava e, come parte della «fami-

---

<sup>44</sup> «Then, a sail, for ten years crawling on the sea's line» (D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 24-25).

<sup>45</sup> Il nome del capitano, Mentès, suggerisce in se stesso l'idea della falsità, del travestimento. È probabile che Walcott si ispiri nell'assegnarlo all'esploratore portoghese Fernão Mendes Pinto, che nel Medioevo compì numerosi viaggi verso il Medio e l'Estremo Oriente, tramandati nel postumo *Peregrinaggio*. I suoi racconti citano oltre vent'anni di viaggi e di imprese straordinarie, ma molti di essi sono considerati non veritieri (Mendes sostiene di esser stato fatto prigioniero tredici volte e venduto diciassette volte). Per questo motivo, si diffuse il detto «Fernão, Mentès? Minto!» («Fernão, tu menti? Sì, io mento!»). Il nome del capitano walcottiano sembra proprio modellato sulla forma del verbo, *mentès*, che sottolinea la doppia natura del personaggio.

glia» di Penelope, tentano di portare conforto alla regina, sola alle prese con cento Proci ubriachi.

Dopo la partenza di Telemaco, Penelope non ha alternative se non quella di dichiarare il marito morto e scegliere, come ha promesso, un nuovo sposo. L'ultima raccomandazione che Odisseo ha fatto alla moglie prima di andare in guerra è stata, infatti: «Se muoio, risposati». <sup>46</sup> In Walcott, perciò, è lo stesso Odisseo a legittimare il diritto dei Proci di accedere al trono. L'unico ostacolo che impedisce la scelta è la tela, il sudario di Laerte non ancora ultimato che Penelope continua a fare e a disfare, ma Melantò interviene nel dialogo tra la regina e Antinoo, rivelando al pretendente il trucco che compromette ogni notte la conclusione dell'opera <sup>47</sup> e mettendolo al corrente della partenza di Telemaco. Antinoo, infuriato, ordina di preparare il letto di nozze e di armare due vascelli veloci che si lancino all'inseguimento, tuttavia l'assenza di vento ostacola l'efficacia della spedizione. In questa seconda scena, che la vede protagonista assoluta, Walcott dà un primo assaggio del carattere forte di Penelope. In quanto donna sola, accerchiata da cento pretendenti e da ancelle infedeli, ella si trova in una posizione precaria, eppure, nella flebile speranza che il marito sia ancora in vita, trova il coraggio di opporsi persino ad Antinoo, che minaccia di ucciderle il figlio per colpa della sua ostinazione:

PENELOPE I'll bend when the bow bends.  
 ANTINOUS What bow?  
 PENELOPE The one that aims.  
 (*Points at his heart.*)

\* \* \*

PENELOPE Mi piegherò quando l'arco si piegherà.  
 ANTINOO Che arco?  
 PENELOPE Una sola freccia.  
 (*Indica il cuore di ANTINOO.*) <sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, p. 49.

<sup>47</sup> La tela è indicata erroneamente nel dramma, in una sola occasione, come il sudario di Odisseo.

<sup>48</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 56-57.

Introducendo nella vicenda odissaiaca la descrizione di come il palazzo reagisce alla partenza di Telemaco, Walcott dà maggiore spazio non solo alla caratterizzazione della regina, ma anche a quella di personaggi secondari nel poema epico, come i servi e i pretendenti, tra cui il favorito Antinoo, «albero che svetta sui principi discordi».<sup>49</sup>

La scena si chiude ancora una volta con il canto di Billy Blue, che si intreccia al coro dei rematori sulla nave di Telemaco. Si tratta di un interludio di particolare suggestione drammatica, in quanto Walcott prevede che la nave sia evocata sul palcoscenico da ombre di remi, che si incrociano aumentando di velocità, al ritmo di «*Ayis - Do-o! Trayis! Tetra! Pente! Ex!*»: è la seconda inserzione nel dramma di un verso che simula la lingua greca, tradotto da Billy Blue nel suo canto. La nave acquista velocità per sfuggire all'inseguimento dei Proci. La salvezza è certa, dal momento che Atena correda l'imbarcazione di venti rematori dalla forza sovranaturale.

A Pilo, Telemaco trova ad attenderlo il capitano Mentès, che interroga in merito al suo rapidissimo viaggio andata e ritorno da Temesa. L'ironia, frequente in tutta la *pièce*, rende il breve scambio di battute tra i due una sorta di *sketch*, che culmina nello smascheramento di Atena da parte del giovane.

Il vecchio Nestore è attorniato dai suoi aiutanti, che formano il terzo coro del dramma in ordine di comparsa. Poiché crede ancora negli dèi, riconosce subito la «strana luce» che entra nella stanza insieme al capitano Mentès, arrivando ad associarlo ad Atena e alla rondine che sentì cinguettare a Troia, dieci anni prima. Egli è un vecchio affranto e annebbiato, accomunato a Telemaco dalla perdita a Troia del figlio Antiloco. In un momento di lucidità, in un coro a tre voci, indica come causa della scomparsa di Odisseo una punizione divina. Non allude, invece, alla maledizione di Aiace, nonostante fosse presente nel momento in cui essa fu scagliata:

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 51.

FIRST ATTENDANT He scorned the sea, that is the last irreverence.  
 NESTOR Your father reduced to reason every omen.  
 SECOND ATTENDANT He defied the sea, where no force can pitch its tents.  
 [...]
   
 NESTOR The ship crawled like a fly up the wall of the sea.  
 TELEMACHUS And then?  
 SECOND ATTENDANT Then, I suppose, it fell over the edge.  
 TELEMACHUS And vanished, for good?  
 FIRST ATTENDANT Or evil, evidently.  
 NESTOR Through this world's pillars, the gate of human knowledge.

\* \* \*

PRIMO AIUTANTE Ha sdegnato il mare, è questa l'ultima irriverenza.  
 NESTORE Tuo padre ha ridotto a ragione ogni presagio, Telemaco.  
 SECONDO AIUTANTE Ha sfidato il mare, dove nessun esercito può piantare le sue tende.  
 [...]
   
 NESTORE La sua nave s'arrampicava come una mosca sul muro del mare.  
 TELEMACO E poi?  
 SECONDO AIUTANTE Poi, presumo, è caduta dal bordo.  
 TELEMACO Svanita, una volta per tutte?  
 PRIMO AIUTANTE Non ne servono altre, a quanto pare.  
 NESTORE Oltre le colonne del mondo, la soglia dell'umana conoscenza.<sup>50</sup>

Il riferimento al «folle volo» dell'Odisseo dantesco è esplicito in questo ultimo verso, con cui Nestore ipotizza la rotta stabilita dalla nave dell'Itaceo. Tale *crossover* suggerisce che il re immagini una fine tragica per il compagno d'arme, della cui morte non ha tuttavia alcuna certezza. Telemaco, in cerca di risposte, muove verso Sparta.

All'incontro con Menelao ed Elena è dedicata la quarta scena. Il dialogo si snoda attorno a diversi argomenti, primo fra tutti la sorte dei combattenti partiti da Troia per far ritorno a casa. Così come per Telemaco e Nestore, anche per Menelao la guerra ha significato una perdita, quella del fratello Agamennone, «macellato» per mano di «un amante astuto» e di «una moglie perfida». Nei suoi

---

<sup>50</sup> Ivi, pp. 68-71.

incubi il re rivive la morte del fratello: «la rete delle sue rosse vene sfilacciata da un coltello».<sup>51</sup> Facendo un piccolo balzo in avanti nel dramma, nella scena XIV di *The Odyssey*, Agamennone è citato tra gli spiriti dei compagni d'arme che Odisseo intravede nell'Ade. Egli attraversa la scena sanguinando, avvolto in una rete:

ODYSSEUS God, look how he writhes in a net! Gaffed. A clubbed shark.  
 ANTICLEA His own wife did that to him. You see how he fights?

\* \* \*

ODISSEO Dio, come si contorce in quella rete! Uno squalo arpionato.  
 ANTICLEA È stata sua moglie a fargli questo. Vedi come lotta?<sup>52</sup>

Interessante è il riferimento ripetuto per ben tre volte, tra battute e note di scena, alla «rete» di Agamennone. Già in *Omeros*, Walcott fa riferimento al sovrano e cita questo oggetto, non esplicitandone la funzione nell'assassinio, ma in relazione all'immagine cruenta della «veined mesh»:

It was not the song  
 that twittered from the veined mesh of Agamemnon,  
 but the low-fingered O of an Aruac flute.

Non era il canto  
 che cinguettava nella rete di vene di Agamennone,  
 ma la O lunga modulata da un flauto aruaco.<sup>53</sup>

In questo caso, l'immagine è inserita in un contesto che nulla ha a che fare con *Oresteia*, all'interno di un ragionamento utile a sottolineare ancora una volta la lontananza dei Caraibi dalla cultura classica: Helen pensa ad Achille, disperso in mare con la sua canoa (in seguito all'insolazione, che gli provoca la visione di Afolabe), e dal suo cuore si alza un lamento che ricorda il suono di un flauto aruaco, una realtà autoctona, piuttosto che il tragico «canto» di Agamennone ucciso. Prima ancora che in *Omeros*, nella poesia *From this Far* del 1981, Walcott già cita Agamennone:

<sup>51</sup> «The net of his red veins fraying from the knife» (ivi, p. 77).

<sup>52</sup> Ivi, pp. 216-217.

<sup>53</sup> D. Walcott, *Omeros*, pp. 258-259.

Dawn buckles on the helmet  
of rayed Agamemnon.  
A net is flung over the shallows;  
ocean divides: a bronze door.  
In the wash the trunks of warriors  
roll and recede.  
Great lines, Seferis, have heaved them this far.  
At dusk, the man-god bleeds  
face down in the veins of the sea.

L'alba si allaccia l'elmo  
del raggiato Agamennone.  
Una rete è gettata sulla secca;  
l'oceano si apre: un portone di bronzo.  
Nella risacca torsi di guerrieri  
rotolano e recedono.  
Grandi versi, Seferis, li hanno portati fin qui.  
Al crepuscolo, l'uomo-dio sanguina  
a faccia in giù nelle vene del mare.<sup>54</sup>

È presente anche in questa circostanza il riferimento alla rete, indicata come in *The Odyssey* con il termine generico *net*, e alle vene di Agamennone, sei versi dopo. Inoltre Walcott introduce l'immagine dell'oceano, che si apre come un portone di bronzo e che richiama alla mente la porta centrale della reggia che, in *Agamennone* di Eschilo (v. 1372), si apre lasciando intravedere i corpi del re e di Cassandra. L'autore si rivolge, infine, a Giorgos Seferis, che considerava proprio *Agamennone* la tragedia più importante della classicità. Egli rivisitò la morte del sovrano in *Agianapa Ie*, soprattutto, in *The Last Dance*.<sup>55</sup> In entrambi i casi è

<sup>54</sup> D. Walcott, *From this Far* (da *The Fortunate Traveller*, 1981), in Id., *Isole*, pp. 368-371.

<sup>55</sup> Entrambe le poesie sono pubblicate in *Tetradio Gymnasmaton II (Book of Exercises II)*, del 1976. In *Mythistorima* di Giorgos Seferis non furono inclusi alcuni componimenti ancora in abbozzo, pubblicati in seguito in altre raccolte; uno di questi è *The Last Dance*, che divenne parte della raccolta postuma *Tetradio Gymnasmaton II*, e il cui titolo originale è, nella traduzione inglese, *Fairytales of Blood* (R. Beaton, *George Seferis: Waiting for the Angel. A Biography*, Yale University Press, New Haven 2003, pp. 125-126): «We're paying off a varied folktale / we and the others / so too the cremated old men / who had canes in their hands and used to speak serenely. / The clouded bath, **the net**,

presente come esplicito richiamo all'assassinio del re l'immagine della rete, che ritorna frequentemente nella produzione poetica di Seferis come simbolo dell'ineluttabilità del fato e, nel contempo, di ogni trappola che riserva all'uomo la vita, perciò come simbolo e strumento del fato al tempo stesso. La metafora della rete, citata almeno quattro volte nelle opere di Walcott in relazione al personaggio di Agamennone, potrebbe essere mediata da Seferis, poeta che egli ama particolarmente, anche se il riferimento al portone di bronzo in *From this Far* sembra piuttosto attestare una lettura diretta di *Agamennone* di Eschilo.

L'entrata in scena di Elena in *The Odyssey* avviene in maniera plateale, con tanto di annuncio di Menelao, tuttavia essa è destinata a deludere le aspettative di Telemaco. Il messaggio che l'episodio vuole veicolare è, infatti, quello dell'inutilità della guerra e la dimostrazione più efficace del concetto risiede nello sfiorire della giovinezza di Elena, che ne è stata 'causa'.<sup>56</sup>

MENELAUS The cause and cloud of Troy will sail through that door.

(*Silence, Helen enters.*)

HELEN I'm Helen. Or I used to be. You're most welcome.

(*Silence. Telemachus is staring.*)

TELEMACHUS I understand all. Sorry. You confirm a wonder.

HELEN Ohh...

MENELAUS Spears should surround her, not servants. But she's home.

\* \* \*

MENELAO La causa e la nube di Troia varcherà quella soglia.

(*Silenzio. ELENA entra.*)

ELENA Sono Elena. O lo ero. Benvenuto in quest'umile dimora.

(*Silenzio. TELEMACO la fissa.*)

TELEMACO È tutto chiaro. Chiedo scusa. Conferma una meraviglia.

---

the knife, / the deep-hued purple and the voice that asked about the sea / who will drain it, / nourished our life. / We imbibed our love slowly / it seemed a capsule to build our immunity against the poison – / until the end came and it was eradicated. / Truly, our people always guided us / with prudence».

<sup>56</sup> L'immagine di Elena, invecchiata dopo la guerra, potrebbe essere ripresa dalla celebre rivisitazione del personaggio fatta da Ghiannis Ritsos. Simile caratterizzazione ritorna in *Map of the New World – Archipelagoes*: «The ten-years war is finished. / Helen's hair, a grey cloud» (cfr. *infra*, pp. 261-262).

ELENA            Ohh...  
 MENELAO        Lance dovrebbero circondarla, non servi. Ma è a casa,  
 ora.<sup>57</sup>

Telemaco accoglie la padrona di casa con un silenzio eloquente e con quel *wonder*, che vorrebbe esprimere la meraviglia davanti alla sua bellezza, ma che tenta di dissimulare in realtà lo stupore nel trovarsi davanti una donna per cui, a suo giudizio, non sarebbe valsa la pena di scatenare una guerra.<sup>58</sup> La prova dell'ambiguità dell'apprezzamento è fornita in conclusione della scena quinta del secondo atto, quando Odisseo, finalmente riconosciuto dal figlio, saputo che questi si è rifugiato per settimane nel palazzo di Menelao, affronta l'argomento Elena:

ODYSSEUS        And Helen, who made widows of so many wives?  
 TELEMACHUS    I wouldn't tremble if I were her bath water.  
 ODYSSEUS        You would have, then. Her golden hair threaded our  
 lives.  
 TELEMACHUS    She's settled now.  
 ODYSSEUS        She's in her heyday's afternoon.  
 TELEMACHUS    Did men find her that stunning, then, to launch a war?  
 ODYSSEUS        Finally, no. None is like your mother.

\* \* \*

ODISSEO            E Elena, che ha trasformato in vedove così tante mogli?  
 TELEMACO        Non tremerei se fossi l'acqua del suo bagno.  
 ODISSEO            Lo avresti fatto, allora. I suoi capelli dorati hanno intrecciato le nostre vite.  
 TELEMACO        Sì è sistemata, adesso.  
 ODISSEO            È nel tramonto dei suoi giorni.  
 TELEMACO        La trovavano così bella da far scoppiare una guerra?  
 ODISSEO            Alla fine, no. Nessuna è bella come tua madre.<sup>59</sup>

È evidente l'intento del poeta di porre in contrasto l'immagine di Elena e quella di Penelope.

<sup>57</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 76-79.

<sup>58</sup> Il significato anfibologico dell'espressione usata da Telemaco deve risultare evidente a teatro, dove è probabile che l'attore accompagni la battuta con un'espressione adatta allo sketch.

<sup>59</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 312-315.

Anche l'entrata di Penelope nella seconda scena è accompagnata da un momento di imbarazzo, con i pretendenti che arretrano al suo passaggio, incespicando. È la sua bellezza che li fa scostare, «come colline quando una vela entra nel porto». <sup>60</sup> Si tratta dell'entrata trionfale di una donna radiosa, pur nella sofferenza. Il suo viso velato suggerisce l'idea del lutto per il marito disperso.

Al contrario, l'entrata in scena di Elena, tanto sicura della sua bellezza da non accorgersi che essa è sfiorita, dà un'idea di decadenza. È da notare l'utilizzo del termine *cloud* in relazione alla donna, che potrebbe avvalorare l'ipotesi di una lettura diretta da parte del poeta di *Elena* di Euripide, dove si ricorre a tale espressione per sottolineare proprio la vanità del conflitto troiano, combattuto per colpa di un *eidolon*. La rilettura che ne fa Walcott a livello di carattere è quella di una donna un po' svampita e poco sensibile. Riserva un primo sguardo a Telemaco, definendolo con appetito «un ragazzone robusto», quindi liquida il peregrinare del padre lontano da casa come una fortuna, perché «almeno lui viaggia». Il problema di Elena da quando è tornata a casa, infatti, è la noia. Inganna il tempo lavorando a maglia (anche questo particolare crea uno stridente parallelismo con Penelope, che cuce per scongiurare un nuovo matrimonio) e, di notte, fatica a dormire ricordando Troia. Telemaco le consiglia un'erba che sua madre usa per conciliare il sonno, di origine egiziana, come il Nepente che, nel quarto libro dell'*Odissea* di Omero, Elena versa nel vino di Menelao e di Telemaco. In *The Odyssey*, la donna non si preoccupa di alleviare le sofferenze del suo ospite, ma litiga con il marito, difendendosi dalle accuse di aver scatenato lei la guerra. Le cause del conflitto per Walcott non sono da ricercare soltanto nella bellezza di Elena, che assume il ruolo di capro espiatorio nella vicenda, ma anche in una «faccenda di tasse» e nell'avidità dei capi achei, primo fra tutti Odisseo:

TELEMACHUS Do you think he's dead?  
 MENELAUS Too smart. Too acquisitive.

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 35.

TELEMACHUS But did he ever take bounty he'd never earned?  
 MENELAUS (*Laughs.*) That sacker of cities? He'd say, 'King have to live'.

\* \* \*

TELEMACO Credi sia morto?  
 MENELAO Troppo sveglio. Troppo avido.  
 TELEMACO Ha mai preso ricompense che non si era guadagnato?  
 MENELAO (*Ride.*) Quel saccheggiatore di città? Diceva: «I re devono vivere».<sup>61</sup>

Il ritratto che Menelao dipinge di Odisseo è quello di un uomo avido e affamato di ricchezze, per il quale le razzie contano più della guerra. Anche l'epiteto omerico «saccheggiatore di città» viene caricato di una valenza negativa, che induce Telemaco a sentirsi imbarazzato per la condotta del padre. La sua fame, poi, non è solo di tesori, ma anche di cibo: con questo slittamento semantico si può dire completo il processo di diseroicizzazione dell'Itacese. Il messaggio che si vuole trasmettere è che non esistono guerre che non nascondano interessi di bottino: la vicenda dello scudo di Achille si iscrive in questa logica. Menelao, al contrario di Nestore, ritiene che Odisseo sia ancora in vita e che «tornerà bello carico» di ricchezze a Itaca. La sua idea è quella che egli abbia l'abilità di salvarsi in qualsiasi circostanza, mutando il proprio aspetto e il proprio modo di essere per adattarsi alle situazioni. Per convincere Telemaco, gli mostra un vaso sul quale è descritta la lotta tra Proteo e Odisseo: una volta immobilizzato il dio, questi gli chiede la rotta di casa. Poi il vaso comincia a roteare. Cresce il rumore dell'acqua. Telemaco, in preda all'euforia, corre a interrogare le onde che, facendo eco alle sue parole, lo invitano ad agire con cautela, in attesa del momento propizio.

Conclusa la sezione dedicata alla *Telemachia*, la quinta scena torna con un flashback al momento in cui Odisseo, anni prima, si preparava a lasciare l'isola di Eolo. L'equipaggio carica la nave e intona un breve coro in rima baciata:

---

<sup>61</sup> Ivi, pp. 80-81.

SAILORS      Get a load of this, boys, handle with care  
                   gifts our cap'n's bringing home from Troy to Ithaca.  
                   Bales from cities that he sacked on his way home,  
                   gifts from King Aeolus, maybe he'll spare some.

\* \* \*

MARINAI      Maneggiali con cura, prendine una sporta  
                   doni che Odisseo da Troia a Itaca riporta.  
                   Roba che ha rubato sulla rotta di casa,  
                   doni di re Eolo, forse ci lascia qualcosa.<sup>62</sup>

I marinai riprendono la descrizione di Odisseo laddove Menelao l'aveva interrotta. Mostrano rancore verso l'avidità del loro capitano che va saccheggiando città sulla rotta verso casa (*sacked*) e pare intenzionato a non condividere con loro il bottino. Nel dialogo tra i marinai che segue il coro, ritorna l'epiteto «saccheggiatore di città» usato da Menelao a proposito di Odisseo, ma questa volta con intento parodico, dal momento che si riferisce a doni da lui guadagnati grazie alle sue doti di intrattenitore:

STAVROS      Wonder what stories our captain pitched to the king?  
 COSTA        Enough for these gifts to weigh down her water line.  
 TASSO        Done all right by the war, didn't he? Looting, sacking.  
 COSTA        That's why he's 'Sacker of Cities'. You'll never learn.  
 [...]
 STRATIS      He wants to get home, but stops off to plunder cities?  
 COSTA        Leaving their coasts smoking with his anger. The Great!

\* \* \*

STAVROS      Mi chiedo che storie avrà inventato in quella reggia?  
 COSTA        Quelle che servivano a stipare questa stiva di doni.  
 TASSO        Gli è andata bene con la guerra, no? Furti, sacchi.  
 COSTA        Per questo è il «saccheggiatore di città». Non impari mai.  
 [...]
 STRATIS      Vuol tornare a casa, ma si ferma a depredare ogni città.  
 COSTA        Lasciandosi dietro rive che fumano della sua rabbia. Il Grande!<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Ivi, pp. 92-93.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 92-95.

Tuttavia, nel dialogo con il timoniere Elpenore, che considera un «mezzo figlio» per la sua giovane età, Odisseo mostra un lato sensibile e nostalgico, che stride con l'immagine d'uomo profilatasi fin qui agli occhi del pubblico. Scegliendo di restare fedele al modello classico e di ritardare l'entrata in scena dell'Itacese da protagonista (la prima scena del dramma, infatti, non è individuale, ma corale), Walcott dà vita a due sue caratterizzazioni distinte: una è quella di chi lo conosce e lo giudica, l'altra corrisponde a come egli appare realmente. La prima caratterizzazione non esclude la seconda, perché Odisseo sa mutare la propria forma, come Proteo, e non ha una natura univoca. Con enfasi retorica, l'Itacese dichiara la propria lealtà all'equipaggio, introducendo per la prima volta nel dramma il gioco Odisseo/Nessuno, che è ripreso, poi, con grande insistenza nell'episodio del Ciclope. Ma la ciurma non ricambia la sua amicizia e lo tradisce, aprendo l'otre dei venti quando Itaca è ormai all'orizzonte. Elpenore, ubriaco, non riesce a reggere il timone e viene sbalzato nel mare in tempesta.<sup>64</sup> La nave di Odisseo viene spinta dai venti alla deriva e

---

<sup>64</sup> Walcott conserva il riferimento all'ebbrezza del giovane marinaio, ma per il resto ne stravolge il mito, facendolo morire tra le onde piuttosto che per la caduta da un tetto, sull'isola di Circe. Il racconto della sua morte sembra contaminato dal mito di Palinuro, il nocchiere di Enea, che cade in mare di notte tradito dal Sonno. Cfr. Verg. *Aen.* V, 833-861: «Princeps ante omnis densum Palinurus agebat / agmen; ad hunc alii cursum contendere iussi. / Iamque fere mediam caeli Nox umida metam / contigerat, placida laxabant membra quiete / sub remis fusi per dura sedilia nautae: / cum levis aetheriis delapsus Somnus ab astris / aëra dimovit tenebrosum et dispulit umbras, / te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans / insonti; puppique deus consedit in alta / Phorbanti similis funditque has ore loquellas: / "Iaside Palinure, ferunt ipsa aequora classem, / aequatae spirant aerae, datur hora quieti: / pone caput fessosque oculos furare labori. / Ipse ego paulisper pro te tua munera inibo". / Cui vix attollens Palinurus lumina fatur: / "Mene salis placidi vultum fluctusque quietos / ignorare iubes? mene huic confidere monstro? / Aenean credam (quid enim?) fallacibus auris / et caelo, totiens deceptus fraude sereni?". / Talia dicta dabat clavomque adfixus et haerens / nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat. / Ecce deus ramum Lethaeo rore madentem / vique soporatum Stygia super utraque quassat / tempora cunctantique natantia lumina solvit. / Vix primos inopina quies laxaverat artus; / et super incumbens cum puppis parte revolsa / cumque

Walcott decide di stemperare l'angoscia della scena, rivelando sarcasticamente, *in clausula*, la natura peggiore del sovrano, per un momento più preoccupato al pensiero che lo scudo di Achille sia finito fuori bordo, di quanto lo sia per la triste fine toccata al suo «mezzo figlio». Infine, l'imbarcazione si inclina violentemente e vengono scaraventati tutti in mare.

Nella scena seguente, Odisseo si risveglia, nudo, sulla spiaggia di Scheria. L'episodio, che apparentemente è consequenziale al naufragio appena descritto, in realtà sposta l'azione a poco meno di dieci anni più tardi, senza fornire spiegazioni nelle note di scena. Si tratta del secondo naufragio di Odisseo, quello provocato da Poseidone quando egli lascia Ogigia. La scena rivisita molto da vicino la parte iniziale del sesto libro dell'*Odissea*: Nausicaa gioca a palla con le ancelle, la palla va a finire vicino al corpo addormentato di Odisseo, questi spaventa le giovani per il suo aspetto disastroso e per la sua nudità. La novità sta nello *humour* e nella modernità con cui Walcott reinventa la personalità della principessa, che non ha assolutamente bisogno dell'intervento di Atena per infonderle coraggio, come accade invece al suo *alter ego* omerico.<sup>65</sup> Odisseo le lancia la palla e cade a terra, stremato. La giovane, per nulla impaurita dalla sua nudità, risulta infastidita piuttosto dal fatto che egli resti disteso senza nulla addosso «sul suo regno», in quanto lo ritiene un fatto poco dignitoso.<sup>66</sup> Walcott rivisita, poi, il monologo con cui il naufrago cerca scaltramente di guadagnarsi l'aiuto della giovane, fingendo di non poter stabilire se la sua bellezza sia umana o di origine divina:

ODYSSEUS O Nymph, whose freshness is sheer perfection!  
 NAUSICAA Sheer? You'll gain nothing addressing me in that way.  
 ODYSSEUS I am dazzled. My salt eyes are scorched by the sun.  
 NAUSICAA That's how all these overtures start. With poetry.  
 ODYSSEUS What poetry?

---

gubernaclo liquidas proiecit in undas / praecipitem ac socios nequiquam saepe vocantem; / ipse volans tenuis se sustulit ales ad auras».

<sup>65</sup> Hom. *Od.* VI, 139-140.

<sup>66</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, p. 113.

NAUSICAA You know. 'O Nymph', and all that business.  
 ODYSSEUS I thought I drowned and soared with the gulls to heaven.  
 NAUSICAA See? Next you'll croak about clutching my shining knees.  
 ODYSSEUS I will?  
 NAUSICAA Why not just say it?  
 (*Pause.*)  
 Or think it, even?  
 ODYSSEUS No.  
 NAUSICAA Or talk about my eyes, like sea-green shallows.  
 ODYSSEUS Yes. They are. You're right.  
 NAUSICAA Or the pink shells of my ears?  
 ODYSSEUS Nymph, I'll say no more than my nakedness allows.  
 NAUSICAA Why?  
 ODYSSEUS Because there's a huge gulf between us, girl. *Years!*

\* \* \*

ODISSEO O Ninfa, la cui freschezza è diafana perfezione!  
 NAUSICAA Diafana? Non ci guadagni niente a chiamarmi così.  
 ODISSEO Sono abbagliato. I miei occhi salati ustionati dal sole.  
 NAUSICAA È sempre così che iniziano questi preamboli. Con la poesia.  
 ODISSEO Quale poesia?  
 NAUSICAA Lo sai. «O Ninfa» e tutte quelle fesserie.  
 ODISSEO Ho creduto di annegare e poi salire coi gabbiani in paradiso.  
 NAUSICAA Vedi? Poi gracchierai qualcosa sul cingere i miei candidi ginocchi.  
 ODISSEO Dici?  
 NAUSICAA Perché non dirlo, allora?  
 (*Pausa.*)  
 O pensarlo, almeno?  
 ODISSEO Cosa?  
 NAUSICAA O parlare dei verdi fondali dei miei occhi.  
 ODISSEO Sì. È vero.  
 NAUSICAA O le mie orecchie, come conchiglie di rosa?  
 ODISSEO Ninfa, non dirò più di quanto la mia nudità mi consenta.  
 NAUSICAA Perché?  
 ODISSEO Perché un golfo enorme ci separa, ragazzina.  
*Gli anni!*<sup>67</sup>

La scena ricorda la precedente rilettura dell'incontro tra Odisseo e Nausicaa, che Walcott descrive in *The Joker of Seville*,

---

<sup>67</sup> Ivi, pp. 114-117.

quando il naufrago Don Juan viene soccorso dalla pescatrice Tisbea.<sup>68</sup> Tuttavia, in questo caso, l'incontro è indiscutibilmente congegnato per suscitare il riso, grazie al repentino voltafaccia di Nausicaa, che dapprima pare prendersi gioco del naufrago non apprezzando la sua *captatio benevolentiae*, ma in seguito reclama di fatto altre lusinghe. È messa in rilievo l'astuzia di Odisseo, ma soprattutto l'insorgere nella giovane di un interesse sfacciato per lui, «il dono» che ha ricevuto dal mare e che desidera divenga suo sposo. Odisseo, senza rivelare la propria identità, viene accompagnato alla corte di Alcino.

La scena dell'incontro tra la principessa e l'Itacese risulta molto semplificata, eliminando ogni difficoltà relativa all'ingresso dello sconosciuto a corte, per focalizzare l'attenzione sulla personalità ingenua e romantica della giovane. Alla corte di Alcino, dove regna un clima da stadio per lo svolgimento delle gare sportive, torna in scena Billy Blue, che canta le gesta degli atleti nei panni di Femio. Femio, però, in Omero è l'aedo di Itaca, non di Scheria. Walcott inverte i ruoli, ponendo Demodoco alla corte di Odisseo. In questo, come in altri casi analizzati precedentemente, l'autore si diverte a mischiare le carte e a concedersi piccoli errori per sviare il pubblico. Infatti, è impossibile che in un dramma con riferimenti così precisi e puntuali al modello greco, una svista di questo tipo possa non essere volontaria.

Concluse le gare e sbaragliati gli avversari, lo sconosciuto naufrago è esortato a narrare le avventure che lo hanno condotto a Scheria e ha inizio la sezione dedicata agli *Apologoi*, sicuramente la più originale del dramma. Billy Blue/Femio ascolta, pronto a cucire gli episodi in un unico canto. Il racconto di Odisseo parte con i sette anni passati presso Calipso, descritta volutamente in maniera vaga. La sua immagine si sovrappone a quella di Circe, in quanto le viene attribuita la capacità di domare le bestie feroci, come i lupi e i leoni, che custodiscono la sua caverna e ringhiano

---

<sup>68</sup> Cfr. l'analisi dell'incontro tra don Juan e Tisbea in *The Joker of Seville*, *supra*, pp. 169-170.

quando Odisseo è «oscurato dal ricordo di casa».<sup>69</sup> Questa confusione tra Calipso e Circe è in linea con l'intenzione generale dell'autore di velare di indeterminatezza il viaggio di Odisseo, servendosi di una narrazione spezzata e non lineare degli avvenimenti, di flashback e balzi in avanti non segnalati, con lo scopo di rendere il più sfumato possibile il confine tra la realtà e la menzogna, tra i fatti e i racconti inventati. «Vogliamo storie di mostri», esorta Nausicaa, prospettando ancora una volta al naufrago i guadagni che può trarre dall'intrattenerli. E Odisseo soddisfa il suo desiderio, con i due *Apologoi* dedicati al Ciclope (scene VIII-IX) e a Circe (scene X-XIII), cui segue il racconto della discesa nell'Ade (scena XIV). Non a caso, Walcott sceglie di mettere in rilievo gli episodi relativi ai due personaggi odissei che, escludendo l'Itacese, vantano maggiori richiami all'interno della sua produzione poetica.

L'episodio del Ciclope, pur mantenendo un'ambientazione 'arcaica', si rifà alla Grecia dei Colonnelli. Il racconto si svolge in due tempi: il primo introduce al regime di terrore che regna nella città governata dal Ciclope, una sorta di enorme grotta circondata da un alto muro di cinta, all'interno della quale abitano uomini/pecore, cui non è concesso pensare. La seconda parte dell'episodio, che corrisponde alla nona scena, descrive invece la cena cui Polifemo invita Odisseo, offrendo una rilettura molto originale del momento dell'accecamento, cui l'Itacese provvede da solo, ricorrendo a un trabocchetto.

L'ambientazione dell'ottava scena è surreale: «una banchina lunga, grigia e deserta. La carcassa di una pecora, sventrata, appesa a un palo. Un barile di benzina, vuoto, rotola in scena, inseguito dal FILOSOFO, che rovista all'interno del barile».<sup>70</sup> Odisseo è accompagnato da Euriloco e da due marinai. Il particolare del barile vuoto sembra alludere alla botte di Diogene il Cinico, mentre il nome del Filosofo, Socrate Aristotele Lucrezio, riunisce i

---

<sup>69</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, p. 135.

<sup>70</sup> Ivi, p. 143.

caratteri di tre grandi pensatori dell'antichità per sottolineare l'indeterminatezza del personaggio, l'esemplarità della sua esperienza in una dimensione in cui la Storia è cancellata. Anche se il suo nome ridondante potrebbe suggerire un ruolo attivo nella città, il Filosofo si adegua al regime, vivendo come gli altri nel terrore dell'Occhio, il Ciclope che tutto vede, ma che nessuno può vedere. Si tratta di un totalitarismo alla *1984* di George Orwell, in cui l'uomo deve rinunciare alla propria individualità e limitarsi a «belare», se non vuole finire sotto i denti del mostro. Enormi insegne dell'Occhio campeggiano ovunque, in una città uniformemente grigia che nessuno può lasciare, poiché «la caverna è bloccata» dal Ciclope. Squadre di poliziotti, vestiti con cappotti di pelle di pecora, vanno a caccia dei dissidenti che si ostinano a pensare con la propria testa e li picchiano brutalmente. Questa sorte tocca anche al Filosofo, quando viene scoperto a parlare del «Grande Pastore» con Odisseo e i suoi compagni. Nel suo ultimo monologo, il Filosofo diventa l'emblema di quella classe di intellettuali che, davanti agli orrori dei totalitarismi, sceglie di restare in silenzio, di non esibire la propria ostilità al regime per non pagarne le conseguenze:

PHILOSOPHER (*Recites.*)

Yet I was one among many thousands in the square,  
but always too late, too far at the back to see

the smiles of the tiny faces on the balcony.

Those in front with the caps, braids and medals, and those at the rear

in coats and identical hats who didn't wave  
like the central one, turning both profiles repeatedly

into a coin or a postage stamp. I had to be there  
with the roaring victims who craned or held up children

and yelped and jumped high like dogs that you are training  
in the boxed, crammed square that felt like a mass grave

to a drifting smell of formaldehyde or adrenaline,  
learn what I remember, that someday it could save.

But I swear, on my grave, now that it's all over,  
and the square and the balcony empty, I was there, but I didn't wave.

*(The patrolmen remove him.)*

Let the Greeks remember Odysseus the Brave!

\* \* \*

FILOSOFO *(Recita.)*

Eppure ero uno tra le tante migliaia nella piazza,  
 ma sempre in ritardo, sempre troppo indietro per vedere  
 i sorrisi di quelle piccole facce lassù sul balcone.  
 Quelli davanti con i berretti, i gradi e le medaglie, e quelli dietro  
 con i cappotti e i cappelli identici, che però non esultavano  
 come quelli in mezzo che voltavano e rivoltavano i profili  
 diventando monete o francobolli. Ero costretto a essere lì  
 con le vittime che si sbracciavano o alzavano in aria i loro figli  
 e guaivano e saltavano come cani quando li addestri  
 in quella piazza affollata da sembrare una fossa comune  
 soffocati da un odore di formaldeide o di adrenalina,  
 impara i miei ricordi, perché un giorno potranno salvarti.

Ma lo giuro, sulla mia tomba, adesso che è tutto finito  
 e la piazza e il balcone sono vuoti, ero lì, ma non esultavo.

*(I POLIZIOTTI lo portano via.)*

Che i Greci ricordino Odisseo l'Impavido!<sup>71</sup>

Il Ciclope entra in scena e ordina di portare via il Filosofo. Nelle ultime parole dell'uomo c'è la speranza che Odisseo, che per sua ammissione «apre varchi nei muri», riesca a vincere il tiranno, non asservendosi a lui. L'Itacese usa l'astuzia e adatta ancora una volta il proprio aspetto alle circostanze, trasformandosi in Nessuno. Il dialogo in cui egli si presenta al Ciclope possiede ironia da commedia. I versi sono spezzati in più battute, ripartite tra i due personaggi in uno scambio veloce e pungente, che dà vita a una delle scene teatralmente più riuscite di *The Odyssey*:

*(The Cyclops faces Odysseus.)*

CYCLOPS Don't stare.

ODYSSEUS Sorry.

CYCLOPS What is your name?

---

<sup>71</sup> Ivi, pp. 148-149.

ODYSSEUS Nobody.  
 CYCLOPS Where're you from?  
 ODYSSEUS Nowhere.  
 CYCLOPS (*Nodding.*) Where're you going?  
 ODYSSEUS I don't know. [...] All you see is nobody and nothing.  
 CYCLOPS The Eye likes you.  
 ODYSSEUS The ugliest thing is a liar. So you're really ugly, sir.  
 CYCLOPS Noooh?  
           How ugly am I?  
 (*Odysseus dances.*)  
 ODYSSEUS Man, you so ugly nobody would believe it.  
 CYCLOPS Except you.  
 ODYSSEUS (*Black accent.*) I'm nobody, dude. You're ugly, I believe it.  
 CYCLOPS (*Roaring with laughter.*) God, what accent is that? I'm going to die.  
 ODYSSEUS Oh, you will, you will, boss.  
 CYCLOPS (*Weeping with laughter.*) Stop, you're making me cry.  
 ODYSSEUS Laughter and tears, right? Pouring from the one eye.  
 CYCLOPS I'm exhausted. You're funny. I'll see you again.  
 ODYSSEUS Not if I see you first, man.  
 CYCLOPS You're a killer, Nobody.  
 ODYSSEUS (*Laughing.*) Not as much as you, my man.  
 CYCLOPS You're coming to dinner.  
 ODYSSEUS I thought I *was* dinner.

\* \* \*

(*Il Ciclope fronteggia Odisseo.*)

CICLOPE Non fissare.  
 ODISSEO Scusa.  
 CICLOPE Come ti chiami?  
 ODISSEO Nessuno.  
 CICLOPE Da dove vieni?  
 ODISSEO Nessun posto.  
 CICLOPE (*Annuendo con il capo.*) Dove vai?  
 ODISSEO Non so. [...] Tutto quello che vedi è nessuno e niente.  
 CICLOPE Stai simpatico all'Occhio.  
 ODISSEO La cosa più brutta sono i bugiardi. Quindi, tu sei davvero brutto.  
 CICLOPE Noooo?  
           E quanto sono brutto?  
 (*Odisseo balla.*)  
 ODISSEO Cristo santo, sei così brutto che nessuno ci crede.  
 CICLOPE Tranne te.

- ODISSEO *(In napoletano.)*<sup>72</sup> Je so' nisciuno, guaglio'. Tu si' brutto, e je ce crero.
- CICLOPE *(Morendo dalle risa.)* Mio dio, da dove viene quella parlatà? Mi fai morire.
- ODISSEO 'O faccio, 'o faccio, dotto'.
- CICLOPE *(Piangendo dal ridere.)* Basta, sto piangendo.
- ODISSEO Lacreme e resate, 'o vvi'? 'A 'int' a n'uoocchio sulo.
- CICLOPE Non ce la faccio più. Sto male. Ti rivedo, vero?
- ODISSEO No si te veco primm' je a tté, cumpa'.
- CICLOPE Mi fai ammazzare.
- ODISSEO *(Ridendo.)* Lo fai già da solo, amico.
- CICLOPE Vieni a cena.
- ODISSEO Pensavo di *essere* la cena.<sup>73</sup>

Il Ciclope anticipa con ironia tragica la propria disgrazia, mentre Odisseo, chinando il capo e sfruttando il proprio *sense of humour*, guadagna la propria salvezza. I marinai suoi compagni, nonostante gli sforzi, vengono trascinati via dai poliziotti. Nella scena successiva, Odisseo accetta l'invito dell'Occhio a cena. Evocando il banchetto del *Tieste* senecano, Walcott fa servire come pietanza le carni di Euriloco e dei due marinai. Davanti alle lacrime di Odisseo, il Ciclope si incuriosisce e chiede all'ospite di insegnargli a piangere. Ma egli sostiene che per lui farlo sia impossibile, perché non è umano e perché non è dotato di due occhi: uno serve per ridere e l'altro per piangere. Due occhi sono necessari per avere equilibrio, come accade con il Bene e il Male, con la sinistra e la destra. Odisseo stesso è parte, insieme a Penelope, di una coppia 'equilibrata' ed è per questo che deve fuggire dalla caverna e ritrovare la via di casa, di quello «scoglio, troppo roccioso per i cavalli», dove i sudditi «non finiscono sugli spiedi». Per guadagnare la libertà, egli usa proprio uno spiedo: dopo averlo riscaldato su una fiamma, lo tiene nascosto e finge sia caduto sotto il tavolo. Polifemo lo aiuta a cercarlo e, quando

---

<sup>72</sup> Nella traduzione italiana, Matteo Campagnoli rende con il dialetto napoletano la parlata «nera», afro-caraibica, che Walcott assegna ad alcune battute di Odisseo.

<sup>73</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 148-155.

si trova alla giusta distanza, Odisseo lo acceca. Il buio prorompe sulla scena, mentre la voce del tiranno si leva terribile sopra il suono delle sirene:

CYCLOPS           NOBODY HAS ESCAPED, NOBODY BLINDED ME!  
 LOUDSPEAKER    REPEAT, NO ONE HAS ESCAPED. KEEP LOOKING FOR  
                           HIM.  
                           NOBODY'S ESCAPED, NOBODY'S BLINDED THE EYE.  
 CYCLOPS           NOBODY, YOU HEAR ME? NOBODY IS HIS NAME!  
 ODYSSEUS        (*Shouts back.*) SON OF POSEIDON! YOU OBSCENE OC-  
                           TOPUS!  
                           YOU TON OF SQUID-SHIT, WITH YOUR EYE POURING  
                           BLACK INK!  
                           MY NAME IS NOT NOBODY! IT'S ODYSSEUS!  
                           AND LEARN, YOU BLOODY TYRANTS, THAT MEN CAN  
                           STILL THINK!

*(Sirens moan. The Cyclops picks up an oil drum and hurls it at the re-  
 treating Odysseus, screaming.)*

\* \* \*

CICLOPE           NESSUNO È SCAPPATO, NESSUNO MI HA ACCECATO!  
 ALTOPARLANTI   RIPETO, NESSUNO È SCAPPATO. CONTINUE A CER-  
                           CARLO.  
                           NESSUNO È SCAPPATO, NESSUNO HA ACCECATO L'OC-  
                           CHIO.  
 CICLOPE           NESSUNO, MI SENTITE? IL SUO NOME È NESSUNO!  
 ODISSEO         (*Urlandogli dietro.*) FIGLIO DI POSEIDONE! POLIPO  
                           OSCENO!  
                           QUINTALE DI MERDA DI SEPPIA CON L'OCCHIO CHE  
                           SPURGA INCHIOSTRO NERO!  
                           IL MIO NOME NON È NESSUNO! È ODISSEO!  
                           E VOI, TIRANNI DEL CAZZO, IMPARATE CHE GLI UOMI-  
                           NI SANNO ANCORA PENSARE!

*(Suoni di sirene. Il Ciclope prende il barile e, urlando, lo lancia dietro  
 a Odisseo in fuga.)*<sup>74</sup>

Come accade in Omero, l'Itacese non resiste alla tentazione di attribuirsi l'impresa e urla infine il proprio nome, attirandosi le ire di Poseidone. Alla maledizione di Aiace, causa prima che im-

---

<sup>74</sup> Ivi, pp. 166-167.

pedisce il ritorno a casa di Odisseo, si aggiunge quindi l'ostilità del dio dei mari, che agisce da dietro le quinte, senza intervenire nella vicenda in qualità di personaggio.

L'episodio di Circe occupa complessivamente ben quattro scene di *The Odyssey*. La Circe di Walcott è una maga che ha lo straordinario potere non tanto di far assumere agli uomini una forma diversa, ma di far emergere la loro natura latente, quella di 'maiali' in senso lato: «l'animale interiore», come spiega Circe, «erompe dai loro lineamenti». <sup>75</sup> Eea, con la sua vegetazione lussureggiante, le donne disponibili e il palazzo/«bordello» di Circe, ha tutto ciò che un maschio può volere dalla vita: «i bordelli non sono solo il sogno dei marinai, ma di tutti gli uomini», confessa Odisseo al compunto Euriloco, l'unico membro del suo equipaggio che non subisca, almeno in un primo tempo, gli effetti della trasformazione. La presenza di quest'ultimo personaggio nell'episodio di Circe non è insolita, dal momento che egli si distingue, in Omero, per essere il solo che riesca a fuggire dalla casa della maga, evitando la metamorfosi. Tuttavia, Euriloco ritorna nel dramma dopo essere stato, nella scena precedente, cucinato e mangiato dal Ciclope. Questa resurrezione ingiustificata può trovare forse spiegazione nel riferimento al sogno, che Odisseo fa nella citazione riportata sopra: solo in un sogno o in un racconto inventato dall'Itacese alla corte di Alcinoò, il personaggio potrebbe tornare a vivere. Questo, d'altronde, non è il primo caso in cui si accenna ai sogni. In conclusione dell'ottava scena, vedendo i poliziotti del Ciclope che vengono ad arrestarlo, anche il secondo marinaio urla: «È un sogno, solo un sogno!». <sup>76</sup> Questi riferimenti potrebbero essere indizi del fatto che Odisseo stia, in realtà, sognando gli avvenimenti narrati. Ciò sarebbe coerente con il seguito del dramma, in cui regnano l'indeterminatezza e una calcolata confusione temporale. Su questo aspetto inerente al sogno si tornerà più avanti.

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 177.

<sup>76</sup> Ivi, p. 155.

Sdraiati a terra sulla spiaggia di Eea, i marinai di Odisseo sono vinti da «un malessere che addormenta», una sorta di delirio che fa loro perdere la voglia di continuare il viaggio di ritorno. La natura dell'isola, che incanta gli uomini, in quanto emanazione della magia di Circe, trova corrispondenza nella natura dei Caraibi, protagonista di *Omeros*:

EURYLOCHUS	Try, sailor. How do you feel?
FIRST SAILOR	In a different archipelago. But the same.
SECOND SAILOR	They worship the elements. They kneel like you kneel.
THIRD SAILOR	Each god has his earthen root.
SECOND SAILOR	Just a different name.
FIRST SAILOR	Their gods quarrel like ours and hurl meteors.
SECOND SAILOR	They sacrifice oxen. Drink their blood from clay bowls.
FIRST SAILOR	They spin, possessed, around delirious altars.
THIRD SAILOR	Then wound the earth and descend to the place of souls.

\* \* \*

EURILOCO	Sforzati, marinaio. Come ti senti?
PRIMO MARINAIO	In un altro arcipelago. Ma uguale.
SECONDO MARINAIO	S'inginocchiano come fai tu. Venerano gli elementi.
TERZO MARINAIO	Ogni dio ha le sue radici terrestri.
SECONDO MARINAIO	È solo il nome a cambiare.
PRIMO MARINAIO	I loro dèi litigano come i nostri, lanciando meteoriti.
SECONDO MARINAIO	Sacrificano buoi. Ne bevono il sangue a piene mani.
PRIMO MARINAIO	Roteano, attorno ad altari di delirio, posseduti dai loro riti.
TERZO MARINAIO	Poi feriscono la terra e scendono nel luogo delle anime. <sup>77</sup>

In questo dialogo e nel corteo dei Festanti, che cantano con maschere di animali sul volto inneggiando a Circe e ai Bacchali, emerge la forza del sincretismo religioso walcottiano, che sovrappone gli dèi del *pantheon* greco a quelli propri della tradi-

---

<sup>77</sup> Ivi, pp. 172-173.

zione afrocaraiibica, residenti negli elementi naturali. Si menziona, inoltre, la loro litigiosità. Anche i sacrifici e le possessioni trovano riscontro in entrambe le religioni, quella tribale africana e quella greca, così come i miti che hanno per soggetto la discesa di uomini nell'Aldilà. Il coro dei Festanti introduce con il suo canto l'entrata in scena di Circe su una portantina sorretta da uomini dalla testa di maiale. Odisseo ed Euriloco sono guidati dalla maga dentro il suo bordello arredato di rosso. Reclamano la controtrasformazione dell'equipaggio. Tuttavia, mentre Euriloco pare immune alla seduzione della maga e delle tante ragazze presenti, Odisseo inizia a dare i primi segni di cedimento, riconoscendo che «nel retro della mente di ogni uomo c'è una camera a ore» e che «magari è bello essere un porco, tanto per cambiare»: non è Circe a trasformare gli uomini, ma sono loro che cambiano il proprio aspetto davanti a lei.<sup>78</sup> In aiuto di Odisseo appare Atena, che lo induce a masticare un fiore di *moly* per proteggersi dall'effetto della magia. Si tratta dello stesso fiore latteo che, in *Odissea X* (v. 305), Ermes offre all'Itacese prima che egli si diriga verso la casa di Circe, ma la sua provenienza, ignota persino ad Atena, ricorda anche il fiore di Ma Kilman, nascosto in un luogo di cui la gente «civilizzata» non ha più memoria. Odisseo segue il consiglio di Atena, mentre Euriloco perde il fiore e, adescato da due ragazze, subisce la trasformazione.

La scena XII, ambientata nella camera da letto di Circe, è introdotta da Billy Blue, che descrive il tentativo della maga di sedurre Odisseo, offrendogli la *yohimbée*, una bevanda afrodisiaca fatta con la corteccia di una pianta africana. Il *moly*, però, contrasta gli effetti della *yohimbée* e fa sì che egli pensi solo a Penelope, cosicché, anche dopo il rapporto amoroso, la sua forma resta quella umana. I tentativi della maga sono vanificati anche dalla gelosa Atena che, travestita da ancella, si introduce due volte nella stanza e induce Circe a visioni profetiche, che prescrivono per Odisseo la discesa all'Ade.

---

<sup>78</sup> Ivi, pp. 179 e 181.

Il rito per scendere nell'Ade riprende elementi del rituale descritto in *Odissea X*, come l'offerta di orzo e latte o il sacrificio di un animale nero.<sup>79</sup> Tuttavia, quello di *The Odyssey* è a tutti gli effetti un rituale voodoo, di derivazione yoruba, appartenente al folklore delle Antille come Maman de l'Eau, la protettrice degli animali fluviali cui Atena è equiparata. Anche il cerchio tracciato per terra con la farina corrisponde a una pratica voodoo chiamata *veve*, utilizzata durante le cerimonie per richiamare il *Loa*, un tipo di spirito. In *The Odyssey*, Circe è sacerdotessa del rito di passaggio cui prendono parte anche due preti, percussionisti e danzatori di Shango con candele in mano. Uno dei due preti disegna a terra un cerchio con il gesso, al cui centro viene condotto Odisseo in uniforme da ammiraglio, con scettro e spada di legno. Nel frattempo, un galletto sacrificale viene fatto ruotare per il collo. La scena XIII è occupata interamente dal rituale, officiato a più voci cantando e ballando. Nel ritmo spezzato dei versi, composti anche di una sola parola, Grecia e Africa si fondono, quando Shango e Giove, Maman de l'Eau e Atena sono invocati come divinità inscindibili l'una dall'altra. Le rime scandiscono il canto, conferendogli musicalità tribale. Gli occhi di Odisseo vengono bendati e Circe chiama il fantasma di Anticlea, «visione straziante» che gli bagna di lacrime il volto. A quel punto, Odisseo traccia con la spada una 'L' nella terra ed essa si apre.

Così come l'ambientazione dei due episodi precedenti, anche quella dell'Ade walcottiano è concepita in maniera del tutto originale. L'autore, infatti, dà all'Oltretomba l'aspetto di una stazione della metropolitana. Passato il tornello per accedere all'inter-

---

<sup>79</sup> «Dopo essere andato vicino, o eroe, come t'ordino, / scava una fossa di un cubito in un senso e nell'altro / e versa intorno un'offerta per tutti i defunti, prima di latte e miele, dopo di dolce vino, / poi una terza di acqua: cospargila con bianca farina di orzo. / Fa' voto con fervore alle teste senza forza dei morti, / di immolare, giunto ad Itaca, in casa, / la migliore vacca sterile e colmare di doni opulenti la pira, / e d'immolare a Tiresia, a lui solo il montone, / tutto nero, che nelle tue greggi spicca di più. / Quando avrai supplicato con voti le stirpi illustri dei morti, / immola allora un montone e una pecora nera» (Omero, *Odissea X*, vv. 516-527, trad. it. a cura di G.A. Privitera, Milano 1991).

no, Odisseo incontra la madre, la prima a rivolgergli la parola. Nell'*Odissea*, è a Elpenore che spetta questo ruolo. La precedenza data ad Anticlea è un tributo alla madre del poeta, ricordata anche in *Omeros* negli anni della malattia, quando ormai faticava a riconoscere persino il figlio. Questo spiega il fatto che Anticlea in *The Odyssey* non riconosca subito Odisseo, al contrario di quanto accade nel poema epico. Anche il tema dell'invecchiamento, i cui segni l'Itacese vede avanzare, ritrovando nel proprio volto una sempre maggiore somiglianza a quello della madre, trova un parallelo in *Omeros*, nel dialogo tra il sessantenne Walcott e il fantasma del padre morto in giovane età, che paradossalmente ha mantenuto un aspetto più giovane del suo. Il colloquio con Anticlea è impostato in *The Odyssey* su toni familiari e affettuosi, nel ricordo degli atteggiamenti e delle espressioni che la donna usava per riportare il figlio all'ordine. Anticlea spiega poi la struttura dell'Ade walcottiano, diviso in stazioni: un treno veloce vi passa attraverso senza mai fermarsi e senza che nessuno possa scendere fino alla stazione assegnata ai suoi peccati. Interrompe il dialogo Billy Blue, in questa occasione cieco senz'altro che vive sotto un ponte. Egli chiede due monete per la sua profezia, ma Odisseo si decide a dargliene solamente una, esibendo parodicamente ancora una volta la propria avidità. Ricevuta l'offerta, Billy Blue veste i panni di Tiresia e permette all'Itacese la visione di Elpenore, rammaricato per l'ubriacatura che ha causato la sua morte e ha fatto andare la nave alla deriva. Un'altra moneta e appare Tersite con la spada a riposo su una spalla: alla «troppa» pace del suo tetto coniugale ha preferito il suicidio.<sup>80</sup> Dopo di lui, Walcott cita altri tre spiriti di guerrieri achei: Aiace, Agamennone e Achille. Così come Tersite, nemmeno loro rivolgono la parola a Odisseo, tuttavia Aiace esprime con uno sguardo d'odio il rancore che ancora prova per la sottrazione delle armi di Achille. Nonostante il contesto macabro, questa scena risulta comica per l'ingenuità con cui Odisseo prova a stemperare l'avversità di Aiace, urlando-

---

<sup>80</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, p. 213.

gli dietro che intanto lo scudo di Achille è andato perduto, come se, privati entrambi dell'oggetto del contendere, non ci fosse più ragione per odiarsi. Anche in *Odissea*, durante il breve incontro tra i due guerrieri achei, è solo Odisseo a parlare, ma con toni ben più gentili e adulatori, nel tentativo di vincere la ritrosia di Aiace raccontandogli come la sua gloria risplenda ancora sulla terra.<sup>81</sup> Neanche Achille parla con Odisseo, ma è citato per una brevissima apparizione, mentre «saltella leggero su prati di asfodeli», felice che il figlio Neottolemo sia sopravvissuto alla guerra.<sup>82</sup> Nell'*Odissea*, è l'Itacese a rivelare all'eroe la sorte benevola del figlio.<sup>83</sup> Walcott espunge il dialogo, ma ne mantiene l'esito, ovvero la rappresentazione della gioia di Achille, con il riferimento puntuale al «prato asfodelio» su cui egli «saltella» come un «cervo in primavera, che con gli zoccoli scalcia gli steli».

L'Ade di *The Odyssey: A Stage Version* risulta di gran lunga meno affollato di quello omerico: ad eccezione di Elpenore e delle due guide, Anticlea e Tiresia, nessuno spirito si ferma a parlare con l'Itacese. Ciò accade per non rallentare il ritmo del dramma e perché, al centro della scena, non c'è tanto la vicenda in sé, ma piuttosto una riflessione universale sulla spietatezza del Tempo, e del Fato con esso, che sottraggono alla vita indomabili eroi come madri sconsolate:

ANTICLEA Don't blame Troy on one fickle wife.

TIRESIAS She was its cause, not its root. You're under a field.

ANTICLEA Where Time stalks circling with his remorseless scythe.

---

<sup>81</sup> La reazione dell'eroe è analoga a quella descritta nella rivisitazione: «L'anima sola di Aiace Telamonide / se ne stava in disparte, in collera per la vittoria / con cui io lo vinsi in giudizio, ottenendo presso le navi / le armi di Achille [...]. / Dicevo così, ed egli non mi rispose, e andò / nell'Erebo tra le altre anime dei morti defunti. / Avrebbe potuto parlarmi, allora, anche se irato, o io a lui, / ma l'animo mio nel mio petto desiderava / vedere le anime degli altri defunti» (Omero, *Odissea* XI, vv. 543-546, 563-567).

<sup>82</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, p. 217.

<sup>83</sup> «Dicevo così e l'anima del celere Eacide / andava a gran passi sul prato asfodelio, / lieta, perché io gli dissi che il figlio era insigne» (Omero, *Odissea* XI, vv. 538-540).

\* \* \*

ANTICLEA Non imputare Troia a una volubile sposa.

TIRESIA Ne fu la causa, non la radice. Sei sotto un prato.

ANTICLEA Dove il Tempo miete, roteando la sua falce impietosa.<sup>84</sup>

Ma al Tempo si sottrae l'amore di Penelope, la devozione con cui la donna attende il marito. Anticlea mostra al figlio la nuora, la cui sagoma è visibile sopra le loro teste, «attraverso una crepa di luce» che si apre nel terriccio del prato. Nel tessere l'elogio di Penelope e della sua fedeltà, Anticlea e Tiresia profetizzano a due voci il futuro di Odisseo: il ritorno in patria e una tranquilla vecchiaia, spesa sulla sua panca in una sorta di idillio bucolico. *The Odyssey* non fa riferimento al viaggio che, in Omero, aspetta l'Itacese una volta ristabilito l'ordine a Itaca. L'*happy ending* del dramma è così assicurato e non è minacciato dallo spettro di una nuova partenza.

### 3.2.3. ATTO SECONDO: IL RITORNO A ITACA

Con il ritorno di Odisseo sulla terra si chiude il primo atto, tuttavia questa suddivisione non determina una cesura perfetta tra la sezione del dramma dedicata alla *Telemachia* e agli *Apologoi* e quella incentrata sulle vicende interne a Itaca, infatti la prima scena del secondo atto svolge una funzione di intermezzo e rivisita gli episodi delle sirene e di Scilla e Cariddi. Data la sua particolare collocazione, staccata dal resto del gruppo degli *Apologoi*, è verosimile che si tratti di un sogno, fatto da Odisseo mentre è a bordo della nave dei Feaci, che lo stanno trasportando a Itaca. Ciò è comprovato dal fatto che, nella scena successiva, l'Itacese si risveglia e un pastore (in realtà Atena) lo informa del fatto che ha dormito per una settimana intera. Un'altra prova in favore di questa ipotesi si può trovare, cercando di analizzare con ordine la successione degli episodi omerici, accostati volontariamente da Walcott in modo da creare confusione e lasciare il dramma intero

---

<sup>84</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 216-217.

nell'indeterminatezza. In Omero, dopo la sosta a Eea, Odisseo e il suo equipaggio ripartono, si imbattono nelle sirene e, successivamente, in Scilla e Cariddi. Poi, dopo l'uccisione sacrilega dei buoi del Sole, la nave fa naufragio, Odisseo perde il suo equipaggio e approda nell'isola di Ogigia, da solo. Di qui riparte, sette anni dopo, con la zattera da lui costruita, fa ancora una volta naufragio e si risveglia a Scheria. In Walcott, invece, se la prima scena del secondo atto fosse la continuazione del racconto, interrotto alla fine del primo atto con la discesa agli Inferi, Odisseo ripartirebbe dall'isola di Circe con il suo equipaggio per poi ritrovarsi solo, sulla zattera, a vedersela prima con le sirene, poi con Scilla e Cariddi. In conclusione, la prima scena del secondo atto non può essere la continuazione del racconto, ma soltanto un sogno. A questo punto, però, subentra il dubbio che, nella rivisitazione walcottiana, anche gli *Apologoi*, il Ciclope e Circe, siano riconducibili a una dimensione onirica. La lunga dormita di Odisseo potrebbe giustificare anche un'ipotesi di questo tipo. L'unica certezza è che il poeta crea questa confusione volutamente: non c'è altra soluzione, se non quella di apprezzare *The Odyssey* nella sua originalità, senza ricercare inutilmente una logicità nella sua struttura.

La prima scena del secondo atto è introdotta dalla breve parodia del proemio omerico. A cantare è Odisseo sulla zattera, scottato dal sole di mezzogiorno:

ODYSSEUS Let his story be told, he's a mariner bold,  
the king of the tumbling foam. He's been scorched by the sun,  
bones cracked by the cold, but a long, long, long –  
Sing his song, song a long, long way from...  
(Stops, gathering strength for the word –)

Home.

ODISSEO La sua storia si canti, è un gran navigante.  
Il re della spuma cascante. È scottato dal sole.  
Ossa rotte dal freddo, ma distante, distante –  
Canta un canto, un canto distante, distante da...  
(Si ferma, raccogliendo le forze per la parola –)

Casa.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Ivi, pp. 224-225.

Sulla zattera saltano due pesci e Odisseo li afferra. Subito dopo salgono a bordo due sirene. Esse hanno l'aspetto delle sirene delle favole, quelle sognate dai marinai, e non il terribile aspetto tramandato dalla tradizione classica. Tuttavia, Odisseo le vuole scacciare dalla zattera, ritenendole allucinazioni causate da un'insolazione o dal pesce crudo che ha mangiato. Le sirene, come Circe, Calipso e, a suo modo, Nausicaa, entrano a far parte della schiera di donne che aspirano a sedurre l'Itacese in *The Odyssey* ma, una volta gettati in mare i pesci che erano saltati poco prima a bordo, anch'esse, contrariate, si rituffano tra le onde. Salgono allora sulla zattera Stavros e Costa, seguiti poi da Stratis e Tasso, i marinai della ciurma di Odisseo annegati durante il naufragio, dopo aver liberato i venti contenuti nell'otre di Eolo. Pentiti, aiutano il loro capitano a passare oltre gli scogli delle due sirene, da loro descritte come «due vecchiette rugose», che accendono fuochi con le ossa dei marinai attirati dal loro canto.<sup>86</sup> Essi legano il capitano all'albero e pigiano cera nelle proprie orecchie. Passati gli scogli delle sirene, Odisseo si addormenta, cullato dalla ninna nanna a due voci di Euriclea e Billy Blue, mentre l'equipaggio fantasma conduce la sua zattera con cautela lungo «l'unica rotta di casa», che passa tra le mostruose Scilla e Cariddi. Come in un sogno, Odisseo torna bambino e piagnucola, mentre sulla sua culla incombono le ombre della ciurma, che mutano nell'orribile *silhouette* di un mostro a sei teste. Euriclea e Billy Blue continuano a cantare:

EURICLEIA (*Sings.*) Are all of these monsters a child's imagination?

(*The six heads approach Odysseus.*)

BILLY BLUE (*Sings.*) Or the madness of a mariner too long alone?

(*Odysseus screams. They overturn the raft.*)

\* \* \*

EURICLEA (*Canta.*) È l'immaginazione di un bimbo questi mostri a creare?

(*Le sei teste si avvicinano a Odisseo.*)

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 231.

BILLY BLUE (*Canta.*) O la follia di un marinaio troppo a lungo solo  
per mare?  
(*Odisseo grida. Rovesciano la zattera.*)<sup>87</sup>

Con questo canto si chiude definitivamente la sezione dedicata agli *Apologoi*. Il finale della scena con la zattera che si rovescia può trovare spiegazione nell'inizio della scena successiva, quando Odisseo, ancora addormentato, viene trasportato dalla nave dei Feaci alla spiaggia di Itaca. È probabile che egli avverta uno scossone durante la manovra e che, in seguito a questo, il suo sogno si interrompa bruscamente. Il sonno di Odisseo, però, continua ancora, tanto da stupire i Feaci. Si tratta del sonno «profondo, continuo, dolcissimo, assai somigliante alla morte» di *Odissea* XIII (vv. 79-80), che nella rivisitazione moderna dà adito a un immediato esito parodico, sottolineato dall'incredulità dei marinai. Walcott decide, inoltre, di far sì che Nausicaa ritrovi lo scudo di Achille disperso nel naufragio e che lo faccia interrare accanto all'Itacese «come una testuggine». Il riferimento è alla maledizione di Aiace, che aveva chiamato Odisseo «tartaruga», augurandogli di impiegare dieci anni per tornare a casa, con la lentezza tipica dell'animale: come la tartaruga ha nel guscio la sua casa, Odisseo, ossessionato dalla perdita dello scudo, ne ritorna in possesso solo quando raggiunge Itaca.

Ad eccezione della prima scena, il secondo atto risulta più fedele al modello. Walcott esprime la sua creatività soprattutto nella sezione dedicata agli *Apologoi*, quella che, dato il carattere fantastico degli episodi narrati, più si presta a una decisa reinvenzione. Per quanto riguarda la parte del dramma successiva al ritorno in patria di Odisseo, invece, il poeta sceglie di seguire lo schema essenziale con cui le vicende si susseguono in Omero, concentrandosi nel rielaborare piuttosto la caratterizzazione dei personaggi: si tratta della tecnica già usata nella sezione di *The Odyssey* che rivisita la *Telemachia*, volta ad alleggerire il dramma, senza omettere i punti salienti della vicenda. L'autore inverte così anche

---

<sup>87</sup> Ivi, pp. 240-241.

quantitativamente l'equilibrio tra le parti del poema omerico, dilatando la sezione degli *Apologoi* e dedicando complessivamente almeno sette scene agli episodi di Polifemo e di Circe.

Come in Omero, Odisseo trova ad attenderlo al suo risveglio un pastore, in realtà Atena. Nonostante sia alquanto frastornato per aver dormito una settimana intera, il suo primo pensiero va allo scudo, la sua «fortuna», che gli «artigli del mare» potrebbero ghermire, nonostante il pastore lo rassicuri che è stato ben sepolto sotto la sabbia. Dissepolto il suo tesoro, Odisseo lo lucida avidamente, felice di poter dichiarare che «il guscio ha ritrovato la sua tartaruga».<sup>88</sup> Soltanto in un secondo momento, ascoltando la «lingua» delle fonti e dei pioppi, egli realizza di essere ritornato finalmente in patria. Come le formiche di Ma Kilman in *Omeros*, a Itaca la natura possiede un linguaggio proprio, distintivo, di cui Walcott sottolinea l'importanza facendo sì che essa sia la prima a dare il bentornato al re. È la «voce rauca dei frangenti» che lo chiama, «polumechanos, polutlas, polumetis, Odisseas», mentre le rondini cantano per «assordarlo di gioia». Commosso dalla trionfale celebrazione con cui l'isola lo accoglie, egli esita: «Sono un nessuno», dice al pastore. Ritorna, ancora una volta, il gioco di parole amato da Walcott, forse un po' forzato nel contesto, dal momento che il tentennamento di Odisseo a questo punto della vicenda è privo di sviluppi. Atena conclude l'esametro, esortandolo a riprendere il posto che gli spetta: «Torna ad essere il nessuno che eri».<sup>89</sup> Seguendo il consiglio della dea, l'Itacese si sporca la faccia di terra e finge di essere un mendicante straniero. Anche in questo caso, come durante l'incontro con Nausicaa, Walcott non ricorre alla magia di Atena per mutare l'aspetto di Odisseo, limitando il ruolo della dea a sua consigliera. D'altronde, non sarebbe possibile rappresentare in scena un magico cambiamento nel fisico dell'attore, da prestante a diroccato, se non con un reale travestimento.

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 247.

<sup>89</sup> Ivi, p. 249.

Il primo incontro con Eumeo avviene, come in *Odissea*, su indicazione di Atena. È l'uomo fidato e un po' ciarliero, che ha avuto cura per vent'anni dei suini di Odisseo. Quando questi gli chiede quale sia il suo mestiere, egli risponde «keep hogs», un'espressione anfibologica che suscita il riso, in quanto *hog* in inglese indica l'animale, il porco, ma anche per analogia il mangione, l'ingordo: il riferimento è ai Proci, cui Eumeo porta i maiali per gozzovigliare a spese del re. Nonostante Odisseo si lasci scappare che sono dieci anni che è per mare, Eumeo non intuisce che si trova di fronte al suo padrone e crede alla storia delle origini cretesi dell'ospite, raccontandogli le vicissitudini di Penelope e di Telemaco.

Durante la notte che passa presso la capanna di Eumeo, Odisseo riceve la visita di Atena. Si tratta di una scena particolare, ancora una volta a metà tra il sogno e la realtà. Al suo principio, infatti, egli sta di nuovo dormendo, mentre su Itaca si abbatte una tempesta, manifestazione della collera divina. All'improvviso, la tempesta si placa e appare Atena, con cui Odisseo discute in merito all'atteggiamento ostile delle divinità nei confronti degli uomini:

- ODYSSEUS I'm the cause of my own wretchedness? [...] What sins,  
dazzling Athena, marked me from men?
- ATHENA You mocked the immortal ones.
- ODYSSEUS Is that all you mean?
- ATHENA You are the first to question the constant shining!
- ODYSSEUS With good reason.
- ATHENA The first to discount each omen!
- ODYSSEUS On calm nights at sea I have seen the gods falling.
- ATHENA Mortal, if I were you, I'd start my confession.  
(*Silence.*)
- ODYSSEUS My maddened crew butchered the oxen of the sun.
- ATHENA Why were your Greeks turned to statues, your ship a stone?
- ODYSSEUS All right! I gouged the Cyclops, son of Poseidon!
- ATHENA Why did your crew devour the sun god's oxen?
- ODYSSEUS Corn and red wine. We had them. And they ran out.
- ATHENA Those lyre-horned cattle were dear to Hyperion.
- ODYSSEUS Why should men starve when gods have all they can eat?

- ODISSEO Sono io la causa delle mie disgrazie? [...] Quali peccati mi hanno distinto dagli altri uomini, fulgida Atena?
- ATENA Ti sei preso gioco degli immortali.
- ODISSEO Tutto qui? Cosa vuoi che sia.
- ATENA Sei il primo a dubitare del continuo splendore.
- ODISSEO E a buona ragione.
- ATENA Il primo a sminuire ogni profezia!
- ODISSEO Durante le notti calme in mare ho visto gli dèi cadere.
- ATENA Mortale, se fossi in te, inizierei la mia confessione.
- (Silenzio.)*
- ODISSEO La mia ciurma impazzita ha macellato i buoi del sole.
- ATENA Perché la vostra nave fu mutata in pietra, voi greci in statue di sale?
- ODISSEO D'accordo! Ho accecato il ciclope, figlio di Poseidone!
- ATENA I buoi del dio sole, perché li avete divorati?
- ODISSEO Grano e vino rosso. Ne avevamo. Poi sono finiti.
- ATENA Quella mandria dalle corna di lira era cara a Iperione.
- ODISSEO Perché gli uomini devono digiunare quando gli dèi si rimpiangono?<sup>90</sup>

L'Odisseo walcottiano è un uomo estremamente scettico e razionale. Ha visto con i propri occhi gli dèi e ha subito le conseguenze della loro ira, tuttavia è «il primo a dubitare» e non si fa problemi a prendersi gioco di loro. Atena scende sulla terra per 'confessare' l'Itacese e fargli guadagnare il perdono di Zeus, ma egli sfrutta l'occasione per rinfacciare alle divinità le loro colpe, i loro litigi e le loro mangiate. Odisseo assume il carattere di 'capro espiatorio' dell'umanità intera. È un protagonista rivoluzionario, che si batte contro le prevaricazioni di una casta che pretende obbedienza per diritto divino e nulla concede in cambio. L'uccisione dei buoi del Sole trova così giustificazione, così come l'accecamento di Polifemo, un dittatore sanguinario ferito 'per legittima difesa'. Tuttavia, Odisseo sa fino a che punto sia opportuno spingere la protesta, perciò muta un'altra volta atteggiamento, confessando la propria colpa alla dea che lo protegge, pur di continuare ad averne l'aiuto. Si tratta di un uso parodico della mitologia, che tramite un Odisseo 'sovversivo' veicola un

---

<sup>90</sup> Ivi, pp. 268-271.



dall'assedio dei pretendenti. Come nell'episodio del Ciclope, in cui uomo e donna, simili a due occhi, formano l'equilibrio della coppia, marito e moglie vengono a rappresentare due facce opposte della stessa medaglia, l'assediante e l'assediata, posti allo stesso livello. Penelope detiene il governo del regno e, seppure i Proci gozzovigliano in casa sua e alcuni servi tramino alle sue spalle, continua ad avere il controllo della situazione dimostrando il proprio valore.

Oltre al ruolo di primo piano di Penelope, un'altra innovazione walcottiana è la presenza a Itaca di 'doppi', cioè di personaggi che ripropongono nei loro atteggiamenti le caratteristiche di individui già incontrati nel dramma. Essi ovviamente vengono riconosciuti soltanto da Odisseo, che con i loro *alter ego* ha avuto a che fare in precedenza. La situazione porta confusione nella sua mente e sposta di nuovo il testo su un piano metafisico, tra sogno e pazzia, come nella parte dedicata agli *Apologoi*. La prima manifestazione di 'doppio' è Melantò, che accentua la sfacciata ingenuità di Nausicaa e la sua curiosità sessuale, accusando il mendicante Odisseo di volerla far cadere per guardarle le cosce. Poi è la volta di due sorelle, sguattere addette alla pulizia dei pesci, con le vesti bagnate e a piedi nudi, in cui egli ritrova caratteristiche delle sirene. Infine, Odisseo intrattiene un rapido botta e risposta con Arnè, qui porcaro e non mendicante, un individuo autoritario, cieco da un occhio, cui dice di chiamarsi Nessuno e al quale, per provocazione, fa il saluto del Ciclope scatenando una rissa.

Nel primo colloquio con Penelope, il finto mendicante rivela, come accade in Omero, di conoscere Odisseo, adducendo in qualità di prova il ricordo di una spilla che egli baciava prima di ogni battaglia.<sup>93</sup> Penelope, dal canto suo, racconta allo straniero il sogno dell'aquila che uccide le sue oche, cui egli dà la tradizionale interpretazione relativa alla strage dei Proci.<sup>94</sup> Infine, la regina dà disposizioni perché Euriclea lavi e rivesta il mendicante,

---

<sup>93</sup> Cfr. Hom. *Od.* XIX 225-231.

<sup>94</sup> Ivi, XIX 535-553.

trattandolo «come se fosse a casa sua»: così, avviene il riconoscimento del re da parte della nutrice, che in seguito lo presenta a Telemaco come il padre ritornato. In questo modo, Walcott posticipa di molto l'incontro consapevole tra Odisseo e il figlio, che nel modello classico avviene nel libro XVI, ben prima del riconoscimento di Euriclea.<sup>95</sup> Questo rinvio è utile per dare la possibilità a Odisseo di introdursi nella reggia da sconosciuto, concentrando l'attenzione su di lui e sul suo solitario approccio ai 'doppi'. Inoltre, dal momento che Walcott non ricorre alle trasformazioni del suo corpo per mano divina, il riconoscimento anche da parte dello scettico Telemaco ha luogo esclusivamente grazie alla cicatrice del cinghiale. Il piano che i due escogitano per portare via le armi dalla sala in cui i pretendenti banchettano segue in tutto il modello, eccetto per il coinvolgimento di Euriclea nel trasporto. La donna ha parte attiva nell'inganno, perché Telemaco è braccato dai Proci e rischia di essere riconosciuto. Odisseo gli consiglia di interpretare il ruolo del servo, iniziando anche il ragazzo all'arte del 'mutare forma', che è sua prerogativa:

ODYSSEUS Eurycleia, listen! Say you hired this steward.  
 EURICLEIA Yes, sir, but suppose in there him get recognized?  
 ODYSSEUS Not if you abuse him and he lowers his head.  
 TELEMACHUS Is this what you meant by being 'Odysseused'?  
*(They laugh. Exit.)*

\* \* \*

ODISSEO Euriclea, ascolta! Dirai che è il tuo nuovo aiutante.  
 EURICLEA Sì, signore, ma supponi che viene riconosciuto?  
 ODISSEO Non se lo rimproveri e lui abbassa la testa, umiliato.  
 TELEMACO È questo che intendevi con l'essere 'Odisseizzato'?  
*(Ridono. Escono.)*<sup>96</sup>

Piegare la testa è lo stesso gesto fatto da Odisseo al cospetto del Ciclope. Si tratta di un modo moderno di agire, antieroico, che sacrifica qualsiasi superbia in virtù del risultato. La furbizia del protagonista omerico, portata alle estreme conseguenze da

<sup>95</sup> Ivi, XVI 172-219; XIX 361-475.

<sup>96</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 314-317.

Walcott, si vela, però, di ombre negative, che vanno a oscurare un quadro caratteriale già di per sé complesso: è un Odisseo avido, accaparratore, trasformista e ingannatore, che tuttavia, nel contesto parodico di *The Odyssey*, non può fare a meno di ispirare una certa simpatia. D'altro canto, è anche un uomo ferito dall'esilio e dall'aspetto visibilmente più affaticato di quello dell'Odisseo greco. Nonostante Nausicaa lo trovi ancora attraente per il suo fisico scolpito, egli non ha bisogno della verga d'oro di Atena per prendere le sembianze di un anziano mendicante, ma gli è sufficiente sporcarsi la faccia con un po' di terra. Si tratta di un uomo ancora prestante, ma realisticamente più patito di quello omerico.

Nella sesta scena del secondo atto, i pretendenti si prendono gioco di lui perché, così ricoperto di stracci, va dicendo di essere re. Lo mascherano, mettendogli in mano una scodella come globo e facendogli reggere, a mo' di scettro, un remo nodoso. Walcott fa così di Odisseo una figura cristologica di uomo sofferente e deriso, che sopporta senza reagire i soprusi dei Proci in attesa del momento del riscatto, che porterà la salvezza alla sua famiglia e a chi gli è rimasto fedele. Non è il primo caso di personaggio con evidente valenza cristologica nella produzione di Walcott, che già nelle caratterizzazioni di Filottete, in *Omeros* e in *The Isle is Full of Noises*, offre l'immagine di uomini che soffrono per la comunità, portando sul corpo la ferita della propria gente:

EURYMACHUS Let's see if he's a god. Slip a spear in his side!  
 CTESIPPUS Spike his brow with pine needles. Make thorns his crown!  
 POLYBUS Just nail KING O'BEGGARS over his bleeding head!  
 [...]
   
 ODYSSEUS A storm will darken you, shining princes.  
 EURYMACHUS Great king!  
 ODYSSEUS What I endure will be suffered again.  
 (*A swallow passes.*)  
 EURYMACHUS What was that noise?  
 POLYBUS Nothing. A swallow.  
 ODYSSEUS Say your prayers.

\* \* \*

- EURIMACO Vediamo se è un dio. Conficcagli una lancia nel fianco!  
 CTESIPPO Infilzagli aghi di pino nella fronte. Che siano la sua corona!  
 POLIBO Inchiodagli sulla testa insanguinata RE DEGLI ACCATTONI!  
 [...]  
 ODISSEO Miei splendidi principi, una tempesta vi oscurerà.  
 EURIMACO Sua maestà!  
 ODISSEO Ciò che sopporto sarà di nuovo sofferto.  
 (*Passa una rondine.*)  
 EURIMACO Cos'era quel rumore?  
 POLIBO Niente. Una rondine.  
 ODISSEO Implorate pietà.<sup>97</sup>

Le parole di Odisseo, considerate dai Proci la manifestazione lampante della sua pazzia, profetizzano in realtà ciò che accadrà di lì a poco: «nella casa di un uomo ogni mostro è ripetuto» e, così come Nausicaa, le sirene, il Ciclope e il re Nestore, anche la guerra di Troia trova il suo doppio nella strage dei Proci. I fatti si susseguono in rapida sequenza, finché Penelope, ancora inconsapevole, entra con l'arco e prepara l'ultima prova che l'aiuterà a decidere il suo nuovo sposo. Non si ritira nelle sue stanze come in Omero, ma assiste alla gara, proclamando lei stessa la propria intenzione di tenere fede al patto e di sposare l'accattone, una volta che questi è riuscito a tendere l'arco. Solo a quel punto, Eumeo invita Euriclea a portare la regina al sicuro. L'uscita di scena posticipata si iscrive nel disegno generale di dare maggior risalto alla caratterizzazione della donna e, nel contempo, consente a Odisseo di metterla al corrente di ciò che sta per accadere, gridando: «Il cancello di corno è aperto! Un'aquila uccide le tue oche!».<sup>98</sup> Come nell'*Odissea*, il primo a cadere è Antinoo, colpito al collo da una freccia. Gli altri pretendenti, riconosciuto infine il re, strisciano in ginocchio e gli chiedono perdono. In Omero, è Eurimaco a farsi avanti, cercando di scaricare ogni colpa sul defunto Antinoo e sulle sue ambizioni personali. In *The Odyssey*, invece, è messo in atto un tentativo corale di ammansire il sovrano furibondo, che scivola nel comico grazie al caloroso «ben

<sup>97</sup> Ivi, pp. 318-319.

<sup>98</sup> Ivi, p. 333.

arrivato, signore!» di Eurimaco, pronunciato un attimo prima di morire. Odisseo, Telemaco ed Eumeo formano uno schieramento compatto, mentre ombre di rondini, segno della presenza di Atena al fianco dei combattenti, si incrociano sul palcoscenico e attaccano agli occhi i nemici che caricano. Eumeo porta al padrone lo scudo di Achille:

EUMAEUS Here, you cunning tortoise! You forgot your buckler.  
 ODYSSEUS This turtle took ten years, Ajax, but it's ashore.  
 EUMAEUS To hide your head when lances fly.

\* \* \*

EUMEO Tieni, astuta testuggine! Hai scordato il tuo guscio!  
 ODISSEO Questa tartaruga ci ha messo dieci anni, Aiace, ma ora è a riva.  
 EUMEO Per ritrarre la testa quando le lance volano.<sup>99</sup>

Il riferimento ad Aiace e allo scudo conteso chiude ad anello il racconto dei dieci anni di peregrinazioni, che con la maledizione di Aiace hanno avuto inizio, tuttavia risulta poco coerente con le dinamiche della scena: l'arma di Odisseo (come evidenziato dalle note sceniche) è l'arco, perciò il prezioso scudo resta nelle mani di Eumeo, un'arma piuttosto impegnativa per un porcaro, seppure Walcott destini ai membri della servitù un ruolo tutt'altro che secondario nel dramma. Una volta portata a termine la strage, la prima ad entrare in scena è Euriclea, che si esibisce in una sorta di danza estatica, turbinando su se stessa «come una sibilla» avvolta in una tonaca, per poi emettere infine un lungo grido che Eumeo definisce una tradizione: il «nero grido di trionfo».<sup>100</sup> Ad esso segue un silenzio innaturale, rotto all'improvviso da crescenti rumori di guerra, mentre i pretendenti a terra iniziano a muoversi e la follia pervade la mente di Odisseo. È il fantasma della guerra, il rimorso che torna a tormentarlo coi tanti volti di chi è stato mandato a morire per una causa sbagliata, quando ormai ogni guerra si è conclusa. Telemaco non riesce a mettere in ragione il

<sup>99</sup> Ivi, pp. 334-335.

<sup>100</sup> Ivi, p. 337.

padre, che solo con l'arrivo di Penelope sembra in parte ritrovare il suo equilibrio. Tuttavia, la reazione della donna allo scempio compiuto da Odisseo, che per lei è ancora uno sconosciuto mendicante, non è di gratitudine, ma piuttosto di sdegno:

PENELOPE You had to wade this deep in blood?  
 ODYSSEUS To reach your shore.  
 PENELOPE This cunning beggar is the smartest of suitors.  
 ODYSSEUS To claim his house.  
 PENELOPE What house? You mean this abattoir?  
 ODYSSEUS To kill your swine, Circe.  
 PENELOPE And make their mistress yours?  
 ODYSSEUS WHAT DID YOU WANT ME TO DO? IT'S YOU I KILLED FOR!  
 [...]  
 PENELOPE To make this a second Troy! When will men learn?

\* \* \*

PENELOPE Dovevi farlo questo bagno di sangue?  
 ODISSEO Per approdare alla tua costa.  
 PENELOPE Il più furbo tra i pretendenti è questo ingegnoso mendicante.  
 ODISSEO Per riottenere la sua casa.  
 PENELOPE Quale casa? Un mattatoio, piuttosto?  
 ODISSEO Per uccidere i tuoi porci, Circe.  
 PENELOPE E fare tua la loro amante?  
 ODISSEO CHE COSA VUOI CHE FACCIA? È PER TE CHE MI SONO BATTUTO!  
 [...]  
 PENELOPE Per fare di questa un'altra Troia! Quando impareranno gli uomini?<sup>101</sup>

Ancora poco lucido mentalmente, anche nel colloquio con la moglie Odisseo è assediato dai mostri del suo passato: Penelope diventa Circe e i Proci i porci, da cui la maga era attorniata. Il primo tentativo di dimostrare la propria identità alla moglie, facendole vedere la fibbia che teneva sempre con sé a Troia, non ha esito positivo. Così come Telemaco, infatti, Penelope è estremamente razionale. Troppo incollerita contro quell'individuo che ha portato la guerra in casa sua, non sembra neppure sollevata dall'eliminazione dei cento pretendenti che minacciavano di

---

<sup>101</sup> Ivi, pp. 342-347.

ucciderle il figlio. Walcott ne fa la portavoce positiva del messaggio antibellico già presente nella prima scena del dramma, in negativo, nella triste figura di Tersite, sposato con la propria spada. Per l'autore la guerra è una realtà eminentemente maschile, ma l'uomo e la donna sono posti sullo stesso piano, in virtù dell'equilibrio della coppia: per questo Penelope, inorridendo di fronte alle mani dello sconosciuto, lorde di sangue, è legittimata a tenergli testa. Spalleggiata da un'altra donna, Euriclea, ella difende poi Melantò, che Odisseo vuole impiccare per l'atteggiamento insolente che ha assunto in precedenza nei suoi confronti, oltre che per la complicità con i Proci. Nonostante l'abbia tradita, Penelope giustifica la ragazza per la sua giovane età e ne comprende la natura, riparandola con il proprio corpo dalla furia dello sconosciuto. È in quel momento che Euriclea rivela alla padrona la vera identità dell'uomo: per la seconda volta, conformandosi in questa occasione al modello omerico,<sup>102</sup> Walcott riserva alla balia egiziana e al suo dialetto caraibico la funzione di 'presentare' Odisseo, rendendola partecipe dei momenti più intimi che coinvolgono il nucleo familiare. La prova definitiva della sincerità di Odisseo è, però, come in Omero, il segreto del letto coniugale. Finalmente marito e moglie si ricongiungono, con un breve dialogo che rilegge quello tra Odisseo e Penelope in chiusura di *Odissea* XXIII:

PENELOPE Will you miss the sea?  
 ODYSSEUS Grottoes where mackerel steer.  
 PENELOPE Will you?  
 ODYSSEUS Turtles paddling the shields of their shells.  
 PENELOPE All benign wonders.  
 ODYSSEUS Yes.  
 PENELOPE Were there strange things out there?  
 ODYSSEUS Monsters, God pity us.  
 PENELOPE Why?  
 ODYSSEUS We make them ourselves.

---

<sup>102</sup> Cfr. Hom. *Od.* XXIII 5-9.

\* \* \*

PENELOPE Ti mancherà il mare?  
 ODISSEO Antri in cui lo sgombro nuota.  
 PENELOPE Ti mancherà?  
 ODISSEO Testuggini che vogano negli scudi dei gusci.  
 PENELOPE Tutte meraviglie benevole.  
 ODISSEO Sì.  
 PENELOPE C'erano cose strane là fuori?  
 ODISSEO Mostri. Dio abbia pietà di noi.  
 PENELOPE Perché?  
 ODISSEO Siamo noi a crearli.<sup>103</sup>

Ristabilita l'armonia nella coppia, la donna chiede al marito se sentirà la mancanza del mare, ora che ha finalmente raggiunto il suo porto. Egli risponde in maniera evasiva, facendo ricorso all'immagine della testuggine, animale simbolico dallo spirito indipendente e curioso, ma nel contempo saldato tenacemente alla propria casa, che porta sempre sulle spalle come uno scudo. È il dissidio tra l'ansia di conoscere e il desiderio di quiete, che per l'Odisseo di Walcott si risolve nella tranquilla vecchiaia a lui pronosticata nell'Ade da Tiresia e Anticlea, finalmente lontana dai mostri creati dalla sua mente. Una casa finalmente felice è ciò che attende Odisseo. Non si allude a ulteriori viaggi, verso le terre degli uomini che non conoscono il remo, ma solo a una tranquilla vecchiaia, spesa sulla sua panca, «sotto l'ampia magnanimità di una quercia, dispensando giustizia».<sup>104</sup> «Pietà» e «pace» sono le parole su cui cala il sipario. L'*happy ending* è garantito e al mare, come accade in *Omeros*, è affidato il compito di chiudere il dramma col pacifico ripetersi delle sue onde. La sua voce unica e immutabile, indifferente al passare del tempo, si contrappone così alle tante voci, che di *The Odyssey* sono narratrici: Odisseo, cantastorie per eccellenza, ma anche Billy Blue, Proteo, Femio, Demodoco, Nestore, Menelao, Tiresia. Un unico mare che unifica arcaicità e modernità, Grecia e Caraibi.

---

<sup>103</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 356-357.

<sup>104</sup> Ivi, p. 223.

L'importanza del mare nella *pièce* è testimoniata anche dai cori che Walcott produce per la messa in scena siracusana di *The Odyssey*, nel 2005, di cui cura la regia.<sup>105</sup> Al centro di questi cori è la personificazione del mar Mediterraneo, una donna che le note sceniche indicano vestita con «un costume enorme che fa pensare al mare e alle sue creature». A lei sono affidati cinque monologhi, inseriti a margine di altrettante scene del dramma.<sup>106</sup> Il Mediterraneo non interloquisce con gli altri personaggi, ma li osserva commentandone le vicende. Particolarmente suggestivo è il coro cantato nel secondo atto, dedicato a Odisseo addormentato sulla zattera:

MEDITERRANEAN

What sleeps in his ear is an ocean,  
 what breathes out of his parted mouth is the sky,  
 his head is a shell cored with stories,  
 perhaps genuine legends, perhaps desperate lies,  
 born out of salt he is changing into salt,  
 white urchins for a beard, eyes like dry shells.  
 Hair, rusted kelp, hold a conch to your ears  
 and you'll hear the shallows stuttering sibilance,  
 the s's, the s's, Ulysses, Odysseus  
 and the whorled echo of Troy.

MEDITERRANEO

Ciò che dorme nel suo orecchio è un oceano,  
 ciò che esala dalla sua bocca socchiusa è il cielo,  
 la sua testa è una conchiglia incrostata di storie,  
 forse vere leggende, forse disperate bugie,  
 nato dal sale ora in sale si muta,  
 bianche canocchie per barba, occhi di conchiglie essiccate.  
 Capelli, alghe di ruggine, porta una conchiglia all'orecchio  
 e sentirai le sibilanti che la risacca sussurra,

---

<sup>105</sup> *The Odyssey: A Stage Version* andò in scena nel luglio 2005 presso il Castello Maniace di Siracusa. Tra gli interpreti, Antonio Valero (Odisseo) e Giovanna Bozzolo (Penelope), con la partecipazione di Lucia Bosè nel ruolo del Mediterraneo. Si trattò di una rappresentazione trilingue (italiano, inglese, spagnolo) prodotta dalla Change Performing Arts di Milano in collaborazione con l'Ortigia Festival di Siracusa e il Festival de Teatro Clásico de Mérida.

<sup>106</sup> D. Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, pp. 362-369.

le s, le s, Ulisse, Odisseo  
e l'arricciato eco di Troia.<sup>107</sup>

Leggende o bugie, i mostri di Odisseo sono imprevisti sul suo cammino, che egli affronta con l'astuzia del *trickster*, l'antieroe ribelle degli *Anansi tales*. La presunzione di poter calcolare la rotta, prevedendo le difficoltà della navigazione, è un atto di *hýbris* che gli dèi disapprovano, tuttavia le prove che Odisseo deve affrontare non costituiscono una punizione, ma un ammonimento, utile a riportarlo sulla giusta via, quella che non avrebbe mai pensato di seguire. Il traguardo è a Itaca, l'«isola che risana col suo porto», cui Shabine non approderà mai. È lì che il peregrinare dell'Itacese si chiude circolarmente, nella pace che gli dèi concedono all'uomo.

---

<sup>107</sup> Ivi, pp. 364-365.



TRA GRECIA E ROMA  
LA CLASSICITÀ NELLA POESIA DI DEREK WALCOTT

4.1. *Derek Walcott e la Grecia*

Centrale nelle raccolte poetiche di Derek Walcott è il dato autobiografico, che agisce lungo due principali direttive: la vita a Saint Lucia, con la descrizione del paesaggio dei Caraibi e della sua gente, e le esperienze di viaggio, imposte da una poliedrica carriera di scrittore, regista e professore universitario. Il tutto è permeato da un sentimento ‘odissiaco’, che associa all’entusiasmo dell’esploratore, in cerca di nuovi palcoscenici e di consensi presso il pubblico internazionale, la malinconia dell’esule con lo sguardo sempre rivolto alla sua isola, dove spesso si concede di ritornare. L’elemento classico è presente frequentemente in entrambi i contesti, anche se trova corrispondenza privilegiata nell’arcipelago antillano, cui Walcott ama riferirsi come a un moderno Egeo. Elevato di rado a soggetto della composizione, esso è evocato il più delle volte per dar vita a suggestivi paralleli tra l’Antichità e la quotidiana realtà caraibica.

Come si è detto in precedenza, il rapporto del poeta con la classicità è decisamente complesso, soprattutto per quanto riguarda la Grecia. Se da una parte, infatti, egli sottolinea il legame esistente tra l’arcipelago greco e quello dei Caraibi, dall’altra ribadisce esplicitamente l’autonomia della propria ispirazione artistica, nel tentativo di svincolarsi dalla tradizione culturale occidentale che la sua giovanile educazione coloniale gli ha impartito. Un

esempio interessante in merito è fornito da *The Alphabet of the Emaciated*, un brano tratto da *Another Life* (1973), emblematico dell'approccio di Walcott bambino alla mitologia greca, appresa a scuola e nei libri di favole:<sup>1</sup>

Each dusk the leaf flared on its iron tree,  
the lamplighter shouldered his ladder, a sickle  
of pale light fell on the curb.

The child tented his cotton nightdress tight  
across his knees. A kite  
whose twigs showed through. Twilight  
enshrined the lantern of his head.

Hands swing him heavenward.  
The candle's yellow leaf next to his bed  
re-letters Tanglewood Tales and Kingsley's Heroes,  
gilding their backs,

the ceiling reels with magic lantern shows.  
The black lamplighter with Demeter's torch  
ignites the iron trees above the shacks.  
Boy! Who was Ajax?

Ajax,  
lion-colored stallion from Sealey's stable,  
by day a cart-horse, a thoroughbred  
on race-days, once a year,  
plunges the thunder of his neck, and sniffs  
above the garbage smells, the scent  
of battle, and the shouting,  
he saith among the kitchen peels "Aha!"  
debased, bored animal,  
its dung cakes pluming, gathers  
the thunder of its flanks, and drags  
its chariot to the next block, where

Berthilia,  
the frog-like, crippled crone,  
a hump on her son's back, is carried

---

<sup>1</sup> In questo capitolo le poesie di Walcott saranno citate seguendo un criterio concettuale ragionato, non il loro ordine cronologico.

to her straw mat, her day-long perch,  
 Cassandra, with her drone unheeded.  
 Her son, Pierre, carries nights-soil in buckets,  
 she spurs him like a rider,  
 horsey-back, horsey-back;  
 when he describes his cross he sounds content,  
 he is everywhere admired. A model son.

Choiseul,  
 surly chauffeur from Clauzel's garage.  
 Bangs Troy's gate shut!  
 It hinges on a scream. His rusty  
 commonlaw wife's. Hands hard as a crank handle,  
 he is obsequious, in love with engines.  
 They can be reconstructed. Before  
 human complications, his horny hands are thumbs.  
 Now, seal your eyes, and think of Homer's grief.

Darnley,  
 skin freckled like a mango leaf,  
 feels the sun's fingers press his lids.  
 His half-brother Russell steers him by the hand.  
 Seeing him, I practice blindness.  
 Homer and Milton in their owl-blind towers,  
 I envy him his great affliction. Sunlight  
 whitens him like a negative.

Emanuel  
 Auguste, out in the harbor, lone Odysseus,  
 tattooed ex-merchant sailor, rows alone  
 through the rosebloom of dawn to chuckling oars  
 measured, dip, pentametrical, reciting  
 through narrowed eyes as his blades scissor silk,  
 "Ah moon / (bend, stroke)  
 of my delight / (bend, stroke)  
 that knows no wane.  
 The moon of heaven / (bend, stroke)  
 is rising once again,"  
 defiling past Troy town, his rented oars  
 remembering what seas, what smoking shores?

FARAH & RAWLINS, temple with  
 plate-glass front, gutted, but girded by  
 Ionic columns, before which mincing

Gaga

the town's transvestite, housemaid's darling  
is window-shopping, swirling his plastic bag,  
before his houseboy's roundtrip to Barbados,  
most Greek of all, the love that hath no name,  
and

Helen?

Janie, the town's one clear-complexioned whore,  
with two tow-headed children in her tow,  
she sleeps with sailors only, her black hair electrical  
as all that trouble over Troy,  
rolling broad-beamed she leaves  
a plump and pumping vacancy,  
"O promise me," as in her satin sea-heave follow  
cries of

Ityn! Tin! Tin!

from Philomène, the bird-brained idiot girl,  
eyes skittering as the sea-swallow  
since her rape,  
laying on lust, in her unspeakable tongue,  
her silent curse.

[...]

Troy town awakens,  
in its shirt of fire, but on our street

[...]

These dead, these derelicts,  
that alphabet of the emaciated,  
they were the stars of my mythology.

\* \* \*

Ad ogni tramonto, quando la foglia avvampava sul suo albero di ferro,  
quando il lampionaio prendeva in spalla la scala,  
una falce di pallida luce cadeva sul marciapiede.

Il bambino teneva tesa la sua camicia da notte  
di cotone sulle ginocchia. Un aquilone  
cui si vedevano i rami attraverso. Il crepuscolo  
racchiudeva la lanterna del suo capo.

Le mani lo fanno oscillare verso il cielo.  
La foglia gialla della candela accanto al suo letto  
riscrive *Tanglewood Tales* e *Heroes* di Kingsley,  
dorandone la quarta di copertina,

il soffitto si avvolge in spettacoli da lanterna magica.  
Il lampionaio nero con la torcia di Demetra  
accende gli alberi di ferro sopra le baracche.  
Ragazzo! Chi era Ajax?

Ajax,  
stallone del colore del leone della scuderia di Sealey,  
nel quotidiano un cavallo da tiro, un purosangue  
nei giorni di gara, una volta all'anno,  
affonda il tuono del suo collo e annusa,  
sopra gli odori della spazzatura, il profumo  
di battaglia, e le grida,  
dice tra le bucce della cucina "Aha!"  
degradato, annoiato animale,  
che, impilando le sue torte di sterco, raccoglie  
il tuono dei suoi fianchi, e trascina  
il suo carro al blocco successivo, dove

Berthilia,  
faccia di rana, befana storpia,  
una gobba sulla schiena del figlio, è trasportata  
alla sua stuoia di paglia, alla sua giornata in pertica,  
Cassandra, con il suo borbottio inascoltato.  
Suo figlio, Pierre, porta via humus notturno in secchi,  
lei lo sprona come un cavaliere,  
op op, a cavalluccio;  
quando lui descrive la sua croce sembra contento,  
è ammirato da tutti. Un modello di figlio.

Choiseul,  
autista scontroso dal garage di Clauzel.  
Tieni chiuse le porte di Troia!  
Dipende tutto dall'urlo. Quello della sua arrugginita  
moglie di fatto. Con le mani forti come una manovella,  
è ossequioso coi motori, di cui è innamorato.  
Loro possono essere ricostruiti. Prima  
di ogni complicazione umana, le sue mani callose sono pollici.  
Ora, sigillate i vostri occhi, e pensate alla sofferenza di Omero.

Darnley,

pelle lentiginosa come una foglia di mango,  
 sente le dita del sole premergli le palpebre.  
 Il suo fratellastro Russell lo conduce per mano.  
 Guardandolo, io pratico la cecità.  
 Omero e Milton nelle loro torri da gufo cieco,  
 gli invidio la sua grande afflizione. La luce solare  
 lo imbianca come un negativo.

Emanuel

Auguste, fuori nel porto, solitario Odisseo,  
 tatuato marinaio ex-commerciante, rema da solo  
 attraverso la rosa sbocciata dell'alba, nel ridacchiare dei remi  
 misurato, profondo, pentametrico, recitando  
 con gli occhi socchiusi come le lame delle sue forbici da seta,  
 «Ah luna / (piega, remata)  
 della mia gioia / (piega, remata)  
 che non conosce declino.  
 La luna del cielo / (piega, remata)  
 È crescente, ancora una volta,»  
 profanando la passata città di Troia, i suoi remi presi a nolo  
 quali mari vanno ricordando, quali sponde fumanti?

FARAH & RAWLINS, tempio con

lastra di vetro anteriore, sventrato, ma cinto da  
 colonne ioniche, di fronte al quale il lezioso

Gaga,

il travestito della città, tesoro di cameriera,  
 sta guardando le vetrine, dondolando la sua borsetta di plastica,  
 prima del suo viaggio da domestico andata e ritorno a Barbados,  
 il più greco di tutti, l'amore che non ha nome,  
 e

Helen?

Janie, l'unica puttana della città di carnagione chiara,  
 con due bambini biondo-platino al seguito,  
 lei dorme soltanto coi marinai, i suoi capelli neri elettrici  
 come tutto quel disordine attorno a Troia,  
 rotolando coi suoi fianchi larghi lascia  
 un vuoto rotondo e pulsante,  
 "O promettimi", mentre nel sussulto del suo mare di satin seguono  
 [grida di

Iti! Ti! Ti!

da Filomena, la ragazza idiota dal cervello di uccellino,  
con occhi svolazzanti come la rondine di mare  
sin dal suo stupro,  
stendendo sulla lussuria, nella sua lingua incomprensibile,  
la sua maledizione silenziosa.<sup>2</sup>

[...]

La città di Troia si risveglia,  
nella sua camicia di fuoco, ma sulla nostra strada

[...]

Questi morti, questi derelitti,  
questo alfabeto degli emaciati,  
queste erano le stelle della mia mitologia.<sup>3</sup>

La scena familiare descritta all'inizio del capitolo lascia spazio a una singolare rassegna, in cui alle lettere dell'alfabeto è affidato il compito di restituire una serie di 'folcloristici' ritratti degli abitanti di Saint Lucia. Spiccano tra tutti, i personaggi di Aiace, cavallo da tiro, capace di scatti eroici e impetuosi tra i cumuli di spazzatura, di Emanuel, solitario Odisseo, un rematore che cita Fitzgerald nella luce dell'alba, di Helen, l'unica prostituta della città che abbia la pelle chiara, che si concede solo ai marinai, e di Filomena, ragazza dal cervello di uccellino, muta da quando l'hanno stuprata, la cui esperienza si ricollega al mito di Procne

---

<sup>2</sup> Secondo il mito, Filomela viene violentata da Tereo, re della Tracia e sposo della sorella Procne. Per impedirle di riferire la violenza, egli le taglia la lingua, ma Filomela riesce comunque ad informare la sorella ricamando un messaggio su una tela. Venuta a conoscenza del fatto, Procne uccide il figlio avuto con Tereo, Iti, e di nascosto lo dà in pasto al padre. Non appena Tereo comprende quanto avvenuto, si mette alla ricerca delle due sorelle, che nel frattempo si sono rifugiate a Daulia, in Focide. Le due invocano l'aiuto dagli dèi e vengono trasformate in uccelli: Procne in un usignolo, Filomela in una rondine. Anche Tereo è trasformato in uccello, un'upupa (Cfr. Ov. *Met.* VI 555-560).

<sup>3</sup> D. Walcott, *Another Life*, I, 3 in Id., *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013*, a cura di G. Maxwell, Farrar, Straus and Giroux, New York 2014, pp. 134-138 (trad. it. mia).

e all'uccisione di Iti. Persone conosciute dal poeta durante l'infanzia sono ricordate con nomi classici, prendendo spunto da una loro particolare caratteristica, che dà luogo a parallelismi spesso venati di ironia.

Con questo *escamotage*, Walcott ottiene il duplice risultato di fornire un quadro parziale di quelli che sono stati i miti letterari, cui si è approcciato fin da bambino tramite le favole della tradizione e la scuola, e di descrivere l'anima più genuina della sua isola, attraverso i volti della gente comune: sono loro «le stelle» della sua mitologia, uomini e donne concreti, non mitici esponenti di un passato che appartiene ad altri. È compito del poeta trovare un punto di contatto tra le due tradizioni, caraibica e occidentale, orale e scritta, riconoscendo la loro origine primordiale nel comune sostrato culturale che unisce tutte le esperienze umane.<sup>4</sup>

Questo concetto è già presente in *Origins*, poesia pubblicata nel 1964, che riconosce nel bagaglio religioso-mitologico delle diverse etnie che concorrono alla formazione dell'identità caraibica (indiani d'America, africani ed europei) punti di contatto e racconti ricorrenti, come ad esempio quello erodoteo del ricco citaredo Arione, salvato da un delfino:<sup>5</sup>

### ORIGINS

#### I

The flowering breaker detonates its surf.  
White bees hiss in the coral skull.  
Nameless I came among olives of algae,  
Fœtus of plankton, I remember nothing.

Clouds, log of Colon,  
I learnt your annals of ocean,  
of Hector, bridler of horses,

---

<sup>4</sup> Cfr. S. Pouchet Paquet, *Caribbean Autobiography: Cultural Identity and Self-Representation*, The University of Wisconsin Press, Madison 2002, p. 167.

<sup>5</sup> Cfr. Hdt. I 23-24.

Achilles, Aeneas, Ulysses,  
 But “Of that fine race of people which came off the mainland  
 to greet Christobal as he rounded Icacos,”  
 blank pages turn in the wind.  
 They possessed, by Bulbrook,  
 “No knowledge whatever of metals, not even of gold,  
 they recognized the seasons, the first risings of the Pleiades  
 by which signs they cultivate, assisted by magic . . .  
 primitive minds cannot grasp infinity.”  
 [...]

## II

Memory in cerecloth uncoils its odour of rivers,  
 of Egypt embalmed in an amber childhood.  
 In my warm, malarial bush—bath,  
 the wet leaves leeches to my flesh. An infant Moses,  
 I dreamed of dying, I saw  
 paradise as columns of lilies and wheat-headed angels.

Between the Greek and African pantheon,  
 lost animist, I rechristened trees:  
 Caduceus of Hermes: the constrictor round the mangrove.  
 Dorade, their golden, mythological dolphin,  
 leapt, flaking light, as once for Arion,  
 for the broken archipelago of wave – browed gods.  
 Now, the sibyl I honour, mother of memory,  
 bears in her black hand a white frangipani, with berries of blood,  
 she gibbers with the cries  
 of the Guinean odyssey.  
 [...]

## IV

[...]  
 Death of old gods in the river snakes dried from the ceiling,  
 Jahveh and Zeus rise from the foam’s beard at daybreak.  
 The mind, among sea-wrack, sees its mythopoeic coast,  
 seeks, like the polyp, to take root in itself.  
 Here, in the rattle of receding shoal,  
 among these shallows I seek my own name and a man.  
 As the crab’s claws move backwards through the surf,  
 blind memory grips the putrefying flesh.

## V

Was it not then we asked for a new song,  
 as Colon's vision gripped the berried branch?  
 For the names of bees in the surf of white frangipani,  
 with hard teeth breaking the bitter almonds of consonants,  
 shaping new labials to the curl of the wave,  
 christening the pomegranate with a careful tongue,  
 pommes de Cythère, bitter Cytherean apple.  
 And God's eye glazed by an indifferent blue.  
 [...]

## VII

The sea waits for him, like Penelope's spindle,  
 ravelling, unravelling its foam,  
 whose eyes bring the rain from far countries, the salt rain  
 That hazes horizons and races,  
 who, crouched by our beach fires, his face cracked by deserts,  
 remembering monarchs, asks us for water  
 fetched in the fragment of an earthen cruse,  
 and extinguishes Troy in a hissing of ashes,  
 in a rising of cloud.  
 [...]

*ORIGINI*

## I

Il frangente fiorito detona la sua cresta.  
 Api bianche ronzano nel cranio del corallo.  
 Senza nome venni tra olivi di alghe,  
 feti di plancton, non ricordo nulla.

Nubi, giornale di bordo di Colón,  
 imparai i vostri annali d'oceano,  
 di Ettore, domatore di cavalli,  
 Achille, Enea, Ulisse,  
 «Ma di quella razza eccellente che venne dalla terraferma  
 a salutare Cristóbal mentre doppiava Icacos»,  
 pagine bianche si voltano nel vento.  
 Non possedevano, secondo Bulbrook,  
 «Conoscenza alcuna dei metalli, nemmeno dell'oro,

riconoscevano le stagioni, il primo sorgere delle Pleiadi  
 ai cui segni coltivavano, assistiti dalla magia...  
 Le menti primitive non afferrano l'infinito».  
 [...]

## II

La memoria in tela cerata srotola il suo odore di fumi,  
 dell'Egitto imbalsamato in un'infanzia d'ambra.  
 Nel mio lavacro d'erbe, caldo e malarico,  
 sanguisughe di foglie mi si attaccavano alla carne.  
 Come un Mosé infante, sognai di morire. Vidi  
 il paradiso come colonne di gigli e angeli dai capelli di grano.

Tra il pantheon greco e quello africano,  
 animista perduto, ribattezzai le piante:  
 Caduceo di Ermes: il constrictor attorno alla mangrovia.  
 Dorade, il loro mitologico delfino dorato,  
 saltò, perdendo scaglie di luce, come un tempo per Arione,  
 per l'arcipelago infranto di dèi dai sopraccigli d'onde.  
 Ora, la sibilla che onoro, madre della memoria,  
 porta nella mano nera un bianco frangipani, con bacche di sangue,  
 e farfuglia le grida  
 dell'odissea guineana.  
 [...]

## IV

[...]  
 Morte di antichi dèi nei serpenti di fiume appesi a essiccare,  
 Yahveh e Zeus sorgono dalla barba della spuma all'alba.  
 La mente, tra rifiuti marini, avvista la sua costa mitopoietica,  
 cerca, come il polpo, di radicarsi in se stessa.  
 Qui, nel rantolo della secca che recede,  
 tra questi fondali bassi cerco il mio nome e un uomo.  
 Mentre le chele del granchio indietreggiano fra le onde,  
 la memoria cieca afferra la carne putrescente.

## V

Non fu allora che chiedemmo un nuovo canto,  
 mentre la visione di Colón afferrava i rami carichi di bacche?  
 Che chiedemmo i nomi delle api nell'onda di bianchi frangipani,  
 rompendo con denti energici mandorle amare di consonanti,

dando forma a nuove labiali all'arricciarsi dell'onda,  
 battezzando il melograno con una lingua accorta,  
 Pommes de Cythère, amara mela citerea.  
 E l'occhio di Dio reso vitreo da un'azzurra indifferenza.  
 [...]

## VII

Il mare lo aspetta, come il fuso di Penelope,  
 aggrovigliando e dipanando la sua spuma,  
 lui, i cui occhi portano la pioggia da Paesi distanti, la pioggia salmastra  
 che offusca razze e orizzonti,  
 lui che, accucciato presso i nostri falò, la faccia crepata dai deserti,  
 ricordando i monarchi, ci chiede acqua  
 raccolta nel frammento di una giara di coccio,  
 ed estingue Troia in un sibilo di ceneri,  
 in un levarsi di nubi.  
 [...]<sup>6</sup>

Il poeta si pone alla fine del percorso di formazione dell'identità caraibica, «tra il pantheon greco e quello africano», attribuendosi la possibilità primordiale di «ribattezzare» gli oggetti, in virtù della propria appartenenza a una neonata tradizione creola: alla pianta rampicante, che si avvolge attorno al fusto della mangrovia, dà il nome di «Caduceo di Hermes», prendendo spunto dalle liane che come due serpenti le si avvolgono attorno al fusto. Con analogo procedimento cita il parallelismo tra il mito autoctono del delfino dorato, che salta perdendo scaglie di luce, e la vicenda greca di Arione a cavallo del delfino. Il discorso di Walcott sfocia in una sorta di dichiarazione di poetica, nel momento in cui egli esprime la propria devozione alla «sibilla [...], madre della memoria» che, anticipando la caratterizzazione di Ma Kilman e di Sette Mari in *Omeros*, «farfuglia le grida dell'*Odissea* guineana», l'epopea degli schiavi deportati sulle navi negriere. La memoria, cui il poeta consacra il proprio canto, non deve essere interpretata come fuga nostalgica dal presente, ma come lo sforzo di valo-

---

<sup>6</sup> D. Walcott, *Origins* (da *Selected Poems*, 1964), in Id., *Isole. Poesie scelte (1948-2004)*, trad. it. a cura di M. Campagnoli, Adelphi, Milano 2009, pp. 32-41.

rizzare i diversi influssi che hanno condotto alla realtà attuale, quindi come esaltazione della contemporaneità. Nei «serpenti di fiume appesi a essiccare» si legge la morte degli antichi dèi africani, sostituiti da Yahveh e da Zeus, le divinità dei conquistatori, che il sincretismo sembra fondere in un'unica entità che si erge dalla spuma del mare. Divinità di diversi credi religiosi, di diverse «mitologie», in Walcott risultano assimilate in quanto tutte analogamente prodotte dalla mente umana. L'unica vera energia divina, che esiste di per sé e che si manifesta in egual misura a tutte le latitudini, è la natura. Questo concetto emerge nella venticovesima poesia di *The Bounty* (1997):

29

If these were islands made from mythologies where  
 the thudding bow remembers the crescent it is headed for,  
 not merely a blinding cay with incredible water,  
 but there a wet, black – haired woman, and here a monster,  
 and, past them, more shoals and perils, candelabraed squid  
 above ululating coves, would deeper attention be paid  
 to the shallows' scriptures, and what the headland hid,  
 would the Y's and W's of circling frigates be read  
 from an augur's old alphabet, the secrets their entrails hid?  
 When a keel grates the sand and a sandpiper scuttles  
 backwards, what is memory, and what action is our own?  
 What patterned then unravelled threads does the surf return,  
 other than the wanderer's shadow on scorching stone,  
 if all the other mythologies were forcefully forgotten,  
 the bronze-hammerer, the wind-weaver, Hephaestus for Ogun?  
 That rusted bucket is not a funerary urn.  
 Yet those silver currents threaded the old tapestries  
 with dolphins and dragons, and embroidering seams  
 followed channels winding from the Pillars of Hercules  
 to this width. In maps the Caribbean dreams  
 of the Aegean, and the Aegean of reversible seas.

29

Se queste fossero isole tratte da mitologie dove  
 la prua che batte e batte ricorda l'onda verso cui dirige  
 e non solo uno scoglio accecante per l'acque indicibile,

ma lì spuntasse una donna bagnata dai neri capelli, qui un mostro,  
 e, più in là, altri rischi e secche, calamari a candelabro  
 nelle cale ululanti, si farebbe più profonda attenzione  
 alle scritture delle secche, e a quel che il promontorio ha celato,  
 verrebbero le Y e le W delle volteggianti fregate lette  
 dall'antico alfabeto di un augure, con i segreti che i visceri celano?  
 Quando una chiglia gratta la sabbia e un piro-piro scatta  
 all'indietro, cos'è la memoria, e quale azione ci appartiene?  
 Quale merletto di fili dipanati restituisce la risacca,  
 diverso dall'ombra del viandante sulla pietra abbruciata,  
 se tutte le altre mitologie fossero per necessità dimenticate,  
 il fabbro del bronzo, il tessitore del vento, Efesto e Ogun?  
 Quel secchio arrugginito non è un'urna funeraria.  
 Eppure quelle correnti d'argento striarono i vecchi arazzi  
 di draghi e delfini, e cuciture simili a ricami  
 seguirono canali che serpeggiano dalle colonne d'Ercole  
 fino a quest'immensità. Sulle mappe i Caraibi  
 sognano l'Egeo, e l'Egeo sogna mari suoi pari.<sup>7</sup>

La natura continuerebbe il suo corso, se Efesto e Ogun fossero dimenticati: anche in questo caso, una divinità greca è assimilata al dio di un'altra religione, Ogun, il semidio della guerra, del fuoco e del ferro nella mitologia yoruba e nei culti afroamericani derivati. A questo parallelismo implicito tra Grecia e Caraibi fanno seguito i versi che concludono la poesia, dove il rapporto tra i due arcipelaghi è espresso sul piano onirico, come un sentimento di tensione reciproca: i Caraibi sognano l'Egeo, ma anche l'Egeo sogna mari definiti «reversible», cioè con proprietà tanto simili alle sue, da risultare paradossalmente 'intercambiabili' con esso. I due arcipelaghi personificati sognano una comunione, che va oltre le distanze cronologiche e geografiche, incentrata su un carattere di società pura e primigenia, che vive a diretto contatto con il mare e con le forze naturali. Già nel 1976, in *Sea Grapes*, una delle poesie più conosciute di Walcott, il mondo greco e quello caraibico vengono a sovrapporsi durante un sogno ad occhi

---

<sup>7</sup> D. Walcott, 29 (da *The Bounty*, 1997), in Id., *Prima luce*, trad. it. a cura di A. Molesini, Adelphi, Milano 2001, pp. 122-123.

aperti del poeta, che segue con lo sguardo una vela all'orizzonte.<sup>8</sup> Essa gli riporta alla mente la nave di Odisseo, «diretto a casa sull'Egeo»: i due arcipelaghi vengono uniti, come un unico immenso mare, solcato dal navigatore greco per eccellenza.

Mentre *Sea Grapes* rivisita il mito odissiaco trasportandolo nel contesto antillano, per introdurre una riflessione generale sull'uomo, *Map of the New World – Archipelagoes*, dedicata alla vicenda troiana, necessita di un maggiore sforzo interpretativo, poiché mantiene tempi e luoghi del mito, senza apparente correlazione con la modernità. La poesia è pubblicata per la prima volta nella raccolta *The Fortunate Traveller*, nel 1981:

*MAP OF THE NEW WORLD*

*Archipelagoes*

At the end of this sentence, rain will begin.  
At the rain's edge, a sail.

Slowly the sail will lose sight of islands;  
into a mist will go the belief in harbours  
of an entire race.

The ten-years war is finished.

**Helen's hair, a grey cloud.**

Troy, a white ashpit  
by the drizzling sea.

The drizzle tightens like the strings of a harp.  
A man with clouded eyes picks up the rain  
and plucks the first line of the *Odyssey*.

*MAPPA DEL NUOVO MONDO*

*Arcipelaghi*

Alla fine di questa frase, comincerà la pioggia.  
All'orlo della pioggia, una vela.

Lenta la vela perderà di vista le isole;  
in una foschia se ne andrà la fede nei porti  
di un'intera razza.

---

<sup>8</sup> Per l'analisi dettagliata della poesia, cfr. *supra*, pp. 172-174.

La guerra dei dieci anni è finita.

**La chioma di Elena, una nuvola grigia.**

Troia, un bianco accumulo di cenere  
vicino al gocciolar del mare.

Il gocciolo si tende come le corde di un'arpa.

Un uomo con occhi annuolati raccoglie la pioggia  
e pizzica il primo verso dell'*Odissea*.<sup>9</sup>

La guerra di Troia è finita, la città è ridotta a un cumulo di cenere e la nave di Odisseo intraprende la via del ritorno verso Itaca. A fare da raccordo tra la vicenda iliadica e quella odissiacca è Omero, «un uomo con occhi annuolati», che «pizzica» il primo verso del suo nuovo canto. Tuttavia, la vicenda mitologica nasconde un secondo livello di interpretazione, che chiarisce il significato del titolo e la parte che il «nuovo mondo» assume nel componimento, tramite l'identificazione del viaggio decennale dell'Itacese con il movimento coloniale. Interessante è la scelta di descrivere Elena con la chioma ingrigita, invecchiata dalla guerra, alla maniera di Ghiannis Ritsos. Questa caratterizzazione influenzerà, undici anni più tardi, anche l'aspetto sciupato dell'Elena di *The Odyssey*, che Telemaco stenta a riconoscere quale fattore scatenante di tanta distruzione.<sup>10</sup> In entrambe le occasioni, Walcott utilizza il termine *cloud*, che richiama alla mente una possibile ispirazione euripidea.

Il personaggio di Elena è citato in almeno altre due poesie di Derek Walcott: la prima in ordine cronologico è *Homecoming: Anse La Raye*, pubblicata nella raccolta *The Gulf and Other Poems* del 1969, che attesta lo studio del mito di Elena di Troia da parte dell'autore a scuola, evidenziando l'artificiosità di un insegnamento basato esclusivamente sui capisaldi della tradizione letteraria dei dominatori. Si riportano di seguito le prime due strofe della poesia, nelle quali Elena è citata:

---

<sup>9</sup> D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo. Arcipelaghi* (da *The Fortunate Traveller*, 1981), in Id., *Mappa del nuovo mondo*, trad. it. a cura di B. Bianchi - G. Forti - R. Mussapi, Adelphi, Milano 1992, pp. 150-151.

<sup>10</sup> Cfr. supra, pp. 207-209.

*HOME COMING: ANSE LA RAYE*

Whatever else we learned  
 at school, like solemn Afro-Greeks eager for grades  
 of Helen and the shades,  
 of borrowed ancestors,  
 there are no rites  
 for those who have returned,  
 only, when her looms fade,  
 drilled in our skulls, the doom-  
 surge-haunted nights,  
 only this well-known passage

under the coconuts' salt-rusted  
 swords, these rotted  
 leathery sea-grape leaves,  
 the seacrabs' brittle helmets, and  
 this barbecue of branches, like the ribs  
 of sacrificial oxen on scorched sand;  
 only this fish-gut-reeking beach  
 whose frigates tack like buzzards overhead,  
 whose spindly, sugar-headed children race  
 pelting up from the shallows  
 because your clothes,  
 your posture  
 seem a tourist's.  
 They swarm like flies  
 round your heart's sore.  
 [...]

*RITORNO A CASA: ANSE LA RAYE*

Qualsiasi cosa avessimo imparato  
 a scuola, come solenni afro-greci avidi di voti,  
 su Elena e le ombre  
 di avi presi a prestito,  
 non ci sono riti  
 per chi è tornato;  
 solo, quando i suoi miraggi svaniscono,  
 ficcate nei nostri crani, le notti  
 ossessionate dai marosi del fato,  
 solo questo passaggio noto  
 sotto le spade del cocco rugginose  
 di sale, le foglie coriacee

e putride delle uve di mare,  
 gli elmi fragili del granchio, e questo  
 barbecue di rami, come coste  
 di buoi sacrificali sulla sabbia riarisa;  
 solo questa spiaggia che puzza di pesce,  
 le sue fregate che bordeggiano alte come poiane  
 i suoi bambini gracili dalla testa di zucchero  
 che ti assalgono correndo dalla riva  
 perché i tuoi vestiti,  
 il tuo portamento  
 sembrano quelli di un turista.  
 Brulicano come mosche  
 attorno alla piaga del tuo cuore.  
 [...] <sup>11</sup>

Il componimento descrive il ritorno a casa del poeta e la sensazione di sentirsi ormai «turista» nella propria isola, dopo che il successo lo ha portato a vivere lontano e a condurre un'esistenza ben al di sopra delle aspettative dei suoi compatrioti. L'entusiasmo di divenire cantore del suo popolo a livello internazionale viene a scontrarsi con la malinconia dell'esule, che ha ormai perso il contatto con la realtà del luogo. È accolto da una folla di bambini gracili e festanti, che lo identificano come uno straniero, poiché indossa abiti occidentali e ha un portamento tipico della gente del continente. Elena è citata insieme ad altre generiche «ombre di avi presi a prestito» da tradizioni altrui, in quanto materia di studio nel programma scolastico coloniale. Walcott la chiama in causa per alludere sarcasticamente all'incapacità della mitologia occidentale di fornire un modello comportamentale che aiuti l'uomo nelle esperienze della vita concreta. Nello specifico, ripensando forse ai riti propiziatori compiuti dai guerrieri omerici (come il sacrificio della giovenca da parte di Nestore, in *Od.* III 417-472), egli critica la mancanza di un rito utile ad affrontare positivamente il ritorno per chi, come lui, è stato a lungo lontano da casa ed è ora afflitto da un senso di estraneità che lo

---

<sup>11</sup> D. Walcott, *Homecoming: Anse La Raye* (da *The Gulf and Other Poems*, 1969), in Id., *Isole*, pp. 130-133.

emargina dalla sua gente. Il riferimento a Elena è interessante, in quanto anch'ella è protagonista di un ritorno a casa, a Sparta, particolarmente problematico: quello di una persona che ha 'tradito' la sua gente, facendo di un'altra terra la propria patria d'elezione. Così come Elena, Walcott torna a Saint Lucia cambiato dagli anni trascorsi in giro per il mondo e trova ad attenderlo persone che hanno un approccio nei suoi confronti diverso da quello di un tempo, perché lo vedono ormai come uno straniero. L'intento di valorizzare l'autenticità della vita di Saint Lucia e di promuoverla all'estero come un prezioso patrimonio di cultura creola finisce per provocare uno strappo irreparabile tra il poeta e la sua comunità d'origine. Oltre a Elena, altri elementi di sapore classicheggiante si affacciano qua e là nel paesaggio, quasi a voler ricreare la scena del rito auspicato: buoi sacrificali, granchi con elmetto e cocchi armati di spada. *Homecoming: Anse La Raye* è una poesia emblematica della tecnica di rielaborazione dei classici di Walcott, che sulla scia di suggestioni inattese fonde il mito al dato autobiografico alla riflessione sociale, con esiti del tutto originali. La stessa tecnica si può trovare in una poesia del 1984, pubblicata nella raccolta *Midsummer*, in cui è presente ancora una volta un riferimento a Elena di Troia. Al centro dello scritto è in questa occasione l'atto poetico stesso, l'attesa dell'ispirazione:

XXV

The sun has fired my face to terra-cotta.  
 It carries the heat from his kiln all through the house.  
 But I cherish its wrinkles as much as those on blue water.  
 Gnats drill little holes around a saw-toothed cactus,  
 a furnace has curled the knives of the oleander,  
 and a branch of the logwood blurs with wild characters.  
 A stone house waits on the steps. Its white porch blazes.  
 I tell you a promise brought to me by the surf:  
**you shall see transparent Helen pass like a candle  
 flame in sunlight, weightless as woodsmoke that hazes  
 the sand with no shadow.** My palms have been sliced by the twine  
 of the craft I have pulled at for more than forty years.  
 My Ionia is the smell of burnt grass, the scorched handle

of a cistern in August squeaking to rusty islands;  
 the lines I love have all their knots left in.  
 Through the stunned afternoon when it's too hot to think  
 and the muse of this inland ocean still waits for a name,  
 and from the salt, dark room, the tight horizon line  
 catches nothing, I wait. Chairs sweat, paper crumples the floor.  
 A lizard gasps on the wall. The sea glares like zinc.  
 Then, in the door light: **not Nike loosening her sandal,  
 But a girl slapping sand from her foot, one hand on the frame.**

## XXV

Il sole mi ha trasformato la faccia in terracotta.  
 Il calore della sua fornace si espande per tutta la casa.  
 Ma apprezzo le rughe quanto quelle sull'acqua.  
 Moscerini trivellano un cactus dentellato,  
 un fuoco ha piegato i coltelli dell'oleandro,  
 e il ramo di un campeccio si offusca in lettere impazzite.  
 Una casa di pietra attende sui gradini. La veranda s'incendia.  
 Ti dirò una promessa che mi ha portato la risacca:  
**vedrai un'Elena diafana passare come la fiamma  
 di un cero nel sole, leggera come fumo di legna che oscura  
 la sabbia senza ombre.** I miei palmi sono rigati dalla corda  
 del mestiere che tiro da più di quarant'anni.  
 La mia Ionia è l'odore dell'erba bruciata, la maniglia strinata  
 di una cisterna agostana che cigola a isole ossidate;  
 i versi che amo sono quelli dove ho lasciato tutti i nodi.  
 Nei pomeriggi storditi, quando fa troppo caldo per pensare  
 e la musa di quest'oceano interno è in cerca di un nome,  
 e dalla stanza buia e salmastra la lenza tesa dell'orizzonte  
 non prende nulla, aspetto. Le poltrone sudano, i fogli si accartocciano  
 [a terra.  
 Una lucertola annaspa sul muro. Il mare luccica come zinco.  
 Poi, nella luce della porta: **non Nike che si slaccia un sandalo,  
 ma una ragazza che schiaffeggia via la sabbia dal piede, una mano  
 [sullo stipite.<sup>12</sup>**

In questa poesia Elena è una sorta di visione mistica, di cui Walcott attende il miracoloso passaggio, volgendo lo sguardo nella luce del tramonto. Ella presenta le proprietà di leggerezza

<sup>12</sup> D. Walcott, *XXV* (da *Midsummer*, 1984), in Id., *Isole*, pp. 426-427.

e di inconsistenza caratteristiche delle rivisitazioni walcottiane del personaggio, rese altrove con i termini *shadow* e *cloud*: è «leggera come fumo di legna che oscura la sabbia senza ombre», quindi di per sé è l'ombra impalpabile di quel fumo che si proietta sulla spiaggia. Come si è potuto evidenziare precedentemente in questa monografia, Walcott sceglie il termine «ombra» già nel 1957, per designare Helene in *Ione*, e lo userà ancora in seguito, in *Omeros*, accostandolo alla cameriera Helen. Interessante è, al verso 13, il riferimento specifico alla Ionia, in luogo dei più frequenti richiami generici alla Grecia o all'Egeo. Nonostante il cambiamento del termine di paragone con il mondo caraibico, la questione espressa dal verso rimane la stessa: Walcott ribadisce l'appartenenza dei suoi versi alla realtà quotidiana delle Antille, citando «l'odore dell'erba bruciata» e «la maniglia strinata di una cisterna che cigola a isole ossidate», in quanto oggetti che rendono l'idea di gesti lenti e ripetitivi, lontani da ogni pretesa di liricità. Le cose che Walcott ama sono quelle in cui ha «lasciato tutti i nodi», quelle che ha vissuto e non solo imparato dai libri scolastici. Questa predilezione per la vita reale e concreta ritorna negli ultimi versi della poesia, grazie all'immagine 'classicheggiante' della fanciulla che, con una mano sullo stipite, «schiaffeggia via la sabbia dal piede», ricordando nella posa una Nike che si slaccia un sandalo: ovviamente il poeta manifesta la propria preferenza per la giovane in carne ed ossa, piuttosto che per la statua di marmo. Tra tante poesie e rielaborazioni dedicate a Elena di Troia, spicca un solo componimento dedicato al suo sposo, intitolato *Menelaus*:

#### MENELAUS

Wood smoke smudges the sea.  
 A bonfire lowers its gaze.  
 Soon the sand is circled with ugly  
 ash. Well, there were days

when, through her smoke-grey  
 eyes, I saw the white trash that was

Helen: too worn-out to argue  
with her Romany ways.

That gypsy constancy,  
wiry and hot, is gone;  
firm hill and wavering sea  
resettle in the sun.

I would not wish her curse  
on any: that necks should spurt,  
limbs hacked to driftwood, because  
a wave hoists its frilled skirt.

I wade clear, chuckling shallows  
without amour now, or cause,  
and bend, letting the hollows  
of cupped palms salt my scars.

Ten years. Wasted in quarrel  
fur sea-grey eyes. A whore's.

Under me, crusted in coral,  
towers pass, and a small sea-horse.

### *MENELAO*

Fumo di legna macchia il mare.  
Un falò abbassa il suo sguardo.  
Presto la sabbia è cerchiata di brutta  
cenere. Ebbene, ci furono giorni

in cui, attraverso i suoi occhi  
grigio-fumo, io vidi la feccia bianca che era  
Elena: troppo usurata per discutere  
con lei alla maniera dei gitani.

Quella lealtà zingara,  
snella e calda, se n'è andata;  
una ferma collina e un mare fluttuante  
migrano nel sole.

Non augurerei la sua maledizione  
a nessuno: quei colli dovrebbero schizzare,  
rami tagliati in modo che li trasporti la corrente, poiché  
un'onda solleva la sua gonna di pizzo.

Io guado limpide, sciabordanti acque basse  
senza armatura adesso, o ragione,

e mi piego, lasciando che il cavo  
dei palmi a conchetta sali le mie cicatrici.

Dieci anni. Persi dietro a una lite  
per due occhi grigio-mare. Per una puttana.

Sotto di me, fossilizzate nel corallo,  
passano torri, e un piccolo cavalluccio marino.<sup>13</sup>

Questa poesia, pubblicata nella raccolta *The Arkansas Testament* (1987), rappresenta l'unica rivisitazione di Menelao che utilizzi il nome originale del personaggio iliadico. In *Ione* il marito tradito si chiama Achille, così come l'amante tradito da Helen in *Omeros*. In *The Isle is Full of Noises* è Sir Geoffrey a essere tradito da Lady Isadora. In tutti e tre i casi, Walcott rivisita la coppia Elena/Menelao in contesti diversi dall'originale e in relazione alle dinamiche del tradimento, scegliendo almeno in due occasioni di assegnare il ruolo di consorte tradito ad Achille, certo non per una svista, ma forse per la maggiore fortuna di cui gode il personaggio o perché esso gli dà la possibilità di sfruttare il discorso relativo all'ira. Il ritratto in versi che *Menelaus* restituisce del re di Sparta è quello di un uomo avvilito, che riflette sulla guerra appena conclusa e sembra chiedersi se sia poi valsa la pena di combattere dieci anni per una donna come Elena, che egli definisce sprezzantemente «white trash», bella quanto sleale. Menelao parla della moglie come di una maledizione, rispetto alla quale anche la morte pare un'alternativa preferibile. L'immagine racchiusa nelle ultime due strofe è quella di un uomo, anche se non pacificato, finalmente consapevole della propria miseria, che si spoglia dell'armatura per lasciare che la natura curi le sue cicatrici. Il verbo *salt* implica un'idea di dolore, ma le ferite di Menelao sono ormai rimarginate, appartengono al passato, come le torri di Troia «fossilizzate nel corallo». Analogamente a quanto accade a Filottete in *Omeros*, anche Menelao trova guarigione

---

<sup>13</sup> D. Walcott, *Menelaus*, in Id., *The Arkansas Testament*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1987, p. 101 (trad. it. mia).

per la propria ferita nella natura, come se infine l'unica città per cui valesse davvero la pena lottare fosse quella pianta di corallo ai suoi piedi, simile a Troia, ma senza cavalli di legno, attraversata soltanto da un cavalluccio marino.

Considerando l'attacco della poesia, con il riferimento al fumo di legna, leggero e impalpabile, che ricorda la caratterizzazione di Elena in *Midsummer - XXV, Menelaus* nasce come 'continuazione' della stessa poesia, pubblicata tre anni prima. *Smoke*, così come *shadow*, acquisisce la funzione di una sorta di *senhal*, evocativo della donna. Questa volta, però, dal momento che la prospettiva dello scritto è quella del marito tradito, il fumo mostra un'accezione prettamente negativa: «macchia il mare» come il sangue dei guerrieri giunti a Troia, per poi abbassare lo sguardo quasi per un lontano rimorso, lasciando sulla sabbia un cerchio di «ugly ash», la «brutta cenere» della città distrutta. Il colore del fumo è lo stesso degli occhi di Elena, ammalianti e capaci di condurre alla perdizione. Come accade di frequente negli scritti di Derek Walcott, anche questa volta pare esserci, però, un secondo livello di lettura oltre il mito ed è il consueto messaggio antibellico, presente in *Ione, The Isle is Full of Noises, Omeros, The Odyssey* etc. Inoltre, siccome in *Omeros* Helen è la personificazione di Saint Lucia, isola contesa prima tra popoli stranieri e, in seguito, tra isolani e turisti, la riflessione di Menelao pare prefigurazione di quella di Filottete, che si chiede rassegnato: «Perché non potevano amare quel luogo tutti insieme [...]? Amare Elena come una moglie nella buona e cattiva sorte, in salute e in malattia [...]?».<sup>14</sup>

Anche in *Europa*, pubblicata in *The Fortunate Traveller* (1981), Derek Walcott tratta il mito come soggetto di poesia. Lo sfondo è ancora una volta quello caraibico, un quadro descritto con intensità pittorica, su cui si stagliano le ombre notturne dei cocchi e dei mandorli di mare. In questo paesaggio lunare, il poeta immagina di scorgere nell'ombra di un albero la *silhouette* di una

---

<sup>14</sup> D. Walcott, *Omeros*, trad. it. a cura di A. Molesini, Adelphi, Milano 2003, p. 185. Per l'analisi del passo, cfr. *supra*, pp. 142-143.

fanciulla chinata nella spuma e, in quella di un colle, l'ombra di un toro. Con la complicità della luna, i due soggetti si avvicinano nel gioco di ombre, finché una nuvola li sottrae ad occhi indiscreti:

*EUROPA*

The full moon is so fierce that I can count the  
coconuts' cross-hatched shade on bungalows,  
their white walls raging with insomnia.  
The stars leak drop by drop on the tin plates  
of the sea almonds, and the jeering clouds  
are luminously rumpled as the sheets.  
The surf, insatiably promiscuous,  
groans through the walls; I feel my mind  
whiten to moonlight, altering that form  
which daylight unambiguously designed,  
from a tree to a girl's body bent in foam;  
then, treading close, the black hump of a hill,  
its nostrils softly snorting, nearing the  
naked girl splashing her breasts with silver.  
Both would have kept their proper distance still,  
if the chaste moon hadn't swiftly drawn the drapes  
of a dark cloud, coupling their shapes.

She teases with those flashes, yes, but once  
you yield to human horniness, you see  
through all that moonshine what they really were,  
those gods as seed-bulls, gods as rutting swans-  
an overheated farmhand's literature.  
Who ever saw her pale arms hook his horns,  
her thighs clamped tight in their deep-plunging ride,  
watched, in the hiss of the exhausted foam,  
her white flesh constellate to phosphorus  
as in salt darkness beast and woman come?  
Nothing is there, just as it always was,  
but the foam's wedge to the horizon-light,  
then, wire-thin, the studded armature,  
like drops still quivering on his matted hide,  
the hooves and horn-points anagrammed in stars.

*EUROPA*

La luna piena è così intensa che posso contare  
Le ombre intrecciate del cocco sui bungalow

Coi loro muri bianchi furiosi d'insonnia.  
 Le stelle colano a goccia a goccia sui piatti di latta  
 dei mandorli di mare, e le nubi cariche di scherno  
 sono luminosamente sgualcite come lenzuola.  
 I frangenti, insaziabilmente promiscui,  
 gemono dietro i muri; sento la mia mente  
 sbiancarsi alla luce della luna, alterando quella forma  
 che il giorno ha inequivocabilmente delineato,  
 da albero a ragazza chinata nella spuma;  
 poi, sempre più vicina, la gobba nera di un colle,  
 le narici che sbuffano piano, mentre si accosta  
 alla ragazza nuda che spruzza argento sui suoi seni.  
 Entrambi avrebbero tenuto la distanza appropriata,  
 se la luna casta non avesse tirato in fretta i drappi  
 di una nube nera, accoppiandone le sagome.

Ti provoca, sì, con quelle esibizioni, ma una volta  
 che hai ceduto alla lussuria umana, vedi  
 fra tutto quel chiaro di luna ciò che erano davvero,  
 quegli dèi come tori da monta, dèi come cigni in fregola –  
 una letteratura da contadini infoiata.  
 Chi ha mai visto le braccia diafane di lei agganciarli le corna,  
 le sue cosce strette nella cavalcata dentro l'onda,  
 o, nel sibilo della risacca esausta,  
 la sua carne bianca costellarsi in fosforo  
 mentre nel buio salmastro bestia e donna vengono?  
 Non c'è niente laggiù, come al solito,  
 tranne il cuneo della spuma alla luce dell'orizzonte,  
 poi, sottile come fildiferro, l'armatura borchiate,  
 come gocce che tremano ancora sul manto arruffato,  
 gli zoccoli e le corna anagrammati nelle stelle.<sup>15</sup>

Dopo la rievocazione del mito di Europa e Zeus nella prima strofa, segue a sorpresa una tirata contro quella che Walcott definisce «an overheated farmhand's literature», fatta di «gods as seed-bulls» (la forma assunta da Zeus durante l'accoppiamento con Europa) e «gods as rutting swans» (la forma assunta da Zeus durante l'unione con Leda). È da notare, innanzitutto, come il poeta torni a citare, tra tante storie di donne sedotte da Zeus, pro-

---

<sup>15</sup> D. Walcott, *Europa* (da *The Fortunate Traveller*, 1981), in Id., *Isole*, pp. 374-375.

prio la vicenda legata alla nascita di Elena di Troia, dimostrando ancora una volta una vera e propria predilezione per il personaggio. All'interno di una critica razionale agli atteggiamenti viziosi delle divinità greche, a suo parere inventati dagli uomini per rappresentare i propri impulsi sessuali, il poeta scaglia impropriamente la sua invettiva non soltanto contro la mitologia, ma contro la «letteratura» greca *in toto*. Tuttavia, è giusto ritenere che non si tratti di una manifestazione di disprezzo nei confronti dell'intero patrimonio letterario greco, quanto piuttosto della scelta provocatoria di utilizzare un termine appositamente generico e inappropriato. Walcott 'svaluta' in alcuni casi la tradizione dell'Occidente conquistatore, per ribadire la propria appartenenza a una cultura indipendente e altrettanto feconda, ma in questa occasione sembra più probabile che tutto il discorso sia concepito con l'intento fondamentale di esaltare la natura come unica forza divina e immutabile, a dispetto di tante menzogne inventate dall'uomo: scomparse le ombre di Europa e di Zeus, restano la spuma del mare e la costellazione del Toro, che illumina il cielo notturno.

Della medesima raccolta fa parte un componimento intitolato *Greece*, che propone una tematica analoga a quella espressa dal poeta in *Europa*, immaginando una scalata allegorica finalizzata alla conquista della «storia originale», da lui compiuta portando un peso sulle spalle, che infine si rivelerà essere *Illiade*:

### GREECE

Beyond the choric gestures of the olive,  
 gnarled as sea almonds, over boulders dry  
 as the calcareous molars of a Cyclops,  
 past the maniacal frothing of a cave,  
 I climbed, carrying a body round my shoulders.  
 I held, for a blade, with armor-dented chops  
 a saw-toothed agave. Below me, on the sand,  
 the rooted phalanxes of coconuts,  
 Trojan and Spartan, stood with rustling helms;  
 hooking myself up by one bloody hand,  
 and groaning on each hoist, I made the height  
 where the sea crows circle, and heaved down the weight

on the stone acre of the promontory.  
 Up here, at last, was the original story,  
 nothing was here at all, just stones and light.

I walked to the cliff's edge for a wide look,  
 relishing this emptiness of sea and air,  
 the wind filling my mouth said the same word  
 for 'wind', but there it sounded different,  
 shredding the sea to paper as it rent  
 sea, wind, and word from their corrupted root;  
 my memory rode its buffets like a bird.  
 The body that I had thrown down at my foot  
 was not really a body but a great book  
 still fluttering like chitons on a frieze,  
 till wind worked through the binding of its pages  
 scattering Hector's and Achilles' rages  
 to white, diminishing scraps, like gulls that ease  
 past the gray sphinxes of the crouching islands.

I held air without language in my hands.  
 My head was scoured of other people's monsters.  
 I reached this after half a hundred years.  
 I, too, signed on to follow that gold thread  
 which linked the spines down a dark library shelf,  
 around a narrowing catacomb where the dead,  
 in columns hemmed with gold around the plinth  
 of their calf-binding, wait, and came upon  
 my features melting in the Minotaur  
 at the dead end of the classic labyrinth,  
 and, with this blade of agave, hacked down  
 the old Greek bull. Now, crouched before blank stone,  
 I wrote the sound for 'sea', the sign for 'sun'.

### *GRECIA*

Al di là dei movimenti corali dell'olivo,  
 nodoso come le mandorle di mare, sopra massi asciutti  
 come i molarî calcarei di un Ciclope,  
 oltre la schiuma maniacale di una grotta,  
 io mi arrampicai, portando un corpo sulle mie spalle.  
 Mi aggrappai, per una lama, un'agave a dente di sega  
 con l'armatura ammaccata dai colpi. Sotto di me, sulla sabbia,  
 le immobili falangi delle noci di cocco,  
 Troiani e Spartani, schierati con elmi fruscianti;

tirandomi su con una sola mano sanguinante,  
gemendo ad ogni sollevamento, raggiunsi l'altezza  
alla quale volteggiano i cormorani, e lasciai cadere il peso  
sull'acro di pietra del promontorio.

Quassù, finalmente, c'era la storia originale,  
e non vi era proprio nulla, solo pietre e luce.

Ho camminato fino al bordo della scogliera per una vista ampia,  
assaporando questo vuoto di mare e d'aria,  
il vento che gonfiava la mia bocca pronunciò la stessa parola  
per 'vento', ma lassù suonò in maniera differente,  
sminuzzando il mare di carta come se strappasse  
il mare, il vento, e la parola dalla loro radice corrotta;  
la mia memoria cavalcò le sue convinzioni come un uccello.  
Il corpo che avevo buttato giù ai miei piedi  
non era davvero un corpo, ma un grande libro  
ancora svolazzante come chitoni su un fregio,  
finché il vento lavorò attraverso la rilegatura delle sue pagine,  
disperdendo le ire di Ettore e di Achille  
fino a pallidi litigi scemanti, come gabbiani che rallentano  
passate le grigie sfingi delle isole accovacciate.

Ho tenuto aria incapace di linguaggio nelle mie mani.  
La mia testa attraversata da mostri di altre genti.  
Sono arrivato a questo dopo mezzo secolo di vita.  
Io, anche io, firmai per seguire quel filo d'oro  
che legò le spine dorsali sotto allo scaffale scuro di una biblioteca,  
intorno a una catacomba che si andava restringendo, dove i morti,  
in colonne orlate d'oro attorno al plinto  
della loro rilegatura in vitello, aspettano, e mi imbattei  
nei miei lineamenti fusi nel Minotauro  
presso la morta fine del labirinto classico,  
e, con questa lama di agave, ammazzai  
il vecchio toro greco. Allora, accovacciato davanti a una pietra bianca,  
annotai il suono per 'mare', il segno per 'sole'.<sup>16</sup>

Sin dai primi versi, sono presenti le usuali corrispondenze  
tra l'arcipelago dei Caraibi e l'Egeo, espresse tramite l'immagine  
dell'olivo, «nodoso come le mandorle di mare», dei massi  
«asciutti come i molari calcarei di un Ciclope» e delle falangi

---

<sup>16</sup> D. Walcott, *Greece* (da *The Fortunate Traveller*, 1981), in Id., *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013*, pp. 150-151 (trad. it. mia).

delle noci di cocco, paragonate, dall'alto, a schiere di Troiani e Spartani col capo coperto dall'elmo. Walcott raggiunge faticosamente la cima del promontorio, dove, al posto della «storia originale» che si aspettava di trovare, scopre il nulla, «solo pietre e luce». Realizza allora che il carico che ha lasciato cadere a terra dalle proprie spalle non è un corpo, ma è una copia dell'*Iliade*. Il vento muove le pagine del libro, cosicché il sentimento dell'ira, che qui accomuna Achille ed Ettore, viene sparpagliato anch'esso nell'aria perdendo di sostanza. Il poeta, libero dal carico che aveva sulle spalle, uccide il Minotauro e assapora infine la libertà. Walcott rifiuta «the dead end of the classic labyrinth» per indirizzarsi a soggetti che possiedano un più immediato riscontro con la realtà locale e con la natura, come «il suono per 'mare'» e «il segno per 'sole'»: non annota le parole che l'uomo ha assegnato ai due elementi, ma il suono e il segno che fu loro conferito in origine, riscoprendone con slancio adamitico l'essenza più autentica e incorrotta. L'uccisione del Minotauro corrisponde a una sorta di epifania, un momento di emancipazione culturale, in cui il poeta sente finalmente, a cinquant'anni, di aver rimosso dalla mente «mostri di altre genti», di altre tradizioni. Paradossalmente, però, sarà proprio dall'*Iliade*, dallo scontro tra Ettore e Achille scompaginato dal vento, che Walcott trarrà ispirazione qualche anno più tardi per *Omeros*, la sua '*Iliade* antillana'.<sup>17</sup>

La raccolta *The Arkansas Testament*, pubblicata nel 1987, costituisce una tappa decisiva per l'analisi del rapporto di Walcott con la tradizione greca, perché raccoglie tre componimenti, in cui il poeta mette in evidenza in maniera esplicita la sua preferenza per la cultura autoctona, prendendo le distanze dall'Egeo: *The Villa Restaurant*, *Gros-Ilet* e *White Magic*. La prima poesia è dedicata alla cameriera di un ristorante, con cui Walcott pare intrattenere una relazione. La donna è paragonata a un vaso dalle forme sinuose:

---

<sup>17</sup> Cfr. J. Thieme, *Derek Walcott*, Manchester University Press, Manchester 1999, pp. 168ss.

*THE VILLA RESTAURANT*

That terra-cotta waitress,  
 elbows out, seems to brood  
 on her own shape, her irises  
 now slate, now hazel-hued

as pebbles in the shallows  
 of sunlit river D'Oree;  
 her ears, curled jars, enclose  
 small talk and cutlery.

From the red clay of Piaille  
 this cool carafe was made;  
 a raw, unfinished people  
 there ply the potter's trade;

and on his cedar shelf is  
 jar after jar like this –  
 maternal at the pelvis  
 yet girlish at the wrist.

I peel the wet clay slowly  
 of its surrounding cloth,  
 as the river D'Oree's echo  
 hums through her parted mouth.

Let statues carved or fired  
 wear fig leaves for a fly,  
 or a startled hamadryad  
 cover her cold thigh.

I have seen their stone eyelids  
 in marble almonds say:  
**“Your sea has its own *Iliads*,  
*Noli me tangere*”.**

**So others can look for her  
 beauty through dusty glass,  
 in Greek urn or amphora –  
 I choose the living vase.**

[...]

*IL RISTORANTE VILLA*

Quella cameriera di terracotta,  
 coi gomiti all'esterno, sembra meditare  
 sulla sua stessa forma, sul colore delle sue iridi  
 ora ardesia, ora nocciola

come ciottoli nei fondali poco profondi  
dell'assolato fiume D'Oree;  
le sue orecchie, ricurve giare, avvolgono  
piccole chiacchiere e tintinnare di posate.

Questa caraffa rinfrescante fu fatta  
con la creta rossa di Paille;  
una schietta, grezza gente  
esercitò laggiù il mestiere del vasaio;

e sul suo scaffale di cedro ci sono  
giare su giare come questa –  
materne sui fianchi  
ancora ragazzine sui polsi.

Tolgo lentamente l'umida argilla  
dei vestiti che l'avvolgono,  
mentre l'eco del fiume D'Oree  
mormora attraverso la sua bocca socchiusa.

Lasciate che le statue scolpite o cotte  
indossino foglie di fico per cerniera,  
o che una sorpresa Amadriade  
copra la sua fredda coscia.

Ho visto le loro palpebre di pietra  
dire da dentro mandorle marmoree:  
**«Il tuo mare ha la sua *Iliade*,  
*Noli me tangere*».**

**Perciò altri possono cercare la sua  
bellezza da dietro lenti polverose,  
in un'urna o in un'anfora greca –  
io scelgo il vaso vivente.**

[...] <sup>18</sup>

Le statue di marmo prendono vita e vietano al poeta di toccarle, perché il mare di Saint Lucia ha già la sua *Iliade*. Non è necessario per lui carpire storie da una tradizione che non gli appartiene. Il compito di Walcott dev'essere semmai quello del maggiore Plunkett in *Omeros*: dare voce agli abitanti dell'isola raccontando la loro storia originale. Non solo quella passata, ma

---

<sup>18</sup> D. Walcott, *The Villa Restaurant*, in Id., *The Arkansas Testament*, pp. 25-27 (trad. it. mia).

soprattutto quella presente, incarnata dalla giovane protagonista del componimento. *L'Iliade* delle Antille è quella di *Omeros*, che trasporta il mito in un contesto quotidiano, scegliendo per protagonista la gente comune.<sup>19</sup>

*Gros-Ilet* veicola lo stesso messaggio, tuttavia questa volta l'ammonimento va in direzione opposta; infatti, non è il poeta a dover mantenere le distanze dalla Grecia, ma è un personaggio odissiaco, Elpenore, ad essere allontanato dal mar dei Caraibi:

*GROS-ILET*

[...]

Elpenor, you  
 who broke your arse, drunk, tumbling down the bulkhead,  
 and the steersman who sails, like the ray under the breathing waves,  
 keep moving, there is nothing here for you.  
 There are different candles and customs here, the dead  
 are different. Different shells guard their graves.  
 There are distinctions beyond the paradise  
 of our horizon. This is not the grape-purple Aegean.  
 There is no wine here, no cheese, the almonds are green,  
 the sea grapes bitter, the language is that of slaves.

*GROS-ILET*

[...]

Elpenore, tu  
 che ti sei spaccato il culo, ubriaco, cadendo dalla paratia,  
 e il timoniere che naviga, come la manta sotto onde ansimanti,  
 proseguita, qui non c'è niente per voi.  
 Ci sono candele e usanze diverse qui, i morti  
 sono diversi. Conchiglie diverse proteggono le loro tombe.  
 Ci sono distinzioni oltre il paradiso  
 del nostro orizzonte. Questo non è l'Egeo viola-uva.  
 Non c'è vino qui, né formaggio, le mandorle sono verdi,  
 le uve di mare aspre, la lingua è quella degli schiavi.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Cfr. R.D. Hamner (ed.), *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Lynne Rienner Publishers, Boulder 1996, pp. 394ss.

<sup>20</sup> D. Walcott, *Gros-Ilet* (da *The Arkansas Testament*, 1987), in Id., *Isole*, pp. 460-463.

Elpenore, che sarà qualche anno più tardi tra i personaggi di *The Odyssey: A Stage Version*, viene già menzionato in questa occasione come il timoniere ubriaco, morto cadendo in mare dalla nave di Odisseo. Negli ultimi versi, Walcott sancisce il distacco definitivo tra i paesaggi greco e antillano, uniti dalla bellezza, ma irrevocabilmente distanti l'uno dall'altro: «There are distinctions beyond the paradise of our horizon».

Il distacco tra i due mondi diventa contrasto, espresso in termini quasi rabbiosi, in *White Magic*, poesia che volge lo sguardo alla mitologia e agli aspetti soprannaturali della religione tradizionale saintluciana, per dimostrare come le due culture (greca e caraibica) possiedano entrambe aspetti irrazionali. Il punto è che, nel primo caso, essi diventano patrimonio culturale degno di riguardo, mentre nel secondo sono messi in ridicolo, considerati semplice frutto di superstizione:

#### WHITE MAGIC

[...]

Dryads and hamadryads were engrained  
 in the wood's bark, in papyrus, and this paper;  
 but when our dry leaves crackle to the deer-  
 footed, hobbling hunter, Papa Bois,  
 he's just Pan's clone, one more translated satyr.  
 The crone who steps from her jute sugar sack  
 (though you line moonlit lintels with white flour),  
 the *beau l'homme* creeping towards you, front to back,  
 the ferny footed, faceless, mouse-eared elves,  
 these fables of the backward and the poor  
 marbled by moonlight, will grow white and richer.  
 Our myths are ignorance, theirs are literature.

#### MAGIA BIANCA

[...]

Driadi e amadriadi erano già  
 nella corteccia, nel papiro, e in questa carta;  
 ma quando le foglie secche cricchiano sotto  
 il piede di daino del cacciatore zoppo, Papa Bois,  
 è solo il clone di Pan, ancora un satiro tradotto.  
 La vecchia che esce dal suo sacco da zucchero di iuta

(anche se spargi farina sopra la porta bagnata dalla luna),  
 il *beau l'homme* che si avvicina dandoti la schiena,  
 gli elfi senza faccia, dal piede di felce e le orecchie  
 da topo, queste fiabe per poveri senza cultura  
 marmorizzate della luna, diventeranno più bianche e più ricche.  
 I nostri miti sono ignoranza, i loro letteratura.<sup>21</sup>

Nell'elenco di componimenti tratti dalle raccolte di Derek Walcott che contengono elementi di tradizione greca vanno inseriti ancora alcuni titoli di rilievo, come: *A Sea-Chantey (Selected Poems, 1964)*, che cita le «chine palme, lance di Odisseo» e i «vulcani ciclopici» come elementi del paesaggio antillano; *Goats and Monkeys (The Castaway and Other Poems, 1965)*, che fa riferimento a Euridice e a Pasifae, pur senza soffermarsi sulle vicende di cui sono protagoniste; *From This Far (The Fortunate Traveller, 1981)*, in cui il poeta si rivolge a Giorgos Seferis e fa riferimento a Orfeo, ad Agamennone e al Minotauro;<sup>22</sup> *Night Fishing (The Fortunate Traveller, 1981)*, dove una sibilla nera alza nella notte il suo grido: «Apothenein thelo»; *XXXIII (Midsummer, 1984)*, in cui i comandanti greci e troiani «stood up like dogs», avvertendo la presenza di un'ombra «strange smelling» tra le loro tende; *Cul de Sac Valley (The Arkansas Testament, 1987)*, in cui immobili colline diventano sfingi, che pongono all'autore un indovinello sulla varietà della lingua; e infine *The Bounty, X (The Bounty, 1997)*, che cita un personaggio storico, Diogene il Cinico, e la sua caratteristica lanterna.

Alla luce della grande quantità di riferimenti alla Grecia antica rintracciabili, con distribuzione pressoché omogenea, in tutte le raccolte poetiche dell'autore, risulta definitivamente indiscutibile che, pur mantenendo un atteggiamento critico nei confronti di quella che vede come una tradizione 'imposta' dai colonizzatori, egli nutra per la cultura greca un interesse eccezionalmente forte, elevandola a punto di riferimento quasi imprescindibile del pro-

---

<sup>21</sup> D. Walcott, *White Magic* (da *The Arkansas Testament, 1987*), in Id., *Isole*, pp. 464-465.

<sup>22</sup> Cfr. *supra*, pp. 205-207.

prio discorso lirico. Più che alla letteratura greca e ai suoi autori, Walcott rivolge l'attenzione alla mitologia: talvolta le citazioni si limitano al nome o alle vicende legate al personaggio, altre volte vengono inserite in un ragionamento più ampio, di carattere storico-sociale o linguistico.

#### 4.2. *Derek Walcott e Roma*

Al contrario, quando Walcott introduce il mondo romano nella propria poesia, lo fa attraverso i nomi di poeti, filosofi ed imperatori, di uomini realmente vissuti, con cui talvolta immagina di stabilire un dialogo diretto. In *To Return to the Trees (Sea Grapes, 1976)*, protagonista è Seneca:

##### *TO RETURN TO THE TREES*

Senex, an oak.  
 Senex, this old sea-almond  
 unwincing in spray  
 in this geriatric grove  
 on the sea-road to Cumana.  
 To return to the trees,  
 to decline like this tree,  
 the burly oak  
 of Boanerges Ben Jonson!  
 Or am I lying  
 like this felled almond  
 when I write I look forward to age –  
 a gnarled poet  
 bearded with the whirlwind,  
 his metres like thunder?  
 [...]  
 Seneca, that fabled bore,  
 and his gnarled, laborious Latin  
 I can read only in fragments  
 of broken bark, his  
 heroes tempered by whirlwinds,

who see with the word  
 “senex”, with its two eyes,  
 through the boles of this tree,

beyond joy,  
 beyond lyrical utterance,  
 this obdurate almond

going under the sand  
 with this language, slowly,  
 by sand grains, by centuries.

### *RITORNARE AGLI ALBERI*

Senex, una quercia.  
 Senex, questo vecchio mandorlo di mare  
 che non sussulta nella nebbia marina

in questo geriatrico boschetto  
 sulla strada litoranea verso Cumana.

Ritornare agli alberi,

declinare come questo albero,  
 la quercia massiccia  
 che è Boanerges Ben Jonson!

Oppure giaccio già  
 come questo mandorlo abbattuto  
 quando scrivo che non vedo l'ora di invecchiare –

un nodoso poeta  
 con un turbine d'aria per barba,  
 con i suoi versi come un tuono?

[...]

Seneca, quella mitica noia,  
 e il suo nodoso, laborioso latino

che posso leggere solo in frammenti  
 di rotta corteccia, i suoi  
 eroi temprati dal turbine,

che vede nella parola  
 ‘senex’, con i suoi due occhi,  
 attraverso i tronchi di questo albero,

oltre la gioia,  
 oltre l'espressione lirica,  
 questo ostinato mandorlo

che scende sotto la sabbia  
 con questo linguaggio, lentamente,  
 entro i granelli di sabbia, nei secoli.<sup>23</sup>

Il particolare più interessante di questa poesia è la definizione di Seneca come «fabled bore», cui appartiene un latino considerato dal poeta «gnarled», contorto (qui reso con «nodoso» per riprendere la connessione con l'albero che lo identifica) e «laborioso». Difficile è comprendere nello specifico a chi alluda Walcott con l'espressione «eroi temprati dal turbine», ma è ipotizzabile che il riferimento sia alla produzione teatrale di Seneca. L'espressione è volutamente ambigua.

In *The Hotel Normandie Pool (The Fortunate Traveller, 1981)*, a intervenire come personaggio è un altro grande romano, il poeta Ovidio. Egli appare come una visione onirica, durante una giornata che Walcott trascorre al bordo della piscina di un hotel di Saint Lucia, in compagnia delle figlie. La lunga poesia, della quale qui viene riportata la sezione centrale, è divisa in tre sequenze: la prima descrive il contesto e dà spazio alle riflessioni personali dell'autore, la seconda è dominata dalla figura di Ovidio e dal suo monologo, mentre la terza torna alla riflessione e alla descrizione del calar della sera sulla piscina:

#### THE HOTEL NORMANDIE POOL

##### II

Across blue seamless silk, iron umbrellas  
 and a brown palm bum. A sandalled man comes out  
 and, in a robe of loam-frayed terry cloth,  
 with Roman graveness buries his room key,  
 then, mummy-oiling both forearms and face  
 with sunglasses still on, stands, fixing me,  
 and nods. Some petty businessman who tans

---

<sup>23</sup> Derek Walcott, *To Return to the Trees* (da *Sea Grapes*, 1986), in Id., *Collected Poems 1948-1984*, Harper Collins Canada, Toronto 1986, pp. 339-341 (trad. it. mia).

his pallor a negotiable bronze,  
and the bright nod would have been commonplace

as he uncurled his shades above the pool's  
reflecting rim – white towel, toga-slung,  
foam hair repeated by the robe's frayed hem –  
but, in the lines of his sun-dazzled squint.  
a phrase was forming in that distant tongue  
of which the mind keeps just a mineral glint,  
the lovely Latin lost to all our schools:  
«Quis te misit, Magister?». And its whisper went  
through my cold body, veining it in stone.

On marble, concrete, or obsidian.  
your visit, Master, magnifies the lines  
of our small pool to that Ovidian  
thunder of surf between the Baltic pines.  
The light that swept Rome's squares and palaces,  
washing her tangled fountains of green bronze  
when you were one drop in a surf of faces –  
a fleck of spittle from the she-wolf's tooth –  
now splashes a palm's shadow at your foot.

Turn to us, Ovid. Our emerald sands  
are stained with sewage from each tin-shacked Rome;  
corruption, censorship, and arrogance  
make exile seem a happier thought than home.  
«Ah, for the calm proconsul with a voice  
as just and level as this Roman pool»,  
our house slaves sigh; the field slaves scream revenge;  
one moves between the flatterer and the fool  
yearning for the old bondage from both ends.

[...]

Then Ovid said, «When I was first exiled,  
I missed my language as your tongue needs salt,  
in every watery shape I saw my child,  
no bench would tell my shadow “Here's your place”;  
bridges, canals, willow-fanned waterways  
turned from my parting gaze like an insult,  
till, on a table smooth as the pool's skin,  
I made reflections that, in many ways,  
were even stronger than their origin.

«Tiled villas anchored in their foaming orchards  
parched terraces in a dust cloud of words,

among clod-fires, wolfskins, starving herds,  
 Tibullus' flute faded, sweetest of shepherds.  
 Through shaggy pines the beaks of needling birds  
 pricked me at Tomis to learn their tribal tongue,  
 so, since desire is stronger than its disease,  
 my pen's beak parted till we chirped one song  
 in the unequal shade of equal trees.

«Campaigns enlarged our frontiers like clouds,  
 but my own government was the bare boards  
 of a plank table swept by resinous pines  
 whose boughs kept skittering from Caesar's eye  
 with every yaw. There, hammering out lines  
 in that green forge to fit me for the horse,  
 I bent on a solitude so tyrannous  
 against the once seductive surf of crowds  
 that no wife softens it, or Caesar's envy.

«And where are those detractors now who said  
 that in and out of the imperial shade  
 I scuttled, showing to a frowning sun  
 the fickle dyes of the chameleon?  
 Romans» – he smiled – «will mock your slavish rhyme,  
 the slaves your love of Roman structures, when,  
 from *Metamorphoses* to *Tristia*,  
 art obeys its own order. Now it's time».  
 Tying his toga gently, he went in.

There, at the year's horizon, he had stood,  
 as if the pool's meridian were the line  
 that doubled the burden of his solitude  
 in either world; and, as one leaf fell,  
 his echo rippled: «Why here, of all places,  
 a small, suburban tropical hotel,  
 in pool pitched to a Mediterranean blue,  
 its palms rusting in their concrete oasis?  
 Because to make my image flatters you».

### *LA PISCINA DELL'HOTEL NORMANDIA*

#### II

Oltre una seta azzurra senza cuciture,  
 ombrelloni di ghisa e una palma bruna bruciano.  
 Un uomo coi sandali esce e, in una veste

di spugna sfilacciata, sotterra la sua chiave  
 con gravità romana, poi, mummificando braccia  
 e faccia, prima di essersi tolto gli occhiali  
 da sole, mi fissa e mi fa un cenno con la testa.  
 Un uomo d'affari trascurabile che prova  
 a mutare il suo pallore in un bronzo trattabile,  
 e quel suo cenno sarebbe stato usuale,

mentre posava gli occhiali sul bordo azzurro  
 della vasca – asciugamano bianco a mo' di toga,  
 capelli spumosi reiterati dall'orlo sfilacciato  
 della veste –, ma nelle rughe dei suoi occhi  
 strizzati per il sole andava formandosi una frase  
 in quella lingua distante della quale  
 la mente trattiene solo un bagliore minerale,  
 il latino amato che le nostre scuole ignorano:  
 «Quis te misit, Magister?». E quel sussurro  
 mi percorse il corpo gelido, venandolo in pietra.

Che sia di marmo, di cemento, o di ossidiana,  
 la tua visita, Maestro, ingigantisce le linee  
 della nostra piccola piscina in quel tuono ovidiano  
 di onde che si frangono tra le conifere del Baltico.  
 La luce che un tempo spazzava le piazze  
 e i palazzi di Roma, lavando il bronzo verde  
 di fontane intricate, quando eri una goccia  
 in un'onda di facce – uno schizzo di saliva  
 dal dente avvelenato della luna –, ora spalma  
 ai tuoi piedi l'ombra aperta di una palma.

Voltati, Ovidio. Le nostre sabbie smeraldine  
 sono insozzate dalle fogne di ogni Roma  
 di baracche; censura, arroganza, corruzione,  
 rendono l'esilio un pensiero che alletta  
 più del pensiero di casa. «Ah, il nostro placido proconsole  
 con la voce piatta e calma come le piscine  
 romane», sospirano i nostri schiavi domestici,  
 mentre gli schiavi dei campi gridano vendetta;  
 ci si muove tra gli adulatori e i minorati  
 che rimpiangono la schiavitù da entrambi i lati.

[...]

Poi Ovidio disse: «Quando fui mandato in esilio  
 mi mancava la mia lingua come a te manca  
 il sale sulla tua. Vedevo mio figlio

in ogni forma acqua. Nessuna panca  
diceva alla mia ombra: “Questo è il tuo posto”;  
ponti, canali, vie d’acqua ventilate da salici  
si voltavano al mio sguardo d’addio come a un insulto,  
finché, su una tavoletta liscia come la cute  
della piscina, feci riflessioni che, della loro origine,  
sotto molti aspetti erano ancora più acute.

«Ville ancorate nei loro frutteti schiumanti,  
terrazze aride in polveroni di parole,  
tra pelli di lupo, falò, mandrie alla fame,  
il flauto di Tibullo svanì, il più dolce pastore.  
Tra pini irsuti, becchi appuntiti di uccelli  
mi punzecchiarono a Tomi perché imparassi  
la loro lingua tribale, così, poiché la brama  
è più forte del suo morbo, il becco della mia penna  
si aprì, finché iniziammo a cinguettare  
all’unisono, nell’ombra ineguale di alberi uguali.

«Le campagne estendevano i nostri confini  
come nubi, ma il mio personale governo  
era un nudo tavolo d’assi spazzato da pini  
i cui rami resinosi continuavano a rimbalzare  
dall’occhio di Cesare a ogni imbardata.  
Là, forgiando versi in quella verde fucina  
per prepararmi al cavallo, cedetti a una solitudine  
talmente dispotica contro quei frangenti  
di folla che un tempo trovavo così seducenti,  
che né moglie né invidia di Cesare possono attenuare.

«E dove sono adesso quei detrattori  
che allora mi accusavano di sgambettare  
dentro e fuori dall’ombra imperiale,  
mostrando a un sole accigliato i colori  
incostanti del camaleonte? I Romani»  
– sorrise – «derideranno le tue rime servili,  
gli schiavi il tuo amore per le strutture romane,  
quando, dalle *Metamorfosi* ai *Tristia*,  
l’arte obbedisce ai propri ordini. È ora di andare».  
Allacciandosi la toga, rientrò nella stanza.

Era rimasto in piedi sull’orizzonte dell’anno,  
come se quel meridiano che era il bordo  
della vasca fosse la linea che raddoppiava il peso  
della sua solitudine in entrambi i mondi;

e, al cadere di una foglia, la sua eco riprese:  
 «Come mai qui, in un alberghetto scadente  
 dei tropici, con la piscina che finge  
 un blu mediterraneo e le palme che fanno  
 la ruggine dentro un'oasi di cemento?  
 Perché creare la mia immagine ti lusinga».<sup>24</sup>

Il punto di contatto tra Ovidio e Walcott è l'esilio, che implica per il poeta latino la segregazione forzata a Tomi, mentre per l'autore moderno un allontanamento psicologico dai propri compatrioti, dovuto alla lunga permanenza lontano da Saint Lucia per lavoro, nonché all'adozione di una lingua e di uno stile di vita 'continentali', che lo fanno apparire come uno straniero (la situazione descritta in *Homecoming: Anse La Raye*). Ovidio parla in particolare del problema della lingua nel paese dell'esilio, un concetto sollevato nei *Tristia*, peraltro citati nel testo insieme alle *Metamorfosi*: «Quando fui mandato in esilio / mi mancava la mia lingua come a te manca / il sale sulla tua. [...] Nessuna panca / diceva alla mia ombra: "Questo è il tuo posto"». Un anno dopo la pubblicazione di *The Fortunate Traveller*, viene messo in scena a Hartford *The Isle is Full of Noises*. Anche nel dramma, Ovidio viene citato in relazione alla condizione dolorosa dell'esiliato, all'interno del discorso che il nostalgico Sir Geoffrey rivolge alla moglie Isadora:

«Sì. Quanto è terribilmente facile dire 'cos'è' l'esilio? E allontanarne l'idea. Le lampadine, i disegni su di un soffitto, il sonno, il latte e la noia sono ovunque uguali. I bambini, le farfalle, le domeniche... Ah, ma non lo sono, lo vedi che non lo sono. In quello sta la punizione. La pietra che Ovidio vede ai suoi piedi nel paese del suo esilio non è una pietra comune. È una pietra di un paese diverso. Le pietre che conosce a casa sua sono state lucidate dal suo sguardo fino a brillare, a furia di rimirarle. Sono pietre con cui si sente a proprio agio».<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> D. Walcott, *The Hotel Normandie Pool* (da *The Fortunate Traveller*, 1981), in Id., *Isole*, pp. 380-391.

<sup>25</sup> Cfr. l'analisi del passo, citato (insieme al testo originale in inglese) nel capitolo dedicato a *The Isle is Full of Noises*, *supra*, pp. 89-92.

In entrambe le occasioni sono menzionati due oggetti comuni, che è possibile trovare dappertutto, una panca e una pietra, ma che nella mente dell'esiliato Ovidio diventano simbolo della privazione, dell'estraneità al luogo in cui è costretto ad abitare. L'imposizione della lingua tribale di Tomi è resa con l'immagine dei «becchi appuntiti di uccelli», che punzecchiano il poeta per indurlo ad usare la lingua barbara. Ma il concetto della «brama», che induce «il becco della penna» ad aprirsi per cinguettare all'unisono con un popolo straniero, riguarda da vicino anche Walcott. Il poeta, infatti, utilizza nella maggior parte dei suoi scritti l'inglese standard, la lingua in cui è stato educato e sui cui testi classici si è istruito. Come si è detto, questa scelta gli permette di ottenere consenso e prestigiosi riconoscimenti internazionali, ma parallelamente lo allontana dalla sua gente, portandolo ad autodefinirsi «The Castaway». Le critiche nei confronti della 'deriva anglofona' del suo linguaggio vengono mosse inizialmente dai rappresentanti più radicali del mondo della cultura e della politica caraibici, ma ben presto anche voci di scrittori e giornalisti occidentali si uniscono al coro.<sup>26</sup> Questa difficile condizione esistenziale fa da premessa alla scrittura di *The Hotel Normandie Pool* ed è riassunta in una frase breve, ma incisiva di Ovidio: «I Romani / [...] derideranno le tue rime servili, / gli schiavi il tuo amore per le strutture romane». Il *disease* di Walcott è la paura di non riuscire a descrivere veracemente la cultura nera dei propri compatrioti, di soffermarsi sulla loro storia senza arrivare a cogliere e a trascrivere sulla pagina la loro più intima natura. Questa angoscia è superata tramite l'uso del *patois* e del 'linguaggio intermedio' di *Omeros*, misto di vernacolo e di lingua letteraria: grazie a questa forma eterogenea è mantenuta la genuinità della parlata locale di Saint Lucia, preservando comunque la fruibilità del poema per il pubblico internazionale.

---

<sup>26</sup> Cfr. in proposito: M. Bergam, *Verso l'Itaca antillana*, Aracne, Roma 2011, p. 15.

All'interno della raccolta *The Arkansas Testament* sono concentrati diversi componimenti che dimostrano l'interesse dell'autore per il mondo romano. In *A Latin Primer*, in particolare, Walcott adatta all'ambito latino il discorso relativo alla sua personale predilezione per l'autenticità della natura rispetto alla tradizione classica, delineando una storia del suo percorso di studio e di insegnamento:

*A LATIN PRIMER*

I had nothing against which  
to notch the growth of my work  
but the horizon, no language  
but the shallows in my long walk

home, so I shook all the help  
my young right hand could use  
from the sand-crusted kelp  
of distant literatures.

The frigate bird my phoenix,  
I was high on iodine,  
one drop from the sun's murex  
stained the foam's fabric wine;

ploughing white fields of surf  
with a boy's shins, I kept  
staggering as the shelf  
of sand under me slipped,

then found my deepest wish  
in the swaying words of the sea,  
and the skeletal fish  
of that boy is ribbed in me;

but I saw how the bronze  
dusk of imperial palms  
curled their fronds into questions  
over Latin exams.

I hated signs of scansion.  
Those strokes across the line  
drizzled on the horizon  
and darkened discipline.

They were like Mathematics  
that made delight Design,  
arranging the thrown sticks  
of stars to sine and cosine.

Raging, I'd skip a pebble  
across the sea's page; it still  
scanned its own syllable:  
trochee, anapest, dactyl.

*Miles*, foot soldier. *Fossa*,  
a trench or a grave. My hand  
hefts a last sand bomb to toss  
at slowly fading sand.

I failed Matriculation  
in Maths; passed it; after that,  
I taught Love's basic Latin:  
*Amo, amas, amat.*

In tweed jacket and tie  
a master at my college  
I watched the old words dry  
like seaweed on the page.

I'd muse from the roofed harbour  
back to my desk, the boys'  
heads plunged in paper  
softly as porpoises.

The discipline I preached  
made me a hypocrite;  
their lithe black bodies, beached,  
would die in dialect;

I spun the globe's meridian,  
showed its sealed hemispheres,  
but where were those brows heading  
when neither world was theirs?

Silence clogged my ears  
with cotton, a cloud's noise;  
I climbed white tiered arenas  
trying to find my voice,

and I remember: it was on a  
Saturday near noon, at Vigie,

that my heart, rounding the corner  
of Half-Moon Battery,

stopped to watch the foundry  
of midday cast in bronze  
the trunk of a gommier tree  
on a sea without seasons,

while ochre Rat Island  
was nibbling the sea's lace,  
that a frigate bird came sailing  
through a tree's net, to raise

its emblem in the cirrus,  
named with the common sense  
of fishermen: *sea scissors*,  
*Fregata magnificens*,

*ciseau-la-mer*, the patois  
for its cloud-cutting course;  
and that native metaphor  
made by the strokes of oars,

with one wing beat for scansion,  
that slowly leveling V  
made one with my horizon  
as it sailed steadily

beyond the sheep-nibbled columns  
of fallen marble trees,  
or the roofless pillars once  
sacred to Hercules.

#### *UN MANUALE DI LATINO*

Non avevo niente su cui  
segnare con una tacca il progresso del mio lavoro  
tranne l'orizzonte, nessuna lingua  
tranne le acque basse nel mio lungo cammino

verso casa, perciò scrollai via tutto l'aiuto  
che la mia giovane mano destra poteva ricavare  
dall'alga incrostata di sabbia  
di lontane letterature.

La mia fenice l'uccello fregata,  
avevo un alto tasso di iodio,

una sola goccia dal murice del sole  
tinse di vino il tessuto della spuma;

arando bianchi campi di schiuma  
con stinchi di ragazzo, continuai  
a barcollare mentre la libreria  
di sabbia sotto di me scivolava via,

poi scoprii il mio desiderio più profondo  
nelle ondeggianti parole del mare,  
ed il pesce scheletrico  
di quel ragazzo si innervò in me;

ma vidi come il bronzo  
tramonto delle palme imperiali  
arricciava le sue foglie in punti di domanda  
attorno agli esami di latino.

Odiai i segni di scansione.  
Quegli ictus sopra ai versi  
piovigginavano sull'orizzonte  
e rabbiavano la disciplina.

Erano come la matematica  
che mutò il diletto in progetto  
mettendo in ordine legnetti lanciati  
dalle stelle in relazione a seno e coseno.

Infuriandomi, avrei fatto rimbalzare un ciottolo  
sopra la pagina del mare; esso ancora  
scandiva le sue sillabe:  
trochei, anapesti dattili.

*Miles*, soldato di fanteria. *Fossa*  
una trincea o un sepolcro. La mia mano  
solleva un'ultima bomba di sabbia per lanciarla  
alla sabbia che lentamente svanisce.

Non passai l'iscrizione  
a Matematica; andai oltre; dopo di che,  
insegnai il latino di base del verbo amare:  
*Amo, amas, amat.*

In giacca di tweed e cravatta  
un maestro presso il mio collega  
osservai le vecchie parole prosciugarsi  
come alghe sulla pagina.

Avrei meditato dal rifugio coperto  
dietro alla scrivania, sulle teste  
dei ragazzi immerse nella carta  
delicatamente come focene.

La disciplina che predicai  
mi trasformò in un ipocrita;  
i loro agili corpi neri, arenati,  
sarebbero morti nel dialetto;

ruotai il meridiano del globo,  
mostrai i suoi emisferi sigillati,  
ma dove erano dirette quelle sopracciglia  
quando nessuno dei due mondi apparteneva loro?

Il silenzio otturò le mie orecchie  
col cotone, un rumore di nuvola;  
scalai bianchi gradoni di arene  
tentando di trovare la mia voce,

e ricordo: fu  
un sabato all'incirca a mezzogiorno, a Vigie,  
che il mio cuore, voltando l'angolo  
di Half-Moon Battery,

si fermò per guardare la fucina  
del mezzogiorno stampare nel bronzo  
il tronco di un *gommier*  
sopra un mare senza stagioni,

mentre Rat Island color ocre  
sbocconcellava il merletto del mare,  
fu allora che un uccello fregata giunse veleggiando  
attraverso una rete di alberi, per issare

il suo emblema nel cirro,  
chiamato dal buonsenso  
dei pescatori: *sea scissors*,  
*Fregata magnificens*,

*ciseau-la-mer*, il patois  
per la sua rotta che taglia le nuvole;  
e quella metafora indigena  
creata dai colpi dei remi,

con un solo battito d'ala come scansione,  
quella V che lentamente si distende,

divenne una cosa sola con il mio orizzonte  
 come se veleggiasse costantemente

al di là delle colonne mangiucchiate dalle pecore  
 di marmorei alberi caduti,  
 o di pilastri senza tetto, un tempo  
 sacri a Ercole.<sup>27</sup>

La poesia abbraccia l'arco di tempo che va dalla frequentazione del Saint Mary's College di Castries, dove Walcott riceve una solida educazione umanistica, fino al periodo di insegnamento svolto nello stesso istituto al termine del ciclo di studi, in qualità di *assistant master*, impartendo agli studenti lezioni di latino. In parallelo, l'autore delinea la storia del percorso interiore che lo conduce alla consapevolezza delle proprie radici e all'acquisizione di un rapporto privilegiato con la natura. Con l'immagine del ragazzo che scrolla via «la sabbia» di lontane letterature, Walcott identifica la fine di un'era in favore di un nuovo inizio, il cui vessillo è un uccello fregata, moderna fenice che rinasce dalle ceneri di una vecchia concezione di istruzione coloniale. In riva al mare, l'ambiente per eccellenza in cui la natura si rivela, Walcott sente scivolare sotto i piedi una «libreria di sabbia», che schiude la sua mente alla vera conoscenza. Si adira con la metrica e i segni di scansione, colpevoli di «rabbuiare» il latino, complicando la spontaneità della lingua con regole rigide e schemi fissi, assenti nella pagina del mare. Infine, ricorda i tempi in cui, giovane maestro in giacca di tweed e cravatta, insegnava a coniugare in latino il verbo *amo* e assisteva al «prosciugarsi» di vecchie parole: è in quegli anni che egli si trasformò in un «ipocrita», entrando a far parte di un sistema educativo lontano dalle esigenze degli studenti, ragazzi cui non apparteneva la tradizione del mondo occidentale e cui non era concesso di avvicinarsi alla nascente cultura caraibica. È un periodo di disagio e lotta interiore, che viene a risolversi improvvisamente un sabato, a Vigie: la svolta giunge attraverso un'epifania naturale, il volo di un uccello fregata nel cielo di

---

<sup>27</sup> D. Walcott, *A Latin Primer*, in Id., *The Arkansas Testament*, pp. 21-24 (trad. it. mia).

mezzogiorno. L'animale, che in *patois* è chiamato *ciseau-la-mer* a causa della sua «rotta che taglia le nuvole», diviene esempio del sovrapporsi della nuova lingua sulla tradizione precedente, testimoniando così la vittoria di un linguaggio di viva immediatezza. L'ammirazione per il latino cede il passo alla devozione verso la concreta forza espressiva del linguaggio contemporaneo, che collega con naturalezza significato e significato.

Della raccolta *The Arkansas Testament* fa parte anche *Roman Peace*, poesia dedicata alla battaglia di Teutoburgo e alla reazione dell'imperatore Augusto di fronte alla terribile disfatta delle sue legioni ad opera dei Germani:

### *ROMAN PEACE*

Declining fast as the leaves in Germania's forest,  
 senile Augustus would shout for his hacked legions  
 down erect colonnades. The old man grew more depressed  
 at this one defeat than from his victories. Well, living legends  
 constrict in mania and morbidity.  
 Manacled torches magnify his shadow  
 going to bed, and his sandals scrape  
 like a stick raking through rotten, leathery leaves.  
 He forces withered branches through the sleeves  
 of his cotton nightgown, and prays for rest.  
 The single lance of a candle will guard his sleep.  
 The marble phlegm of Rome lies on his chest.  
 The Sphinx stares on the sand with lidless eyes.  
 My legion, my legion, let the old man weep-  
 the grave is shallower than young Alexander's sighs.  
 The foraging, the chipped swords, the fire-bright iron  
 rest like tongues in their scabbards. A bat  
 circles the milky courtyard, a coin  
 with an eaten profile races the stars  
 toward Germany, where the legion's lances have all  
 grown leaves since the infamous war, and wounds of combat  
 are stitched with moss. An owl stares  
 and drinks the moonlight with its saucer eyes.  
 just an owl. Not Minerva. The throne,  
 with no arse to warm it, lengthens its shadow. A rat  
 with a quivering nose raises a question,  
 then, doubting such peace, scuttles like a leaf down the wall.

*PACE ROMANA*

Declinando rapidamente come le foglie nella foresta della Germania,  
l'anziano Augusto urlava per le sue legioni sconfitte  
sotto ritti colonnati. Il vecchio uomo uscì più sfinito  
da questa sola sconfitta che da tutte le sue vittorie. Ebbene, leggende viventi  
soffocano nella mania e nella morbosità.

Torce ammanettate ingrandiscono la sua ombra  
mentre va a letto, e i suoi sandali si strascinano  
come un ramoscello che rastrella nel marcio, ruvide foglie.

Costringe rami appassiti attraverso le maniche  
della sua camicia da notte di cotone, e prega per il riposo.

L'asta di una singola candela farà la guardia al suo sonno.

La flemma marmorea di Roma si stende sul suo petto.

La Sfinge fissa la sabbia con occhi senza palpebre.

La mia legione, la mia legione, piange il vecchio uomo –  
la tomba è meno profonda dei sospiri del giovane Alessandro.

Le spade procacciatrici di bottino, scheggiate, il ferro luminoso

[come il fuoco

riposano a mo' di lingue nei loro foderi. Un pipistrello

vola in cerchio sul cortile lattiginoso, una moneta

dal profilo mangiucchiato compete con le stelle

in direzione della Germania, dove le lance della legione hanno tutte

messo su foglie dopo la guerra infame, e le ferite di battaglia

sono cucite col muschio. Un gufo fissa

e beve il chiaro di luna coi suoi occhi a piattino.

Soltanto un gufo. Non Minerva. Il trono,

senza culi sopra a scaldarlo, allunga la propria ombra. Un ratto

con un naso fremente solleva una questione,

poi, dubitando di tale pace, corre via come una foglia lungo il muro.<sup>28</sup>

Walcott sceglie di cogliere un'immagine di Augusto non come imperatore vittorioso, ma come anziano avvilito dalla sconfitta, dominatore sopraffatto dalla forza barbara. Egli assiste da Roma alla perdita delle proprie truppe nella foresta di Teutoburgo, nel 9 d.C., una delle più gravi disfatte subite dall'impero: tre intere legioni annientate, oltre a sei coorti di fanteria e tre ali di cavalleria ausiliaria.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> D. Walcott, *Roman Peace*, in Id., *The Arkansas Testament*, p. 71 (trad. it. mia).

<sup>29</sup> Il governatore della Siria, Publio Quintilio Varo, cui era stato affidato da Augusto l'incarico di introdurre in Germania il diritto e le istituzioni romane,

La reazione di Augusto alla notizia della disfatta è riportata da Svetonio, che descrive l'imperatore tanto avvilito da farsi crescere barba e capelli, e da sbattere la testa contro le porte gridando: «Varo, rendimi le mie legioni!».<sup>30</sup> La disperazione di Augusto e la rivincita dei Germani sui dominatori deve avere ispirato in Walcott un raffronto con la realtà coloniale, soprattutto considerando le premesse dell'intervento di Varo nei territori assoggettati: egli cerca di imporre in maniera troppo violenta le istituzioni di Roma, rivolgendosi ai Germani come fossero sudditi arresi alla volontà imperiale, più che provinciali in via di romanizzazione, ancora memori dei propri costumi.<sup>31</sup> È facile leggere, nell'opera di imposizione delle proprie tradizioni perpetuata dai dominatori romani, il riferimento all'analogia opera di 'anglicizzazione' dei colonizzatori nei territori d'Oltremare. In questa ottica, il poeta sembra nutrire una forma di simpatia nei confronti dei Germani, che hanno saputo con astuzia ribellarsi alla potenza dell'Impero.

Infine, sono presenti in *The Arkansas Testament* due componimenti del tutto singolari, in cui Walcott, ispirandosi a Propertio, tenta di rivisitarne lo stile in relazione alla tematica amorosa. Si tratta di *Summer Elegies* e di *A Propertius Quartet*, entrambi dedicati a una ragazza di nome Cinzia. La prima poesia svela, sin dal titolo, l'intenzione dell'autore di riferirsi al genere dell'elegia riprendendone le caratteristiche specifiche:

---

viene ucciso e fatto a pezzi dai nemici, che ne inviano poi la testa a Maroboduo, principe dei Marcomanni. È lui a restituirla a Tiberio per una degna sepoltura. La strategia dei Germani è quella di sfruttare la difficoltà di movimento delle legioni nella fitta foresta di Teutoburgo, cogliendole di sorpresa.

<sup>30</sup> «Adeo denique consternatum ferunt, ut per continuos menses barba capilloque summisso caput interdum foribus illideret vociferans: "Quintili Vare, legiones redde!" diemque cladis quotannis maestum habuerit ac lugubrem» (Svet. II 23). Nella *Storia romana*, Cassio Dione Cocceiano riferisce che l'imperatore si strappò le vesti appena appresa la notizia e che mandò in esilio un numero elevato di Galli e di Germani che militavano nella Guardia Pretoriana, temendo potessero costituire una minaccia (cfr. Cass. Dio. LVI 23).

<sup>31</sup> Cfr. Cass. Dio. LVI 18.

*SUMMER ELEGIES*

I

Cynthia, the things we did,  
our hands growing more bold as  
the unhooked halter slithered  
from sunburnt shoulders!

Tremblingly I unfixd it  
and two white quarter-moons  
unpeeled there like a frisket,  
and burnt for afternoons.

We made one shape in water  
while in sea grapes a dove  
gurgled astonished "Ooos" at  
the changing shapes of love.

Time lent us the whole island,  
now heat and image fade  
like foam lace, like the tan  
on a striped shoulder blade.

Salt dried in every fissure,  
and, from each sun-struck day,  
I peeled the papery tissue  
of my dead flesh away;

it feathered as I blew it  
from reanointed skin,  
feeling love could renew it-  
self, and a new life begin.

A halcyon day. No sail.  
The sea like cigarette paper  
smoothed by a red thumbnail,  
then creased to a small square.

The bay shines like tinfoil,  
crimps like excelsior;  
All the beach chairs are full,  
but the beach is emptier.

The snake hangs its old question  
on almond or apple tree;  
I had her breast to rest on,  
the rest was History.

[...]

*ELEGIE D'ESTATE*

I

Cinzia, le cose che facemmo,  
 le nostre mani che divennero più audaci quando  
 la canotta sbottonata scivolò  
 dalle spalle bruciate dal sole!

Tremando io la slacciai  
 e due quarti di luna bianca  
 si sbucciarono come una frascchetta,  
 e bruciarono per pomeriggi interi.

Formammo un'unica sagoma nell'acqua  
 mentre tra le uve di mare una colomba  
 gorgogliava attonita "Ooo" di fronte  
 alle mutevoli forme dell'amore.

Il tempo ci diede in prestito l'isola intera,  
 ora calore e immagini sbiadiscono  
 come merletti di schiuma, come l'abbronzatura  
 su di una scapola striata.

Il sale si asciugò in ogni fessura,  
 e, per ogni giorno illuminato dal sole,  
 io sbucciai via il tessuto incartapecorito  
 della mia carne morta;

come vi soffiai sopra, essa mise nuove piume  
 dalla pelle riconsacrata,  
 sentendo che l'amore può rinnovare se  
 stesso, e che una nuova vita ha inizio.

Un giorno felice. Nessuna vela.  
 Il mare come la cartina di una sigaretta  
 levigata dall'unghia rossa di un pollice,  
 poi piegata in un piccolo quadrato.

La baia risplende come stagnola,  
 si arriccia come trucioli;  
 tutte le sedie a sdraio sono piene,  
 ma la spiaggia è più vuota.

Il serpente appende la sua vecchia domanda  
 su di un mandorlo o su di un melo;  
 avevo il suo petto per riposarvi sopra,  
 il resto era Storia.

[...] <sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> D. Walcott, *Summer Elegies*, in Id., *The Arkansas Testament*, pp. 93-94  
 (trad. it. mia).

Come Propertio, in alcune delle sue poesie, lamenta l'assenza dell'amata Cinzia, Walcott descrive la propria solitudine tramite una serie di motivi propri della lirica amorosa: il *topos* dell'*ignis amoris* (ai vv. 4 e 8 con *sunburnt* e *burnt* e al v. 14 con *heat*); la comparazione dell'amata con gli astri (tramite la metafora al v. 6); la sintonia tra i sentimenti dell'innamorato e il paesaggio circostante («the beach is emptier», al v. 32, rispecchia la solitudine dell'uomo), il *servitium amoris* (nel prosieguo della poesia il poeta afferma «we can never own another heart»); il sentimento smisurato dell'innamorato (sempre nella seconda parte della poesia, dove si dice «my heart could contain the Pacific»); la presenza della colomba, sacra a Venere (vv. 10-12) e, infine, il paesaggio in cui è incastonato il ricordo dell'incontro, che rappresenta una sorta di *locus amoenus* costiero.

Per quanto riguarda *A Propertius Quartet*, Walcott sceglie di rivelare già nei primi versi di trarre ispirazione da un componimento specifico del poeta latino, l'elegia IV 7, facendo esplicito riferimento alla situazione descritta nel modello:

#### *A PROPERTIUS QUARTET*

I

Sextus Propertius saw his charred Cynthia rise  
 from the fires of a hell whose libidinous tongues speak  
 the same language world over, and cried to that horrible mummer  
 scarved in inflammable muslin, to the socketed eyes,  
 the black tree crumbling, "My Cynthia!" This summer,  
 I simply repeated him. By the sea house, the lark's window  
 caught with sunrise the twigs of the almond trees.  
 Black are the hearthstones, and their ashes reek  
 when the heart is put out. There's the smell of smoke from a  
 singed dishcloth. Hell starts from one spark.  
 This morning, around five, in a city on the edge of winter,  
 I was startled by an incongruous sound, the flame of cockcrow,  
 a dialect ululating in its bright tongue, the dumb sound  
 went on defining the slope of a sinuous mountain,  
 the sound scratched the sky and caught the muslin curtain.  
 This is the price we pay, Sextus, for the ridges

of shoulder blades under a sheet, for crevices rendered, necks  
 curled with seraphic hair. The cock cries with the tearing  
 sound of a sheet and it picks at stitches  
 with its beak. She paid for it with a lost earring,  
 she whose first syllable was Sin, as yours was Sex.

[...]

### *UN QUARTETTO PROPERZIANO*

I

Sesto Properzio vide la sua Cinzia carbonizzata sorgere  
 dalle fiamme di un Inferno, le cui lingue libidinose parlano  
 ovunque lo stesso linguaggio, ed urlò a quell'orrendo mimo  
 insciarpato di mussola infiammabile, ai suoi occhi incavati,  
 come un albero nero che si sbriciola, «Mia Cinzia!». Questa estate,  
 semplicemente lo imitai. Presso la casa sul mare, la finestra delle

[peripezie

sorprese con la luce dell'aurora i ramoscelli dei mandorli.

Neri sono i focolari, e le loro ceneri puzzano  
 quando il cuore è spento. Viene odore di fumo da uno  
 straccio strinato. L'Inferno inizia da una scintilla.

Questa mattina, attorno alle cinque, in una città al limitare dell'inverno,  
 fui spaventato da un suono fuori luogo, la vampa del canto del gallo,  
 un dialetto che ululava nella sua luminosa lingua, il suono muto  
 andò a definire il declivio di una montagna sinuosa,  
 il suono tese il cielo e agguantò la tenda di mussola.

Questo è il prezzo che paghiamo, Sesto, per il crinale  
 di una scapola sotto un lenzuolo, per fessure disciolte, colli  
 arricciati con serafiche chiome. Il gallo canta con il suono  
 lacrimoso di un lenzuolo e pizzica i punti  
 col suo becco. Lei pagò per questo con un orecchino perduto,  
 lei la cui prima sillaba era Sin, come la tua era Sex.

[...]³³

Nell'elegia IV 7, Properzio descrive la visione notturna di  
 Cinzia, tornata a fargli visita dall'Oltretomba temendo che nel  
 suo amante sia già svanito il ricordo di lei: «Perfide nec cuiquam

---

<sup>33</sup> D. Walcott, *A Propertius Quartet*, in Id., *The Arkansas Testament*, p. 97  
 (trad. it. mia).

melior sperande puellae, / in te iam vires somnus habere potest? / iamne tibi exciderant vigilacis furta Suburae / et mea nocturnis trita fenestra dolis? / per quam demisso quotiens tibi fune pependi, / alterna veniens in tua colla manu!».<sup>34</sup> Il discorso di Cinzia si rivolge successivamente allo squallore delle proprie esequie, in occasione delle quali il poeta non ha voluto offrirle un ultimo gesto di affetto, alla professione della propria fedeltà d'amore e, in conclusione, alla richiesta di un carne a lei dedicato, che ne eterni il ricordo sulle rive dell'Aniene. Walcott riprende la cruda descrizione dell'aspetto di Cinzia, «carbonizzata» dal rogo funebre, già presente in Properzio: «Eosdem habuit secum quibus est elata capillos, / eosdem oculos; lateri uestis adusta fuit, / et solitum digito beryllon adederat ignis, / summaque Lethaeus triuerat ora liquor». <sup>35</sup> L'apparizione dell'amata in sogno a Properzio innesca nella mente del poeta caraibico il ricordo di una donna con cui ha avuto una relazione, alla quale decide di assegnare proprio lo pseudonimo di Cinzia. L'identificarsi di Walcott con l'elegiaco viene esplicitato, ai vv. 5-6, con l'espressione: «This summer, / I simply repeated him». Lo spazio riservato all'approssimarsi della visione (la sezione riportata sopra) risulta molto amplificato rispetto all'archetipo. Walcott, inoltre, inverte i ruoli di parlante e ascoltatore, per dare più larga attenzione all'io poetico, concedendo a Cinzia soltanto poche e scarse battute. Così come nell'elegia properziana, il contesto onirico in cui l'autore ricorda la donna amata provoca dolore e sensazioni contrastanti, legate al freddo della morte (al latino «frigida», al v. 6, corrisponde «a city on the edge of winter», al v. 11) e al fuoco dell'Inferno (al latino «lateri vestis adusta fuit», al v. 8, si richiamano i vv. 1-2 di *A Propertius Quartet*, con «charred» e «the fires of a hell»). Ripensando ai loro incontri amorosi, in Properzio, Cinzia ricorda all'amante la «nocturnis trita fenestra dolis», la finestra «usa a insidie notturne», da cui ella era solita calarsi con una fune per

---

<sup>34</sup> Prop. IV 7, 13-18.

<sup>35</sup> Ivi, 7-10.

raggiungerlo.<sup>36</sup> Walcott include un rimando anche a questo punto, facendo riferimento alla «lark's window» della casa sul mare, una casa che diviene metafora di un corpo annerito, in cui il cuore si è ormai spento. Uno dei motivi centrali del discorso di Cinzia in Properzio è, poi, la difesa della *fides* amorosa (vv. 51-70), in contrasto con i lamenti espressi altrove dal poeta a causa dei tradimenti di lei. In Walcott il tradimento, simboleggiato dal cristiano «flame of cockcrow», è concepito in maniera meno metafisica, in quanto di esso è indicata anche la prova concreta: «She paid for it with a lost earring». Infine, va segnalato un uso caratteristico della tecnica poetica di Walcott, nel verso con cui si conclude la prima sezione di *A Propertius Quartet*: «She whose first syllable was Sin, as yours was Sex». L'autore rintraccia nei nomi di Cinzia e Sesto una sorta di originale predestinazione, giocando con il suono delle sillabe iniziali e con il significato che esse acquisiscono in lingua inglese.<sup>37</sup>

Altri componimenti da menzionare in questa rassegna, relativa agli elementi di discendenza latina nella poesia di Derek Walcott, sono inoltre: nella raccolta *Midsummer* (1984), la poesia *II*, che cita ancora una volta, ma solo nominalmente, Ovidio; la poesia *XXXIII*, che si conclude con la trascrizione parziale del primo verso dell'*Eneide*; la poesia *XXXVIII*, che cita le *Georgiche* di Virgilio (solo il titolo). Walcott torna a fare riferimento a Ovidio nel capitolo V di *The Bounty* (1997), in *Italian Eclogues* (anch'essa inclusa nella raccolta *The Bounty*), che descrive un viaggio romantico che accosta ai paesaggi italiani visitati dal poeta il ricordo di un amico scomparso e delle grandi personalità della letteratura nazionale, e nella poesia *III* di *The Prodigal* (2004), dove a Ovidio sono accostati Orazio e Virgilio: «Blessed are the small farms conjugating Horace, / and the olive trees as twisted

---

<sup>36</sup> Ivi, 16.

<sup>37</sup> Si veda in proposito I. Hernández Durán, *La elegía IV 7 de Propertio in The Arkansas Testament de Derek Walcott*, «Exemplaria», 6 (2002), pp. 243-250.

as Ovid's syntax, / Virgilian twilight on the hides of cattle / and the small turreted castles on the Tuscan slopes».<sup>38</sup>

Un discorso a parte meritano *What the Twilight Says* e *Tiepolo's Hound*. Il primo titolo è una collezione di saggi in prosa, pubblicati separatamente tra il 1970 e il 1997, e raccolti nel 1998.<sup>39</sup> La maggior parte dei testi è incentrata sull'analisi critica di una vasta gamma di scrittori, come Patrick Chamoiseau, Joseph Brodsky ed Ernest Hemingway. I restanti scritti, tra cui il discorso pronunciato dal poeta in occasione del Premio Nobel (*The Antilles: Fragments of an Epic Memory*), sono intense riflessioni sullo stato della scrittura nelle Indie Occidentali e della cultura antillana. Una preoccupazione ricorrente nella collezione è la relazione tra lo scrittore postcoloniale e la lingua imperiale: Walcott, diviso tra gli Stati Uniti e la nativa Saint Lucia, descrive come «barbarian Bards» i connazionali che recitano lunghi brani di testi appartenenti alla letteratura imperiale come fossero di loro appartenenza, «with a vigour, even a love, that brings a blush to the civilized cheek». Tuttavia, pur criticando Naipaul per aver voltato le spalle alle Indie occidentali e lodando, al contrario, gli antimperialisti C.L.R. James e Aimé Césaire,<sup>40</sup> Walcott non si dimostra del tutto intransigente: la sua indignazione si rivolge piuttosto nei confronti di chi rifiuta un aspetto qualsiasi del patrimonio caraibico, che

---

<sup>38</sup> D. Walcott, *III* (da *The Prodigal*, 2004), in Id., *Isole*, p. 548.

<sup>39</sup> Nel presente capitolo, dedicato alla poesia, si tratta di *What the Twilight Says*, in quanto anche per questa collezione di testi critici Walcott sceglie di utilizzare un linguaggio particolarmente studiato e strutture sintattiche intenzionate a emulare l'andamento della poesia, più che quello della prosa.

<sup>40</sup> Vidiadhar Surajprasad Naipaul è stato uno scrittore trinidadiano naturalizzato britannico (Chaguanas, 1932 - Londra, 2018); scrisse molti testi di saggistica e narrativa, tra cui *In uno Stato libero* e *Alla curva del fiume*. Cyril Lionel Robert James (Port of Spain, 1901 - Londra, 1989) è stato uno storico, scrittore e politico britannico; nel 1953, per la sua attività politica fu espulso dagli Stati Uniti, dove rientrò in seguito, impegnandosi fortemente per la creazione di una Federazione delle Antille. Aimé Césaire (Basse-Pointe, 1913 - Fort-de-France, 2008) è stato un celebre poeta, scrittore e politico martinicano; fu tra i creatori della *négritude*, cioè la nozione che comprende i valori spirituali, artistici e filosofici dei neri dell'Africa.

si tratti dell'elemento africano, indigeno americano o europeo, ritenendo che la poesia non debba soffermarsi sulle cicatrici della Storia, ma debba invece abbracciare per intero la bellezza e le possibilità del presente. Si tratta di una posizione non estremista, che colloca in una luce positiva anche l'apporto dato dai classici occidentali alla cultura antillana, ma che va letta comunque tenendo in considerazione il complicato approccio, in bilico tra l'odio e l'amore, con cui il poeta si rapporta alla tradizione greca e latina. In *What the Twilight Says* sono presenti riferimenti alla classicità perlopiù ridotti a citazioni nominali, senza sviluppo ulteriore, e inerenti alla produzione degli scrittori analizzati nei saggi.

*Tiepolo's Hound* (2000) è un'unica lunga poesia narrativa, che conta circa quattromila esametri, una dichiarazione di poetica e insieme una riflessione sul paesaggio, inteso come incontro di natura e cultura.<sup>41</sup> Tratta la storia di due pittori: Camille Pissarro, originario delle Antille, e Walcott stesso, che assume su di sé l'immagine di pittore fallito. Pissarro sente l'urgenza di trasferirsi a Parigi per proseguire la propria carriera artistica, un viaggio descritto con delicata sensibilità impressionista. Parallelamente Walcott-personaggio ricorda un dipinto visto a New York quando era giovane, in cui era raffigurato un levriero con tale maestria, da restargli a distanza di tempo nella memoria e diventare un riferimento assiduo nell'intero libro. Walcott ricerca quel dipinto tutta la vita, ma è incapace di ritrovarlo: il cane finisce così per simboleggiare la sua non-realizzazione come pittore, l'oggetto di una ricerca senza esito possibile. Gli aspetti che accomunano Pissarro e Walcott sono diversi: oltre all'origine caraibica e all'arte che entrambi coltivano, i due condividono la condizione di 'autoesiliati', che li lega in maniera ancor più forte alla lontana madrepatria. Anche in *Tiepolo's Hound* sono presenti elementi riconducibili alla cultura classica, inseriti nel discorso in qualità di suggestioni fulminee, utili a meglio definire una particolare si-

---

<sup>41</sup> Cfr. A. Molesini, *Nel miracolo del giorno qualsiasi*, in D. Walcott, *Il levriero di Tiepolo*, Adelphi, Milano 2005, pp. 329ss.

tuazione o a impreziosire un concetto: la sensazione di benessere, provocata nel poeta dalla vista di una donna in un affresco («accanto a lei sono l'eletto / alla mensa di Lucullo»);<sup>42</sup> lo «sguardo di Gorgone» dei venditori di frutta<sup>43</sup> e della miseria;<sup>44</sup> la «lampada dei capelli di Euridice», che «guidò Orfeo, / fino ai bisbiglianti piedi alati di Mercurio, attraverso la tenebra»;<sup>45</sup> «Cerbero in catene, che ringhiava / e si avventava con le sue tre teste».<sup>46</sup>

In conclusione, si può notare come Walcott utilizzi molto liberamente gli elementi classici, sia greci che latini, spesso inserendoli nei testi con citazioni isolate o sulla scia di suggestioni improvvise. Quando la mitologia, la letteratura o la storia antica sono, invece, soggetto della poesia, esse risultano accostate principalmente a tematiche di particolare interesse per il poeta: riflessioni storiche, linguistiche e sociali relative all'identità del popolo caraibico, alla ferita provocata dalla colonizzazione e al sentimento antibellico. Il fatto che in quasi tutte le raccolte di Walcott sia rintracciabile almeno un riferimento alla classicità testimonia un eccezionale e precoce interesse per la materia, in particolare, considerando la frequenza delle citazioni, per la mitologia greca e per gli autori latini. Questo interesse fu certamente accresciuto, già in giovane età, dagli studi umanistici e dall'attività di insegnante allora intrapresa, che lo portò ad avere un'ottima conoscenza della letteratura e della storia di Roma.

---

<sup>42</sup> D. Walcott, *Il levriero di Tiepolo*, p. 25.

<sup>43</sup> Ivi, p. 63.

<sup>44</sup> Ivi, p. 321.

<sup>45</sup> Ivi, p. 237.

<sup>46</sup> Ivi, p. 265.

## CONCLUSIONE

Nonostante Derek Walcott ribadisca di non avere un «background classico», è innegabile che le sue conoscenze in questo campo siano state alimentate sin dall'infanzia da apporti di genere e rilevanza diversi, che hanno accresciuto in lui l'interesse per Grecia e Roma antiche, al punto da renderlo argomento privilegiato del suo discorso poetico. Dai *Tanglewood Tales* di Hawthorne, passando per i volumi di *The World's Great Classics* sullo scaffale del barbiere, fino agli studi umanistici presso il Saint Mary's College di Castries e al periodo di insegnamento del latino in qualità di *assistant master*, ogni esperienza contribuisce ad aumentare la passione per una materia imposta dal sistema scolastico coloniale, ma certamente anche approfondita dal giovane Walcott in altra sede, in maniera più personale, grazie al contributo della madre e degli amici paterni, che lo seppero avviare a nuove letture oltre che alla pittura. La lunga serie di riferimenti alla classicità che il poeta dissemina nelle sue raccolte, nei drammi e nei poemi, può essere in alcuni casi giustificata tramite la sola conoscenza indiretta dei testi, ma qualora siano ravvisabili rimandi puntuali ai modelli, a livello di lessico o di struttura (nel caso di scritti teatrali), l'unica spiegazione può essere la lettura diretta dei classici. Questo discorso vale per *Ione: A Play with Music*, per *The Isle is Full of Noises* e per *The Odyssey: A Stage Version*.

Da una lettura attenta di *Ione* si può evincere come Walcott, nel 1957, avesse sicuramente già letto *Edipo re* e *Antigone* di Sofocle. *Ione*, infatti, è aperto dall'incontro-scontro tra due sorelle (Ione ed Helene), che rivisitano a livello di caratterizzazione il contrasto chiaroscurale tra Antigone e Ismene, ripropone la ri-

valità tra due fratelli che si scontrano a capo di opposte fazioni (Alexis e Alexandre), che ricorda la contesa tra Eteocle e Polinice, e fa riferimento a una maledizione che pende sull'intera stirpe, innescata dalla spartizione del territorio e della corona. Il dialogo di Ione con Theresine è, poi, prova evidente della lettura diretta da parte di Walcott del primo episodio di *Edipo re*, di cui sono riconoscibili citazioni quasi letterali. Infine, l'infermità del re e il suo prospettato esilio in compagnia della figlia Ione suggerisce la conoscenza della versione del mito narrata in *Edipo a Colono*.

*The Isle is Full of Noises* attesta la lettura di *Filottete* di Sofocle in traduzione inglese prima del 1982, anno della messa in scena del dramma, in quanto dimostra una conoscenza dettagliata dei personaggi e delle dinamiche sofoclee (ne è prova la crisi di dolore di Sir Lionel nella grotta, che richiama la medesima situazione della tragedia greca).

*The Odyssey: A Stage Version* è il prodotto di una lettura attenta dell'*Odissea* di Omero, di cui riproduce la macrostruttura (*Telemachia - Apologoi - ritorno a Itaca*), rimaneggiando con grande libertà i singoli episodi e la caratterizzazione dei protagonisti.

La lettura integrale del poema omerico giunge in seguito al successo di *Omeros* (in cui Walcott-personaggio dichiara di non aver mai letto «fino in fondo» l'*Odissea*), incoraggiata dalla responsabilità di comporre la nuova rivisitazione su commissione della prestigiosa Royal Shakespeare Company. Le precedenti rielaborazioni di Odisseo (presenti in *The Joker of Seville*, *The Schooner Flight*, *The Isle is Full of Noises* etc.) non presuppongono la lettura integrale del poema, ma si basano sulla conoscenza indiretta del mito (ad esempio, grazie ai *Tanglewood Tales*) e sulla lettura scolastica di singoli episodi dell'*Odissea* in antologia (quelli di Polifemo e di Circe innanzitutto, dal momento che riferimenti ad essi ritornano negli scritti di Walcott con particolare assiduità). La dichiarazione del poeta nell'intervista del 1990 – «I don't know the *Iliad* and I don't know the *Odyssey*. I've never read them» – deve essere valutata, di conseguenza, come un'affermazione non del tutto sincera, ma piuttosto provocatoria, det-

tata dalla volontà di ridimensionare la dipendenza della propria arte dalla tradizione europea.

Walcott aveva già letto all'epoca episodi tratti da entrambi i poemi omerici. Ne sono la prova il 'proemio' posto in apertura dell'ultimo capitolo del settimo libro di *Omeros* («Ho cantato il quieto Achille, figlio di Afolabe / [...]. Ho cantato la sola strage / che gli portò gioia, figlia della necessità: quella / della pesca»), modellato sul proemio iliadico,<sup>1</sup> i sei giri completi compiuti da Ettore e Achille attorno al villaggio durante la maratona, sempre in *Omeros*,<sup>2</sup> e il paragone, in *The Isle is Full of Noises*, tra Lady Isadora che guarda dalla terrazza («come fosse stata ritta sui bastioni a osservare le galee schierate. / [...] Elena che passa in rassegna le galee prima che salpino per Troia») e la *Teicoscopia* di *Iliade* III, vv. 121ss.<sup>3</sup> In quest'ultimo caso, è da notare come Walcott faccia riferimento all'episodio in maniera errata, richiamando l'improbabile situazione di un'Elena intenta ad osservare non i capi achei sotto le mura della città, ma le galee pronte a salpare per Troia. Può trattarsi di un errore dovuto a una lettura distante nel tempo, tuttavia questa citazione molto libera risulta funzionale al contesto del dramma (Lady Isadora guarda il mare e le imbarcazioni sopra di esso) e non sarebbe il primo caso in cui il poeta tenta di sviare il lettore/pubblico, inserendo nei propri scritti riferimenti classici 'sbagliati'.<sup>4</sup> In conclusione, all'epoca della composizione di *Omeros*, Walcott aveva certamente letto alcuni episodi tratti dall'*Iliade* e possedeva una buona conoscenza della vicenda narrata nel poema.

Le raccolte poetiche, infine, sono la prova ulteriore dell'eccezionale interesse di Derek Walcott per la classicità e del suo complesso approccio ad essa. Se da un lato i componenti ab-

---

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, pp. 160-161.

<sup>2</sup> Cfr. *supra*, pp. 119-121.

<sup>3</sup> Cfr. *supra*, pp. 89-90.

<sup>4</sup> Si veda lo scambio 'studiato' tra Omero e Sofocle in *The Isle is Full of Noises* (cfr. *supra*, p. 87) e quello tra Demodoco e Femio in *The Odyssey: A Stage Version* (cfr. *supra*, p. 215).

bondano di richiami alla mitologia greca, il più delle volte sotto forma di suggestioni repentine, essi sono anche scelti come sede privilegiata per dare voce ad amare riflessioni sugli effetti della dominazione coloniale nei Caraibi e a ferme rivendicazioni socio-culturali. I riferimenti più frequenti sono ai protagonisti omerici (Elena, Menelao, Odisseo, Elpenore etc.) e a celebri personaggi della mitologia (Europa, Pasifae, Euridice, Pan, la sfinge, per citarne alcuni). Di particolare interesse sono, poi, i rimandi alla letteratura latina (i componimenti dedicati a Ovidio, a Propertio e a Seneca, ad esempio) e alla storia di Roma (primo fra tutti *Roman Peace*, incentrato sulla reazione di Augusto di fronte alla disfatta di Teutoburgo), due ambiti che Walcott ben conosce grazie ai suoi studi e all'attività di insegnante.

In quanto drammaturgo, Walcott dimostra un'attenzione particolare per il teatro classico. Oltre ad aver letto *Antigone*, *Edipo re* e *Filottete* di Sofocle, egli potrebbe con buona probabilità conoscere *Elena* di Euripide, la cui lettura (avvenuta verosimilmente prima della pubblicazione di *Map of the New World – Archipelagoes*, nel 1981) sarebbe attestata dall'utilizzo del termine *cloud*, ma anche di *shadow* e di *smoke*, che rimandano alla 'incorporeità' dell'*eidolon* euripideo. Inoltre, la ricorrenza del termine «rete», accostato ad Agamennone in *From this Far*, in *Omeros* e in *The Odyssey: A Stage Version*, e l'immagine del portone di bronzo suggeriscono la conoscenza diretta anche di *Agamennone* di Eschilo o, almeno, delle fasi finali della tragedia inerenti l'assassinio del re.<sup>5</sup> Ovviamente questi riferimenti così puntuali a termini ricorrenti, che evocano connessioni dirette con le fonti, potrebbero essere dovuti al ritorno di immagini poetiche topiche o appartenenti a un immaginario primordiale comune a diversi ambiti culturali, cui Walcott attinge variamente. Tuttavia è indiscutibile l'intenzione di rifarsi, a volte anche soltanto con suggestioni fulminee, a un patrimonio classico che pare difficile egli

---

<sup>5</sup> La metafora della rete potrebbe, però, essere mediata da Giorgos Seferis, poeta che Walcott ama particolarmente (cfr. *supra*, pp. 205-207).

non abbia approfondito, considerando la poliedricità dei suoi interessi e dei suoi studi. Già nel 1958, in *Ti-Jean and His Brothers*, emerge chiaramente la volontà di evidenziare una connessione tra il proprio scritto ed Eschilo, citato nominalmente da un coro di rane antropomorfe di sapore aristofaneo. Per quanto riguarda il teatro latino e, nello specifico, quello di Seneca, che il poeta cita anche in *To Return to the Trees*, è interessante osservare come la scena del banchetto del Ciclope in *The Odyssey: A Stage Version*, in cui il tiranno serve a Odisseo come pietanza le carni di Euriloco e dei suoi due marinai, rivisiti la mensa imbandita da Atreo per il fratello in *Tieste*.

La produzione artistica di Derek Walcott è immagine della cultura caraibica, che assimila e rielabora gli apporti di tradizioni preesistenti e ne fa punto di partenza per un discorso nuovo e ricco, valorizzato dall'entusiasmo e dalla spontaneità di una società giovane. Affrontando una ricerca di questo tipo, volta a indagare gli elementi del passato in un poeta contemporaneo, si corre il rischio di cadere in forzature, rintracciando a volte spunti di classicità in contesti autonomi. Si è preferito non riportare in questa sede ipotesi troppo azzardate, soffermandosi piuttosto su scritti che dimostrassero un legame evidente con i modelli antichi, suffragato da prove valide. Tuttavia, l'influsso della classicità sull'arte di Derek Walcott va ben al di là di questa carrellata di riferimenti, giungendo a ispirarne talvolta persino lo stile, come accade in *Summer Elegies* e in *A Propertius Quartet*. Si tratta di un delicato equilibrio tra devozione e ostilità, tra imitazione e indipendenza, che fa di Derek Walcott uno dei simboli viventi della rivendicazione culturale caraibica, offrendo contemporaneamente alla sua originalissima poesia un valore aggiunto tramite l'evocazione del mondo antico.



## BIBLIOGRAFIA

### TESTI MODERNI

- R. BEATON, *George Seferis: Waiting for the Angel. A Biography*, Yale University Press, New Haven 2003.
- W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, trad. it. a cura di S. Quasimodo, Mondadori, Milano 1991.
- SOFOCLE - FÉNELON - A. GIDE - H. MÜLLER, *Filottete. Variazioni sul mito*, a cura di A. Alessandri, Marsilio, Venezia 2009.
- D. WALCOTT, *Drums and Colours: An Epic Drama Commissioned for the Opening of the First Federal Parliament of The West Indies, April 23rd 1958*, «Caribbean Quarterly», 7 (1961), pp. 1-104.
- D. WALCOTT, *Collected Poems 1948-1984*, Harper Collins Canada, Toronto 1986.
- D. WALCOTT, *The Arkansas Testament*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1987.
- D. WALCOTT, *Mappa del Nuovo Mondo*, trad. it. a cura di B. Bianchi - G. Forti - R. Mussapi, Adelphi, Milano 1992 (Piccola Biblioteca, 299).
- D. WALCOTT, *Ti-Jean e i suoi fratelli. Sogno sul Monte della Scimmia*, Milano 1993, p. 11.
- D. WALCOTT, *The Bounty*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1997.
- D. WALCOTT, *Prima luce*, trad. it. a cura di A. Molesini, Adelphi, Milano 2001 (Biblioteca Adelphi, 408).
- D. WALCOTT, *Omeros*, trad. it. a cura di A. Molesini, Adelphi, Milano 2003 (Biblioteca Adelphi, 451).
- D. WALCOTT, *Il levriero di Tiepolo*, trad. it. a cura di A. Molesini, Adelphi, Milano 2005 (Biblioteca Adelphi, 486).

- D. WALCOTT, *The Odyssey: A Stage Version*, trad. it. a cura di M. Campagnoli, Crocetti, Milano 2006.
- D. WALCOTT, *Isole. Poesie scelte (1948-2004)*, trad. it. a cura di M. Campagnoli, Adelphi, Milano 2009 (Biblioteca Adelphi, 548).
- D. WALCOTT, *La voce del crepuscolo*, trad. it. a cura di M. Antonielli, Adelphi, Milano 2013 (Biblioteca Adelphi, 601).
- D. WALCOTT, *The Joker of Seville & O Babilon! Two plays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2014 (e-book).
- D. WALCOTT, *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013*, a cura di G. Maxwell, Farrar, Straus and Giroux, New York 2014.

Ho inoltre potuto consultare le edizioni elettroniche di *Ione* e di *The Isle is Full of Noises*, pubblicate entrambe nel 2012 da Alexander Street Press (Alexandria, Virginia) e conservate nel database della Biblioteca dell'Università di Miami, e il dattiloscritto originale di *The Isle is Full of Noises*, conservato presso la Thomas Fisher Rare Books Library di Toronto.

#### TESTI GRECI E LATINI

- ARISTOFANE, *Le rane*, trad. it. a cura di G. Paduano, BUR, Milano 1996.
- CASSIO DIONE, *Storia romana. Volume V*, trad. it. a cura di A. Stroppa, BUR, Milano 1998.
- ERODOTO, *Storie*, trad. it. a cura di A. Izzo d'Accinni, BUR, Milano 1984.
- EURIPIDE, *Elena*, trad. it. a cura di M. Fusillo, BUR, Milano 2006.
- OMERO, *Iliade*, trad. it. a cura di G. Cerri, BUR, Milano 2002.
- OMERO, *Odissea*, trad. it. a cura di G.A. Privitera, Mondadori, Milano 1991.
- OVIDIO, *Le metamorfosi*, trad. it. a cura di G. Faranda Villa, BUR, Milano 2003.
- PROPERZIO, *Elegie*, trad. it. a cura di R. Gazich, Mondadori, Milano 1993.
- SOFOCLE, *Aiace - Elettra - Trachinie - Filottete*, trad. it. a cura di E. Savino, Garzanti, Milano 1981.

- SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. a cura di L. Arata, Einaudi, Milano 2006.
- SOFOCLE, *Antigone - Edipo re - Edipo a Colono*, trad. it. a cura di F. Ferrari, BUR, Milano 1982.
- SOFOCLE, *Filottete*, a cura di G. Avezzi e P. Pucci, traduzione di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2003.
- SOFOCLE, *The Tragedies of Sophocles*, trad. ingl. a cura di R. Claverhouse Jebb, Cambridge University Press 1904.
- STAZIO, *Tebaide*, trad. it. a cura di L. Micozzi, Oscar Mondadori, Milano 2010.
- SVETONIO, *Vite dei Cesari*, trad. it. a cura di F. Dessi, BUR, Milano 1982.
- VIRGILIO, *Eneide*, trad. it. a cura di R. Scarcia, BUR, Milano 2004.

## SAGGI E ARTICOLI

*Le opere sono qui elencate a partire dalla più recente e, in caso di coincidenza cronologica, in ordine alfabetico per autore.*

- V. LIAPIS - A. SIDIROPOULOU, *Adapting Greek Tragedy. Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.
- T.K. HADCHITY, *The Making of a Caribbean Avant-Garde: Post-modernism as Post-Nationalism*, Purdue University Press, West Lafayette 2020 (Comparative Cultural Studies).
- T. ZIOLKOWSKI, *Roman Poets in Modern Guise: The Reception of Roman Poetry since World War I*, Camden House, Rochester 2020, in part. pp. 133-154: *Propertius and the Outsiders*.
- C.E. NEWLANDS, *Encounters with Ovid: Gavin Douglas's The Palis of Honoure and Derek Walcott's The Hotel Normandie Pool*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», 26 (2019), pp. 73-114.
- G. SOFO, "The Freedom of the Thief": Derek Walcott's *The Joker of Seville as a Cross-cultural Dialogue with Tirso de Molina*, «Textus, English Studies in Italy», 2 (2017), pp. 27-50.

- A. GAZZONI (ed.), *Pensiero caraibico. Kamau Brathwaite, Alejo Carpentier, Édouard Glissant, Derek Walcott*, Edizioni Ensemble, Roma 2016 (Transculturazione).
- F. BOERO, *Un Filottete inedito di Derek Walcott*, «Dioniso», 5 (2015), pp. 195-251.
- R.D. FRIEDMAN, *Call and response: Derek Walcott's collaboration with Homer in his The Odyssey: a Stage Version*, «Arethusa», 48 (2015), pp. 59-80.
- C. MAGRIS, *Il mito di Antigone a Haiti sbarcò prima del terrore del sanguinario Papa Doc*, «Il piccolo», 20 marzo 2015 (<https://necrologie.ilpiccolo.gelocal.it/news/7360>).
- C. MAGRIS, *L'Antigone che parla creolo va al di là della morte e muta la tragedia in felicità*, «Il piccolo», 21 marzo 2015 (<https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/03/21/news/1-antigone-che-parla-creolo-va-al-di-la-della-morte-e-muta-la-tragedia-in-felicita-1.11092904>).
- D. MASON, *The Fame of Derek Walcott*, «The Hudson Review», 67 (2014), pp. 505-513.
- F. BOERO, *Filottete in Omeros di Derek Walcott*, «Maia», 1 (2012), pp. 103-113.
- G. MANGANELLI, *Un Omero ai Caraibi*, «Il Secolo XIX», 7 aprile 2012, p. 35.
- L. SAMPIETRO, *A colloquio con Derek Walcott: poeta dell'alba e del crepuscolo*, «Il Sole 24 Ore», 8 aprile 2012.
- M. BERGAM, *Verso l'Itaca antillana*, Aracne, Roma 2011.
- S. CROSSLEY, *Metaphors and the Reclamation of Blackness in Derek Walcott's Dream on Monkey Mountain*, «Journal of Caribbean Literatures», 7 (2011), pp. 15-32.
- M. FENWICK, «All Strangers Here»: 'native' as Invasive in the Poetry of Derek Walcott, «Journal of West Indian Literature», 20 (2011), pp. 10-35.
- T. KORNEEVA, *Alter et ipse: identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*, ETS, Pisa 2011.
- F. GIUSTI, *Le Odissee di Derek Walcott. Elena come origine e come mèta in Omeros*, «Intersezioni», 30 (2010), pp. 93-119.

- A. ALESSANDRI, *Mito e Memoria. Filottete nell'immaginario occidentale*, Editori Riuniti, Roma 2009.
- S. SKULLY, *A Homer for the Twenty-first Century*, «Arion», 17 (2009), pp. 147-172.
- J. LAGAPA, *Swearing at-not by-History: Obscenity, Picong and Irony in Derek Walcott's Poetry*, «College Literature», 35 (2008), pp. 104-125.
- D. MESSINA, *Derek Walcott: i miei pescatori figli di Omero*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 2008, pp. 26-27.
- G. PADUANO, *La nascita dell'eroe*, BUR, Milano 2008.
- V. FIGUEROA, *Encomium of Helen: Derek Walcott's Ethical Twist in Omeros*, «Twentieth Century Literature», 53 (2007), pp. 23-39.
- T. AUSTENFELD, *How to Begin a New World: Dante in Walcott's Omeros*, «South Atlantic Review», 71 (2006), pp. 15-28.
- E. BAUGH, *Derek Walcott*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- P.J. FINGLASS, *The hero's quest in Sophocles' Philoctetes*, «Prometheus», 32 (2006), pp. 217-224.
- G. PADUANO, *Il teatro greco. Tragedie*, BUR, Milano 2006.
- P. BURNETT, *Walcott's Intertextual Method: Non-Greek Naming in Omeros*, «Callaloo», 28 (2005), pp. 171-187.
- G. CESCHI, *Μελαγχολικὸν τὸ τοιοῦτον: il caso clinico di Filottete in Sofocle*, «Studi italiani di filologia classica», 1 (2005), pp. 5-29.
- F. D'AGUIAR, *"In God We Trust": Derek Walcott and God*, «Callaloo», 28 (2005), pp. 216-223.
- E. HALL - F. MACINTOSH - A. WRIGLEY (edd.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- C. LEE, *Derek Walcott, Human Isolation, and Traditions of English Poetry*, «Journal of Caribbean Literatures», 4 (2005), pp. 109-122.
- I. MARTYNIUK, *Playing with Europe: Derek Walcott's Retelling of Homer's Odyssey*, «Callaloo», 28 (2005), pp. 188-199.

- G. PADUANO, *Il teatro antico. Guida alle opere*, Laterza, Roma - Bari 2005.
- E.J. ZIOLKOWSKI (ed.), *Literature, religion, and East/West comparison: essays in honor of Anthony C. Yu*, University of Delaware Press, Newark 2005.
- M. BACIGALUPO, *Walcott, l'Omero caraibico*, «Il Secolo XIX», 2 aprile 2004.
- G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Marsilio, Venezia 2003.
- I. HERNÁNDEZ DURÁN, *La elegía IV 7 de Propercio in The Arkansas Testament de Derek Walcott*, «Exemplaria», 6 (2002), pp. 243-250.
- L.M. JENKINS, *Hybrid Muse or Mulatto of Style: "Contact Zones of Postcoloniality"*, «Contemporary Literature», 43 (2002), pp. 575-585.
- I. OKPEWHO, *Walcott, Homer and the Black Atlantic*, «Research in African Literatures», 33 (2002), pp. 27-44.
- S. POUCHET PAQUET, *Caribbean Autobiography: Cultural Identity and Self-Representation*, The University of Wisconsin Press, Madison 2002.
- R. CARLETTI, *Creolizzazione e identità in Another Life di Derek Walcott*, Evoè, Teramo 2012.
- T.J. CRIBB, *Walcott, Poet and Painter*, «The Kenyon Review», 23 (2001), pp. 176-184.
- M.C. FUMAGALLI, *The flight of the vernacular: Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante*, Rodopi, Amsterdam - New York 2001.
- C.W. POLLARD, *Traveling with Joyce: Derek Walcott's Discrepant Cosmopolitan Modernism*, «Twentieth Century Literature», 47 (2001), pp. 197-216.
- P. BURNETT, *Derek Walcott: Politics and Poetics*, University Press of Florida, Gainesville 2000.
- S. CHINZARI - P. RUFFINI, *Nuova scena italiana: il teatro dell'ultima generazione*, Castelvechi, Roma 2000.
- U. ALBINI, *Nel nome di Dioniso*, Garzanti, Milano 1999.

- N. AUSTIN, *Homer and the Sunrise in Derek Walcott's Omeros*, «The Classical World», 93 (1999), pp. 29-42.
- R. BEATON, *An introduction to modern Greek literature*, Oxford University Press, New York 1999.
- G. DAVIS, "Pastoral Sites": *Aspects of Bucolic Transformation in Derek Walcott's Omeros*, «The Classical World», 93 (1999), pp. 43-49.
- T. HOFMEISTER, "This Is We Calypso": *An Ithacan and Antillean Topos in Derek Walcott's Omeros*, «The Classical World», 93 (1999), pp. 51-70.
- J.V. MORRISON, *Homer Travels to the Caribbean: Teaching Walcott's Omeros*, «The Classical World», 93 (1999), pp. 83-99.
- J. THIEME, *Derek Walcott*, Manchester University Press, Manchester 1999.
- J.B. VAN SICKLE, *The Design of Derek Walcott's Omeros*, «The Classical World», 93 (1999), pp. 7-27.
- I.M. ZOPPI, *Omeros, Derek Walcott and the Contemporary Epic Poem*, «Callaloo», 22 (1999), pp. 509-528.
- R.D. HAMNER, *Epic of the Dispossessed: Derek Walcott's Omeros*, University of Missouri Press, Columbia - London 1997.
- J. RAMAZANI, *The Wound of History: Walcott's Omeros and the Postcolonial Poetics of Affliction*, «Publications of the Modern Language Association of America», 112 (1997), pp. 405-417.
- W. BAER (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, University Press of Mississippi, Jackson 1996.
- R.D. HAMNER (ed.), *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Lynne Rienner Publishers, Boulder 1996.
- M.C. FULLER, *Myths of Identity in Derek Walcott's The Schooner Flight*, «Connotations», 5 (1995/1996), pp. 322-338.
- B. KING, *Derek Walcott and West Indian Drama: Not Only a Playwright but a Company, The Trinidad Theater Workshop 1959-1993*, Oxford University Press - Clarendon Press, New York - Oxford 1995.
- J. THIEME, "I decompose but I composing still": *Derek Walcott and The Spoiler's Return*, «The Yearbook of English Studies», 25 (1995), pp. 163-172.

- D.L. MACDONALD, *Derek Walcott's Don Juans*, «Connotations», 4 (1994/1995), pp. 98-118.
- S. BRESLOW, *Derek Walcott: 1992 Nobel Laureate in Literature*, «World Literature Today», 67 (1993), pp. 267-271.
- J.A. MINKLER, *Helen's Calibans: A Study of Gender Hierarchy in Derek Walcott's Omeros*, «World Literature Today», 67 (1993), pp. 272-276.
- G. LERNOUT, *Derek Walcott's Omeros: The Isle is Full of Voices*, «Kunapipi», 14 (1992), pp. 90-104.
- J. MARTIN, *Nightmare History: Derek Walcott's Omeros*, «The Kenyon Review», 14 (1992), pp. 197-204.
- T. OLANIYAN, *Dramatizing Postcoloniality: Wole Soyinka and Derek Walcott*, «Theatre Journal», 44 (1992), pp. 485-499.
- S. BROWN, *The art of Derek Walcott*, Seren Books, Bridgend 1991.
- O. TAPLIN, *Derek Walcott's Omeros and Derek Walcott's Homer*, «Arion», 1 (1991), pp. 213-226.
- J.P. VERNANT - P. VIDAL-NAQUET (edd.), *Mito e tragedia 2. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino 1991 (Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova Serie).
- O. MANDEL, *Philoctetes and the fall of Troy. Plays, documents, iconography, interpretations*, University of Nebraska Press, Lincoln - London 1981.
- D.S. IZEVBAJE, *The exile and the Prodigal: Derek Walcott as west indian poet*, «Caribbean Quarterly», 26 (1980), pp. 70-82.
- M.T. LANE, *A Different Growth of a Poet's Mind: Derek Walcott's Another Life*, «Ariel», 9 (1978), pp. 65-78.
- E. FRAENKEL, *Due seminari romani di Eduard Fraenkel: Aiace e Filottete di Sofocle*, Storia e Letteratura, Roma 1977.
- R.D. HAMNER, *Mythological Aspects of Derek Walcott's Drama*, «Ariel», 8 (1977), fasc. III, pp. 35-58.
- F.G. ROHLEHR, *Some Problems of Assessment: A look at new expressions in the Arts of the Contemporary Caribbean*, «Caribbean Quarterly», 17 (1971), pp. 92-113.
- M. MORRIS, *Walcott and the Audience for Poetry*, «Caribbean Quarterly», 14 (1968), pp. 7-24.

## INDICE DEI NOMI DI PERSONA, DI OPERA E DI LUOGO

*Sono inclusi i nomi dei personaggi del mito (Achille, Elena, Ettore, Filottete) con riferimento ai soli casi in cui sia mantenuta la loro caratterizzazione classica.*

- Achille, 11, 18, 55, 83, 121, 129, 134, 160, 192, 196-201, 210, 213, 226-227, 231, 240, 255, 269, 274, 276  
Adamo, 97, 149  
Africa, 12-13, 33, 35, 54, 67, 74 n. 65, 78, 80 n. 69, 89, 92, 93 n. 81, 94, 98-99, 106, 110, 116, 118-119, 129-130, 133, 137, 143-144, 146-147, 153, 158, 184, 187-188, 191, 194, 197, 224-225, 254-255, 258-259, 306 n. 40, 307  
Agamennone, 126-127, 198, 204-207, 226, 281, 312  
Aiace, 198-199, 203, 221, 226-227, 240, 253  
Alcinoò, 195, 215, 222  
America (e Stati Uniti d'America), 9, 13, 21 n. 2, 25 n. 6, 54, 56, 62 n. 54, 69, 76-77, 116, 136 n. 33, 165-166, 180, 187-188, 191, 254, 260, 306-307  
*Anansi tales*, 191, 194, 245  
Anticlea, 205, 225-228, 243  
Antigone, 22-23, 26, 32, 45, 52, 55-57, 149, 309  
Antille, 17, 106, 118-119, 130, 132, 143, 149, 176, 197, 199 n. 43, 225, 235, 267, 279, 307  
Antinoo, 201-203, 239  
Apollo, dio, 22  
Argia, 57  
Argonauti, 152  
Arione, 254-255, 258  
Aristofane, 313  
–, *Rane*, 57-58  
Armonia, 166  
Asia, 118-119  
Atena (Minerva), dea, 187, 192, 197, 201, 203, 213, 224-225, 228, 232-234, 238, 240, 297  
Atene, 130 n. 27  
Atreo, 313  
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 297-299, 312  
Briseide, 129, 198  
Brotsky, Joseph, poeta e drammaturgo, 306  
Cadmò, 166  
Calipso, 174, 183, 187, 193, 215-216, 230  
Caraibi, 7-9, 11 n. 7, 12-13, 15-16, 23, 33, 46, 55, 57-58, 60, 62-63, 66, 73, 88, 92, 94, 113, 116, 118, 123, 133, 149, 158, 168-169, 172-173, 175-176, 184, 186-187, 191, 194, 197, 205, 220 n. 72, 223-224, 235, 242-243, 247, 254, 258-260, 267, 270, 275, 279-280, 290, 296, 304, 306, 308, 312-313  
Cassandra, 33, 206, 249

- Castries (Saint Lucia), 8, 184-185, 296, 309
- Catullo, Gaio Valerio, 8
- Cerbero, 308
- Césaire, Aimé, poeta e scrittore, 306
- Chamoiseau, Patrick, scrittore, 306
- Circe, 167, 182-184, 186, 188-189, 192, 195, 212 n. 64, 215-216, 222-225, 229-230, 232, 241, 310
- Cornovaglia (Inghilterra), 89, 92
- Colombo, Cristoforo, 116
- Creusa, 22
- Damballa, dio, 23 n. 3, 34, 38, 43 n. 17
- Dante Alighieri, 14, 71 n. 61, 115 n. 2, 116, 151, 204
- , *Inferno*, 181 n. 29, 189
- Da Ponte, Lorenzo, poeta e librettista, 168
- Deifile, 57
- Demodoco, 87, 195, 215, 235, 243, 311 n. 4
- De Molina, Tirso, religioso e drammaturgo, 10, 169 n. 8, 171
- , *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 168
- Diogene il Cinico, filosofo, 216, 281
- Dione Cassio, Cocceiano, –, *Storia romana*, 299 nn. 30 e 31
- Duvalier, François (Papa Doc), politico, 23 n. 3, 63 n. 55
- Edipo, 22, 41-45, 56
- Eea, isola, 222-223, 229
- Efesto, dio, 199, 260
- Egeo, mare, 14, 80, 86, 89, 98, 119, 168, 172, 197, 235, 247, 259-261, 267, 275-276, 279
- Egitto, 194, 255
- Elena di Troia, 11, 18, 25, 46, 49, 55, 86-89, 92, 122-123, 125, 127, 129, 130 n. 27, 150, 159, 165, 204, 207-209, 261-270, 273, 311-312
- Elpenore, 212, 226-227, 279-280, 312
- Emone, 23 n. 3
- Eolo, dio, 197, 210-211, 230
- Ermès (Mercurio), dio, 100, 224, 255, 258, 308
- Erodoto, 254 n. 5
- Eschilo, 57-58, 313
- , *Oresteia*, 205
- , –, *Agamennone*, 206-207, 312
- Eteocle, 22, 47, 55, 310
- Ettore, 11, 121, 254, 274, 276
- Eumeo, 192-194, 201, 233, 239-240
- Euriclea, 192-194, 201, 230, 236-237, 239-240, 242
- Euridice, 281, 308, 312
- Euriloco, 216, 220, 222-224, 313
- Euripide, 21, 55, 57, 262, 312
- , *Elena*, 49, 125, 209, 312
- , *Ione*, 21, 23-24, 122
- Europa, continente, 13, 23, 94, 116, 165, 188, 254, 307, 311
- Europa, figlia di Agenore, 272-273, 312
- Feaci, 192-193, 228, 231, 235
- Federazione delle Indie Occidentali, 60, 63 n. 55, 69, 74 n. 65, 161
- Femio, 87, 195, 215, 235, 243, 311 n. 4
- Filomela, 253 n. 2
- Filottete, 18, 59, 62, 67, 69, 83-85, 87, 98, 107, 111 n. 93, 140, 162-164, 188 n. 30, 238, 269
- Fitzgerald, Edward, scrittore, 168, 253
- Fo, Dario, drammaturgo e regista, 62
- Germania, 297, 298 n. 29, 299
- Giamaica, 8, 9, 67, 74 n. 65
- Giocasta, 45, 56-57
- Globe Theatre (Londra), 8-9
- Grecia, 7, 8-9, 12-13, 14-18, 23-25, 40, 55, 57-58, 84, 88, 93-94, 98, 130 n. 27, 147-149, 159, 166, 168, 190, 194-195, 197, 203, 215-216, 218, 223-225, 233, 238, 243, 247-248, 250, 255, 257-258, 260-261, 263, 267, 273-274, 276-277, 279-282, 307-310, 312
- Grenada, Stato caraibico, 9
- Haiti, Stato caraibico, 22, 23 n. 3, 63 n. 55
- Hawthorne, Nathaniel, scrittore, –, *Tanglewood Tales*, 165-166, 189, 248, 309-310

- Heaney, Seamus, poeta, 9 n. 2, 62  
 –, *The Burial at Thebes*, 9  
 Hemingway, Ernest, scrittore, 306
- Ipsipile, 57  
 Ismene, 22, 26, 32, 52, 55, 57, 309  
 Itaca, 11, 87, 184, 188-190, 192-193, 195, 199 n. 43, 200-201, 210-212, 225 n. 79, 228, 231-233, 235-236, 245, 262, 310  
 Iti, 250, 254
- James, Cyril Lionel Robert, storico e scrittore, 306  
 John W. Huntington Theater (Hartford, Connecticut), 59  
 Joyce, James, 10, 187  
 –, *Ulysses*, 12, 189
- Khayyam, Omar, astronomo e poeta, 168
- King, Stephen, scrittore, 14  
 Kingsley, Charles, scrittore, –, *Heroes*, 165-166, 248  
 –, *Wonder Book*, 166 n. 3  
 Kingston (Giamaica), 9, 23
- Leda, 272  
 Le Gendre, Dominique, compositrice, 9 n. 2  
 Lemno, isola, 86, 140, 163  
 Lestrigoni, 166  
 Lisbona (Portogallo), 170-171  
 Little Carib Theatre Workshop (Port of Spain, Trinidad e Tobago), 9, 57  
 Lucullo, Lucio Licinio, 308
- Melantò, 192, 194, 201-202, 236, 242  
 Mendes Pinto, Fernão, esploratore, 201 n. 45  
 Menelao, 86, 87 n. 75, 122, 125, 129, 150, 191, 194, 198, 204, 207-211, 243, 269-270, 312  
 Miami (Florida), 21 n. 2, 23 n. 3, 59, 97 n. 87  
 Minotauro, 166, 274, 276, 281  
 Moire, 178  
 Molière, commediografo, –, *Dom Juan ou le festin de pierre*, 168
- Morisseau-Leroy, Félix, scrittore, 22-23  
 –, *Antigone en Créole*, 22 n. 3, 23, 43 n. 17, 63 n. 55  
 –, *Pèp La*, 23 n. 3  
 –, *Wa Kreyon*, 23 n. 3  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, compositore, 168  
 Müller, Heiner, drammaturgo, 62
- Naipaul, Vidiadhar Surajprasad, scrittore, 306  
 –, *A Bend in the River*, 306 n. 40  
 –, *In a Free State*, 306 n. 40  
 Nausicaa, 170, 172-173, 192-193, 195, 213-216, 230-232, 236, 238-239  
 Nestore, 198, 203-204, 210, 239, 243, 264  
 Neottolema, 63, 76, 84, 93-94, 98, 107, 140, 227
- Odisseo, 12, 18, 63, 75-76, 83-86, 93-94, 116-117, 140, 165-171, 172-175, 179, 181-184, 187-200, 202-245, 249, 253, 261-262, 280-281, 310, 312-313  
 Oigia, isola, 193, 213, 229  
 Ogun, semidio, 182, 259-260  
 Omero, 7, 10, 14, 84-85, 87, 115 n. 2, 116-117, 121, 132-133, 147-151, 155, 159, 180, 186, 188, 190, 193, 195, 199 n. 43, 215, 221-222, 228-229, 231-232, 235-236, 239, 242, 249, 262, 310, 311 n. 4  
 –, *Iliade*, 7, 10-11, 13, 15-16, 47, 55, 85, 86 n. 73, 87, 94, 117, 121, 125, 129, 152, 160-161, 181, 188 n. 30, 200, 262, 269, 273, 276-279, 310-311  
 –, *Odissea*, 7, 9, 11, 16, 116-118, 133, 147-148, 160, 166-167, 169, 176, 178, 180-181, 183, 185-186, 188-190, 193, 197, 209, 213, 224-227, 231-233, 236 n. 93, 239, 242, 255, 258, 261, 264, 310  
 Orazio Flacco, Quinto, 305  
 Orwell, George, scrittore, –, *1984*, 217  
 Orfeo, 281, 308

- Ovidio Nasone, Publio, 8, 10, 89, 92, 284-285, 289-290, 305-306, 312  
 –, *Metamorfosi*, 286, 289  
 –, *Tristia*, 286, 289
- Palinuro, 212 n. 64
- Pan, dio, 280, 312
- Paride, 129
- Pasifae, 281, 312
- Penelope, 133, 154, 179, 182, 186, 188, 191-192, 200-202, 208-209, 220, 224, 228, 233, 235-236, 239, 241-243, 256
- Pentesilea, 200
- Pessoa, Fernando, poeta, –, *Ulisses*, 171 n. 13
- Pilo, città, 192, 201, 203
- Pissarro, Camille, pittore, 307
- Polibo, 45
- Polifemo, ciclope, 9, 135-136, 165-167, 173, 178, 182, 186, 189, 192, 195, 212, 216-222, 229, 232, 234, 236-237, 239, 273, 275, 281, 310, 313
- Polinice, 22, 31, 47, 55-56, 310
- Port of Spain (Trinidad e Tobago), 57, 175, 179
- Poseidone (Nettuno), dio, 182, 187, 197, 199, 213, 221, 233
- Proci, 189, 192, 201-203, 233, 236-239, 241-242
- Procne, 253
- Properzio, Sesto Aurelio, 8, 299, 302-305, 312  
 –, *Elegia IV* 7, 302-304
- Proserpina, 166
- Proteo, dio, 191, 194, 210, 212, 243
- Psamate, 57
- Ritsos, Ghiannis, poeta, 62, 113, 207 n. 56, 262
- Roma (Italia), 15, 17, 282, 284-286, 290-291, 297-299, 308-309, 312
- Saint Lucia, Stato caraibico, 8, 10-14, 16-17, 22-24, 43, 54-56, 61 n. 51, 64, 93 n. 81, 111 n. 93, 115-116, 119, 122-123, 127, 130, 132-133, 135-136, 138 n. 36, 140, 142-144, 147, 151 n. 59, 152, 154, 156, 158-159, 161-165, 167, 175, 180, 188, 197, 247, 253, 265, 270, 278, 280, 284, 289-290, 306
- Scheria, isola, 87, 192-193, 213, 215, 229
- Scilla e Cariddi, 192-193, 228-230
- Seferis, Giorgos, poeta, 206-207, 281, 312 n. 5  
 –, *Agianapa I*, 206  
 –, *The Last Dance*, 206
- Seneca, Lucio Anneo, 282-284, 312-313  
 –, *Edipo*, 43  
 –, *Tieste*, 220, 313
- Shakespeare, William, poeta e drammaturgo, 111  
 –, *The Tempest*, 61
- Silverberg, Robert, scrittore, 113
- Sirene, 171-172, 176, 192-193, 228-230, 236, 239
- Sofocle, 24, 32, 41 n. 12, 42-44, 55, 59, 63, 83, 85-87, 107, 112, 140, 181, 188 n. 30, 310, 311 n. 4  
 –, *Antigone*, 9 n. 2, 22, 24, 26, 31, 55, 309, 312  
 –, *Edipo a Colono*, 45, 51, 54-55, 310  
 –, *Edipo re*, 24, 33, 41-45, 55, 309-310, 312  
 –, *Filottete*, 18, 41 n. 12, 59-60, 62, 76, 85, 87-88, 113, 163, 181, 310, 312
- Soufrière (Saint Lucia), vulcano, 14, 71 n. 61, 112 n. 93, 116, 127, 147, 150-152, 158, 179, 188-189, 195
- Sparta, città, 87, 130 n. 27, 192, 194, 201, 204, 265, 269, 273, 276
- Spartaco, 17
- Stazio, Publio Papinio, 56  
 –, *Tebaide*, 24, 56
- Svetonio Tranquillo, Gaio, 299  
 –, *Vite dei Cesari*, 299 n. 30
- Telemaco, 187, 192, 194, 201-204, 207-210, 233, 237, 240-241, 262
- Tereo, 253 n. 2
- Tersite, 47, 198-200, 226, 242
- Teti, 200
- Teutoburgo (Germania), 297-298, 299 n. 29, 312

- «The World's Great Classics», 122, 309
- Thomas, Dylan, poeta, 10
- Thomas Fisher Rare Book Library (Università di Toronto), 59, 60 n. 49
- Tiresia, 33, 41-44, 147, 225 n. 79, 226-228, 243
- Trinidad e Tobago, Stato caraibico, 24, 60, 74 n. 65, 175, 180, 306 n. 40
- Trinidad Theatre Workshop (Port of Spain, Trinidad e Tobago), 9, 19 n. 17, 169
- Troia, città, 22, 47-49, 84, 86-87, 89, 119, 121, 125, 127, 130 n. 27, 140, 150, 155, 157, 163, 167-168, 171-172, 180, 192, 195, 197, 201, 203-204, 207, 209, 211, 227, 235, 239, 241, 244, 249-250, 261-262, 269-270, 273, 276, 281, 311
- Varo, Publio Quintilio, 298 n. 29, 299
- Virgilio Marone, Publio, 8, 305-306
- , *Eneide*, 305
- , *Georgiche*, 305
- Walcott, Derek,
- , *Another Life*, 165, 167, **248-254**
- , *Dream on Monkey Mountain*, 13, 174
- , *Epitaph for the Young: XII Cantos*, 24 n. 5
- , *Harry Dernier: A Play for Radio Production*, 24 n. 5
- , *Henry Christophe: A Chronicle in Seven Scenes*, 24 n. 5
- , *Ione: A Play with Music*, 18, **21-59**, 122, 267, 269-270, 309
- , *Midsummer*, 122, 265, 270, 281, 305
- , →, *II*, 305
- , →, *XXV*, 122, **265-267**, 270
- , →, *XXXIII*, 281, 305
- , →, *XXXVIII*, 305
- , *O Babylon!*, 60 n. 48
- , *Omeros*, 7, 9-11, 13-14, 16-18, 19 n. 17, 23, 25, 44, 47, 49, 55, 59-60, 64, 71-72, 92, 106, 111 n. 93, 112, **115-165**, 167, 170, 172, 178-179, 181-190, 193, 195, 197, 200, 205, 223, 226, 232, 238, 243, 258, 267, 269-270, 276, 278-279, 290, 310-312
- , *Poems*, 24 n. 5
- , *Sea Grapes*, 144 n. 46
- , →, *Iona: Mabouya Valley*, 56, 144 n. 46
- , →, *Sea Grapes*, **172-174**, 260-261
- , →, *To Return to the Trees*, **282-284**, 313
- , *Selected Poems*,
- , →, *A Sea-Chantey*, 281
- , →, *Origins*, **254-259**
- , *The Antilles: Fragments of an Epic Memory*, 306
- , *The Arkansas Testament*, 87 n. 75, 123, 269, 276, 281, 291, 297, 299
- , →, *A Latin Primer*, **291-297**
- , →, *A Propertius Quartet*, 299, **302-305**, 313
- , →, *Cul de Sac Valley*, 281
- , →, *Gros-Ilet*, 14, 276, **279-280**
- , →, *Menelaus*, 87 n. 75, **267-270**
- , →, *Roman Peace*, **297-299**, 312
- , →, *Summer Elegies*, **299-302**, 313
- , →, *The Light of the World*, 10, 123
- , →, *The Villa Restaurant*, 94, **276-279**
- , →, *White Magic*, 12, 94, 276, **280-281**
- , *The Bounty*, **259-260**, 281, 305
- , →, *Italian Eclogues*, 305
- , *The Castaway and Other Poems*, 13, 146, 281
- , →, *Goats and Monkeys*, 281
- , *The Gulf and Other Poems*, 122, 262
- , →, *Homecoming: Anse La Raye*, 122, **262-265**, 289
- , *The Fortunate Traveller*, 122, 179-180, 261, 270, 281, 284, 289
- , →, *Europa*, **270-273**
- , →, *From this Far*, **205-207**, 281, 312
- , →, *Greece*, **273-276**
- , →, *Map of the New World – Archipelagoes*, 49, 122, 180, 207 n. 56, **261-262**, 312
- , →, *Night Fishing*, 281
- , →, *North and South*, 180
- , →, *The Hotel Normandie Pool*, **284-290**

- , *The Isle is Full of Noises*, 18, 25, 41 n. 12, **59-113**, 122, 130 n. 27, 140, 161, 163-164, 181, 187 n. 30, 238, 269-270, 289, 309-311
- , *The Joker of Seville*, **169-172**, 174-175, 214, 215 n. 68, 310
- , *The Odyssey: A Stage Version*, 11, 14, 18, 25, 47, 87, 122, **189-245**, 262, 270, 280, 309-310, 311 n. 4, 312-313
- , *The Prodigal*,
- , –, *III*, 305-306
- , *The Schooner Flight*, 15, **174-179**, 310
- , *The Sea at Dauphin: A Play in One Act*, 24 n. 5
- , *The Star-Apple Kingdom*, 153 n. 65
- , –, *The Sea is History*, 16, 153, 235
- , *Tiepolo's Hound*, **306-308**
- , *Ti-Jean and His Brothers*, 21, **57-59**, 313
- , *Twenty-Five Poems*, 8, 24 n. 5
- , *What the Twilight Says*, 306-307
- , *Wine of the Country*, 24 n. 5
- Walcott, Roderick, 9
- Zeus (Giove), 182, 187, 197, 225, 234, 255, 259, 272-273

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>

- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*; vol. I a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi e P. Taravacci; vol. II a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier e E. Liverani, 2013. Pubblicazione online: <http://eprints.biblio.unitn.it/4259>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, 2015.
- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.

- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di S. Baggio, 2016.
- 162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati e S. Scartozzi, 2016. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414>
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*; vol. I a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez e E. Liverani; vol. II a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzi e P. Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari e M. Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.
- 169 Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di A. Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di A. Binelli e F. Ferrari, 2018.
- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, 2018.
- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.

- 176 *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di S. Pradel e C. Tirinanzi De Medici, 2018. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/210052>
- 177 «*La cetra sua gli porse...*». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di M. Fadini, M. Largaiolli e C. Russo, 2018.
- 178 Matteo Largaiolli, *La Predica d'Amore. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, 2019. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/237254>
- 179 *Contact Zones. Cultural, Linguistic and Literary Connections in English*, edited by M.M. Coppola, F. Di Blasio and S. Francesconi, 2019.
- 180 «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di D. Mariani, S. Scartozzi e P. Taravacci, 2019.
- 181 *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, a cura di V. Nider y N. Pena Sueiro (eds.), 2019.
- 182 *Rielaborazioni del mito nel fumetto contemporaneo*, a cura di C. Polli e A. Binelli, 2019.
- 183 *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et la trahison en traduction littéraire*, sous la direction de G. Acerenza, 2019.
- 184 Annibale Salvadori, *Vocabolario solandro*, a cura di P. Cordin, P. Dalla Torre e T. Gatti, 2020.
- 185 *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di P. Taravacci e F. Zambon, 2020.
- 186 *Regards sur les médiations culturelles et sociales. Acteurs, dispositifs, publics, enjeux linguistiques et identitaires*, dirigé par J.-P. Dufiet et E. Ravazzolo, 2020.
- 187 *Adaptation of Stories and Stories of Adaptation: Media, Modes and Codes / Adaptation(s) d'histoires et histoires d'adaptation(s): médias, modalités sémiotiques, codes linguistiques*, edited by / sous la direction de S. Francesconi / G. Acerenza, 2020.
- 188 Laurent Mauvignier, *Théâtre - Teatro. Tout mon amour - Tutto il mio amore, Une légère blessure - Una ferita leggera*, dirigé par J.-P. Dufiet, 2021.

- 189 *Chi siamo, come parliamo. Inchiesta linguistica nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento*, a cura di S. Baggio, 2021.
- 190 *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, a cura di C. Pasetto e M. Spadafora, 2021.
- 191 Jorge Canals Piñas, *Contar la montaña. Pedro Antonio de Alarcón y los Alpes*, 2021.
- 192 Federica Boero, *La presenza classica in Derek Walcott*, 2022.