

MODERNA/COMPARATA
ISSN 2704-5641 (PRINT) | ISSN 2704-565X (ONLINE)

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Flaviano Pisanelli e Laura Toppan

Confini di-versi

Frontiere, orizzonti e prospettive
della poesia italoфона contemporanea

Firenze University Press
2019

Confini di-versi : frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea / Flaviano Pisanelli e Laura Toppan. – Firenze : Firenze University Press, 2019. (Moderna/Contemporanea ; 32)

<https://www.fupress.com/isbn/9788864539331>

ISSN: 2704-5641 (print)

ISSN: 2704-565X (online)

ISBN: 978-88-6453-932-4 (print)

ISBN: 978-88-6453-933-1 (online PDF)

ISBN: 978-88-6453-934-8 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica Srls

Il presente volume è stato realizzato grazie al contributo dell'Istituto Italiano di Cultura di Strasburgo, dell'Université Paul-Valéry Montpellier 3 e dell'Université de Lorraine-Nancy.



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE

Littératures
Imaginaire
Sociétés *lis*

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti a un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

M. Garzaniti (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, A. Dolfi, R. Ferrise, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli.

📄 L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.fupress.com.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

© 2019 Firenze University Press

Pubblicato da Firenze University Press

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

A
Hasan Atiya Al-Nassar
e alla sua 'rivoluzione silenziosa'

INDICE

I

L'INTERCULTURALITÀ NELL'EPOCA CONTEMPORANEA: LE POETICHE DELL'ALTERITÀ

1. Il 'secolo breve': trasformazioni, paradossi, persistenze 11
2. I *Cultural Studies*. Verso nuove prospettive critiche 13

II

LINGUE E SCRITTURE ERRANTI

1. La nascita della letteratura italiana della migrazione 19
2. Canali di diffusione e ricezione in Italia 21
3. Verso una letteratura italoфона? 22

III

LA POESIA ITALOFONA: LINGUE, IDENTITÀ E FRONTIERA

1. L'esperienza dell'erranza e la questione della dislocazione identitaria 27
2. I poeti italoфoni e la poetica dell'*inter-lingua* 30
3. I primi studi critici 34
4. Alcune voci della poesia italoфона della migrazione 39

IV

I POETI ITALOFONI CONTEMPORANEI. PROFILI CRITICI

1. Per una metodologia dell'erranza: la critica incontra i poeti 53
2. Božidar Stanišić e la poetica dell'*inter-tempo* o della 'leggerezza' al confine tra prosa e poesia 57
3. Arben Dedja: sguardi chirurgici sul corpo-memoria e sulla deperibilità della materia 73
4. Mihai Mircea Butcovan, un poeta 'controvoglia' 86
5. Barbara Serdakowski: la parola poetica e l'*infinitudine* delle lingue e dei mondi 101
6. «Dal niente spunta un filo di parole»: la poesia di Barbara Pumhösel 111
7. Per una poetica della separatezza: il corpo-parola nella scrittura di Eva Taylor 124
8. Vera Lúcia de Oliveira, o del dolore come misura e conoscenza del mondo 135
9. Densa e leggera la parola, come il ludo. La poesia-pensiero di Carlos Sánchez 153
10. Francisca Paz Rojas e la costruzione di un'identità in divenire 164
11. Nader Ghazvinizadeh: per una poetica del paesaggio tra due rive 175
12. Hasan Atiya Al-Nassar, il poeta esule e la poetica della dissidenza 183
13. Cheikh Tidiane Gaye, un poeta-testimone della Negritudine 195

V

INTERVISTE

1. Božidar Stanišić	205
2. Arben Dedja	212
3. Mihai Mircea Butcovan	218
4. Barbara Serdakowski	228
5. Barbara Pumhösel	235
6. Eva Taylor	244
7. Vera Lúcia de Oliveira	249
8. Carlos Sánchez	257
9. Francisca Paz Rojas	265
10. Nader Ghazvinizadeh	274
11. Hasan Atiya Al-Nassar	278
12. Cheikh Tidiane Gaye	280

ALBUM FOTOGRAFICO	287
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia degli autori	293
Bibliografia di autori italofoeni citati nel volume	295
Testi critici	297
Sitografia	301

INDICE DEI NOMI	303
-----------------	-----

I
L'INTERCULTURALITÀ NELL'EPOCA CONTEMPORANEA:
LE POETICHE DELL'ALTERITÀ

1. *Il 'secolo breve': trasformazioni, paradossi, persistenze*

Eric John Hobsbawm ha definito il XX secolo come il 'secolo breve', fissandone l'inizio nel 1914, con la Prima Guerra mondiale, e la fine tra il 1989 e il 1991, con il declino ideologico, politico ed economico del blocco russo-sovietico¹. In questo intervallo di tempo si sono registrate alcune trasformazioni storiche di grande portata, tanto da cambiare profondamente gli equilibri geopolitici mondiali. Basti pensare alla Rivoluzione cubana del 1959 e alle sue ripercussioni su scala mondiale, alla Guerra fredda, alle numerose rivoluzioni di ispirazione borghese, anticapitalista o anticomunista, che si sono sviluppate in diverse regioni del mondo e, non da ultimo, ai conflitti sorti in molte 'periferie' del nostro pianeta tra gli ex-colonizzatori e gli ex-colonizzati.

Questo 'secolo breve' ha anche preparato il terreno a numerosi fenomeni politici, culturali e sociali sviluppatisi nei primi decenni del terzo millennio: i processi di globalizzazione e di massificazione, l'intensificarsi delle ondate migratorie dal Sud-Est verso il Nord-Ovest del mondo, le crisi economiche dei paesi più industrializzati, la rivolta contro il potere in alcuni paesi arabi (la cosiddetta "Primavera araba"), la crescita di conflitti politici, nazionalisti, etnici o religiosi che coinvolgono attualmente numerose aree del mondo. Tutti questi avvenimenti hanno contribuito talvolta a modificare i rapporti tra culture, lingue e civiltà, sino a coinvolgere la relazione uomo-realtà. Questo confronto politico-identitario in corso mostra con evidenza la complessità del "Tutto-mondo" teorizzato con forza e convinzione dall'intellettuale antillese francofono Édouard Glissant².

A partire dall'epoca postcoloniale, e in parte grazie alla diffusione di nuove letterature portatrici di coscienze identitarie centrifughe, il sistema culturale eurocentrico – che aveva prodotto fino alla metà degli anni Cinquanta una dialet-

¹ Cfr. Eric John Hobsbawm, *Il Secolo Breve (1914-1991). L'era dei grandi cataclismi*, tr. it. di Brunello Lotti, Milano, Rizzoli, 1995.

² Cfr. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997 (*Tutto-mondo*, tr. it. di Geraldina Colotti, Roma, Edizioni Lavoro, 2009).

tica fissa tra un centro (l'Europa e l'America del Nord) e una periferia (il resto del mondo) – è stato progressivamente rimesso in discussione. All'interno dello spazio caraibico si è andata sviluppando una nuova concezione del mondo che implica peraltro una profonda riflessione sulle nozioni di identità, lingua, frontiera e cultura. Fondandosi sui principi dell'interculturalità, del meticcio culturale e della reciprocità, ed elaborando al contempo l'immagine di un mondo capace di aprirsi ai diversi mondi, alcuni intellettuali, tra i quali Aimé Césaire, Édouard Glissant, Frantz Fanon, Derek Walcott, Alejo Carpentier, e alcuni leader politici che hanno direttamente vissuto l'esperienza del colonialismo (Mahatma Gandhi, António Agostinho Neto o Nelson Mandela) contribuiscono a rovesciare la prospettiva monoculturale, svelando agli europei l'aspetto nascosto dell'eurocentrismo, ovvero la nozione che ha considerato per secoli la frontiera come una linea di frattura, di scontro, uno spazio di separazione. L'orizzonte poetico e identitario creolo delle Antille oppone infatti alla sacralizzazione del modello identitario tradizionale, fondato sul trinomio identità-cultura-lingua, l'elaborazione di un'identità plurale e *in fieri* che implica al suo interno i neri, i bianchi, gli indigeni, gli indiani e i meticci. La nozione di frontiera è così riconnessa ad uno spazio in cui può prodursi un confronto capace di rinnovare il sentimento di 'vicinato' attraverso la circolazione di nuove idee creatrici.

La tendenza a considerare la frontiera come uno spazio 'poroso' di scambio e, di conseguenza, come fattore di resistenza contro la mondializzazione in atto, è rappresentata molto bene dallo spazio mediterraneo. Per molti secoli, infatti, il bacino del Mediterraneo – la cui etimologia rinvia al 'mare che si situa in mezzo alle terre' – ha sempre diviso e unito, costituendo una vera e propria frontiera-cerniera tra universi politici, sociali, culturali e religiosi che tuttavia non hanno mai smesso di evolvere sulla base di reciproci incontri e scontri. Favorendo una presa di coscienza di sé attraverso l'Altro, questo fitto sistema di relazioni mostra sino a che punto – come spiegato, tra gli altri, da Tzvetan Todorov – «l'interculturale sia costitutivo del culturale»³. Sebbene il movimento continuo di esseri umani, idee e prospettive sulla realtà possa senz'altro cambiare direzione e coinvolgere, nel susseguirsi delle epoche, popoli diversi e aree diverse delle rive mediterranee, tuttavia la nozione stessa di movimento sembra rimanere invariata sin dai tempi della Grecia e della Roma classica.

Anche se il Mediterraneo rimane, a causa della sua morfologia, uno spazio chiuso ad est e ad ovest da due stretti, esso resta comunque una frontiera permeabile capace di produrre processi di dislocazione culturale e di costruzioni identitarie favorite dalla trasmigrazione, non solo di individui, ma anche di lingue, scritture e poetiche⁴. Queste si impongono come i principali vettori di una

³ Tzvetan Todorov, *Le croisement des cultures*, in «Communications», 1986, 43, p. 16.

⁴ È importante sottolineare che la nozione di 'erranza' non è solo legata ai più recenti fenomeni di migrazione intercontinentale, ma è anche da considerarsi come una caratteristica naturale e spontanea dell'uomo e della sua vocazione al movimento. Da sempre l'uomo ha risposto a questa

forza creatrice che è in grado di rappresentare e di interpretare da prospettive diverse il 'caos-mondo' contemporaneo. Édouard Glissant utilizza quest'espressione per sottolineare che la società contemporanea si fonderebbe su un meticcio culturale che, non limitandosi all'idea di *melting-pot*, riassumerebbe e realizzerebbe la complessità interculturale di un mondo capace di trasformarsi e di tradursi in funzione alle relazioni e agli scambi che le diverse culture arrivano a stabilire fra di loro.

2. I "Cultural Studies". Verso nuove prospettive critiche

A seguito di queste rapide trasformazioni, il pensiero culturale europeo, per come era stato elaborato e formulato da coloro che furono considerati negli anni Cinquanta del secolo scorso i padri della cultura europea, sembra oggi mostrare numerosi limiti. Pensiamo, in particolare, alla coscienza storico-culturale teorizzata e diffusa da Erich Auerbach, Thomas Mann o Benedetto Croce, che hanno avuto il merito di aver elaborato una prima idea di *Weltliteratur*⁵. Si dovrà attendere la fine degli anni Cinquanta per assistere alla revisione di questi paradigmi culturali che saranno rimessi in discussione dall'attività critica e letteraria dei 'padri diversi' o 'minori', fra gli altri Jean-Paul Sartre o Bertolt Brecht, ai quali seguirono numerosi critici che hanno saputo tessere delle relazioni significative ed inedite tra la complessa questione delle migrazioni e delle 'traduzioni planetarie' e il fenomeno più recente della globalizzazione.

Queste nuove riflessioni sull'interculturalità sono state elaborate, in particolar modo, da autori dell'area postcoloniale, tra i quali citiamo Edward Said, Frantz Fanon, Aimé Césaire, António Agostinho Neto (testimone e protagonista della rivolta in Angola per il raggiungimento della sua indipendenza), Hồ Chí Minh (rivoluzionario, primo ministro e presidente della nascente Repubblica del Vietnam), Toni Morrison, Salman Rushdie, Édouard Glissant, Derek Walcott e Eduardo Galeano (scrittore uruguayano) che ricostruisce, nella sua opera *Memoria*

esigenza di spostamento con il nomadismo, con il suo spirito di scoperta e con la sua tendenza ad esplorare spazi e altrove sconosciuti che garantiscono in qualche modo la sua sopravvivenza. Bruce Chatwin, nella sua opera *The Songlines*, sottolinea che in tibetano l'essere umano è definito *a-Gro ba*, "il viandante", "colui che migra". Allo stesso modo un *arab* (o beduino) è "colui che abita in una tenda", in opposizione al termine *bazar* che indica "colui che vive in una casa". Tuttavia anche il beduino deve di tanto in tanto fermarsi presso un pozzo, soprattutto durante la stagione secca di agosto, il mese che ha dato il nome al Ramadan (da *Rams*, che vuol dire "bruciare"). Cfr. Bruce Chatwin, *The Songlines*, London, Penguin Books, 1988 (*Le vie dei canti*, tr. it. di Silvia Gariglio, Milano, Adelphi, 1988). Lo studioso Armando Gnisci riconnette alla nozione di erranza l'idea di un sentimento ancestrale della mancanza che spiegherebbe l'esigenza dell'uomo di essere costantemente in movimento; questo movimento deriverebbe dunque dal bisogno permanente di ricerca o della fuga da sé. Cfr. Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 34-ss.

⁵ Cfr. Erich Auerbach, *Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich*, Berne, Francke Verlag, 1952.

del fuego, la storia moderna delle Americhe a partire dalla colonizzazione europea. Nel primo dei tre tomi di quest'opera, egli scrive:

Io sono uno scrittore che vuole contribuire a salvare la memoria rubata all'America intera, ma più particolarmente all'America Latina, questa terra disprezzata che porto dentro di me. [...] Tutto quello che racconto, certo a mio modo, è accaduto veramente. Vorrei che il lettore sentisse che ciò che è accaduto continua ad accadere nel momento stesso in cui scrivo queste righe⁶.

Il cubano Roberto Fernández Retamar, difendendo il principio identitario della "Nuestra América Mestiza"⁷, propone un modello di società non solo multiculturale, ma soprattutto interculturale, all'interno del quale la dialettica tra un centro univoco ed un insieme di periferie gravitanti attorno ad esso non avrebbe più alcun senso. Questo modello identitario fa sì che l'Altro diventi la forma o l'espressione possibile di una storia e di un immaginario comuni e condivisibili.

Per comprendere la complessità di ciò che si definisce oggi 'letteratura dei mondi', bisogna adottare uno sguardo multiplo e obliquo che permetta di evidenziare il carattere plurale e corale della cultura europea. La cultura occidentale non può più solo limitarsi al sapere che gli europei e gli americani del nord hanno elaborato nelle diverse epoche, poiché esso si presenta piuttosto come il risultato di almeno cinque secoli di rapporti di forza, scambi, conflitti e contatti fra culture, frutto di una vera e propria volontà di potere affermata dagli europei dal momento in cui essi hanno varcato la soglia della frontiera mediterranea. Questa volontà di potere ha peraltro conosciuto diverse derive, soprattutto con la creazione del celebre mito del 'fardello dell'uomo bianco' che si impegna a diffondere la conoscenza, il sapere, la modernità ad un insieme di popoli ostili e barbari, metà demoni e metà bambini, come ha sostenuto Rudyard Kipling in uno dei suoi testi poetici intitolati appunto *Il fardello dell'uomo bianco*, apparso nel febbraio del 1899 nella rivista «McLure's Magazine». Il processo di decolonizzazione mentale – che dovrebbe seguire quello della decolonizzazione politica – è il punto cardine della riflessione del sociologo americano Immanuel Wallerstein⁸ che ha definito l'epoca attuale come un grande 'sistema-mondo' all'interno del quale è possibile realizzare una nuova cultura laica caratterizzata da una forma di conoscenza 'plurifocale' che dovrebbe fondarsi sull'insieme delle relazioni che ciascuna cultura è in grado di creare con l'altro e con l'altrove.

⁶ Eduardo Galeano, *Memoria del fuoco*, tr. it. di Maria Antonietta Peccianti, Milano, Rizzoli, 1997, p. 23 (*Memoria del fuego*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1986).

⁷ Cfr. Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana: y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

⁸ Cfr. Immanuel Wallerstein, *European Universalism: The Rhetoric of Power*, New York, New York Press, 2006 (tr. it. Mauro Di Meglio, *La retorica del potere. Critica dell'universalismo europeo*, Roma, Fazi, 2007).

Dopo la caduta dei più importanti Imperi coloniali europei e l'elaborazione di nuove identità nazionali, regionali e locali che, soprattutto attraverso l'espressione e la rappresentazione letteraria, sono state capaci di tessere un certo numero di relazioni con altre culture del mondo, si assiste, a partire dalla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, alla nascita e alla diffusione di primi studi comparatistici che si sono posti l'obiettivo di coniugare le nuove prospettive critiche sulla 'letteratura dei mondi' con la nozione dell'interculturalità. Gli studi sul postcoloniale, in particolare, hanno contribuito non solo a mettere in relazione letterature e culture diverse, ma anche immaginari individuali e collettivi considerati dal discorso europeo dominante come fissi ed immutabili. Questa poetica della relazione e dell'interculturalità, sostenuta da studiosi e ricercatori come l'americano Earl Miner⁹, l'egiziano Magdi Youssef e il francese Daniel-Henri Pageaux, punta soprattutto, attraverso una sorta di trasposizione di narrazioni, di generi e di stili, a rileggere con uno sguardo 'altro' l'insieme delle culture considerate sino ad allora come periferiche e marginali. A questo proposito, i recenti *Interkulturellen Germanistik* di origine tedesca, gli *Italian Studies* che si sono sviluppati in Inghilterra e gli *East-West Studies* inaugurati da Miner, hanno cominciato ad interrogarsi sull'influenza che il sistema culturale europeo ha esercitato sulle altre culture del mondo. All'interno di questo contesto specifico, il termine "cultura" perde progressivamente la sua connotazione di 'cultura nazionale' e si afferma nel suo valore più ampio di 'civiltà'.

Sostituendo la nozione di influenza con quella di ricezione, il comparatista Dionys Durišin, preso a modello anche da Miner, concentra la sua ricerca sulle culture extraeuropee al di fuori della prospettiva eurocentrica. Quest'approccio plurale delle diverse civiltà del mondo spinge a riformulare, decostruire e modificare i canoni letterari di riferimento entro una prospettiva sopra-nazionale, interculturale e plurilingue. All'interno di questi orizzonti si situa anche la riflessione dell'egiziano Magdi Youssef che pone l'accento sulla necessità, nello studio della 'letteratura dei mondi', di decostruire i miti prodotti nei secoli da un certo numero di letterature nazionali dominanti, come quella inglese, francese, italiana, spagnola e tedesca. Prendendo in considerazione il caso della letteratura europea, Youssef spiega come essa sia stata capace, per molti secoli, di produrre su se stessa una sorta di mito costruito sull'elaborazione di un'auto-immagine – fondata su un discorso omogeneo – in grado di imporsi su altri sistemi letterari. Secondo Youssef la letteratura dei paesi europei occidentali sarebbe riuscita a creare, intorno a quest'egemonia autoproclamata, tutto un sistema di pregiudizi che avrebbero condizionato lo sguardo europeo sulle espressioni letterarie non europee¹⁰.

⁹ Cfr. Earl Miner, *Comparative poetics: an intercultural essay on theories of literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990 (tr. it. Gian Paolo Castelli, *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*, Roma, Armando, 1999).

¹⁰ A questo proposito Youssef, in una delle sue conferenze pronunciate al Cairo nel 1995

La sacralizzazione dell'immagine che la cultura europea ha creato di se stessa è stata rivisitata, in prospettiva interculturale, anche dallo studioso francese Daniel-Henri Pageaux, il quale si serve dell'imagologia per esprimere la complessità dei rapporti tra le diverse culture. L'immagine letteraria si trasformerebbe così in un 'luogo utopico' attraverso cui ogni cultura si guarda e si rappresenta rappresentando l'altro. Da questo punto di vista il termine 'altro' non è più sinonimo di 'straniero', come sottolineato da Pageaux per mettere in evidenza l'importanza della relazione tra l'"io" e il "tu" all'interno dell'elaborazione dell'immagine di un'altra cultura:

Je regarde l'Autre et l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de ce Je qui regarde, parle, écrit. Impossible d'éviter que l'image de l'Autre, à un niveau individuel (un écrivain), collectif (une société, un pays, une nation) ou semi-collectif (une famille de pensée, une opinion, une littérature) n'apparaisse aussi comme la négation de l'Autre, le complément et le prolongement du Je et de son espace. [...] À ce titre, l'image a sa place dans l'univers symbolique que nous nommons 'imaginaire', lequel, parce qu'il est inséparable d'une organisation sociale, d'une culture, est nommé imaginaire social¹¹.

Nella riflessione di Pageaux l'imagologia, liberandosi definitivamente dalla dimensione fissa ed immutabile dello stereotipo, si presenta come lo spazio privilegiato di un confronto che si realizza attraverso uno sguardo multiplo, rivolto non solo sulla cultura 'altra', ma anche (e soprattutto) sulla cultura d'appartenenza. L'immagine sempre provvisoria e incompiuta che ciascuna cultura si crea dell'altra, non è che il risultato, costantemente *in fieri*, di un insieme di traduzioni che hanno la funzione di produrre e trasferire un nuovo senso di sé e dell'altro. Prendendo ispirazione dalle teorie di Pageaux, Nora Moll, nel saggio *Studi interculturali e immaginari mondiali*¹², torna sulle diverse immagini che possono crearsi tra le culture che entrano in contatto. Ogni immagine corrisponde ad un tipo di relazione ben precisa e, in quest'ottica, la studiosa distingue tre tipi di confronti possibili: la 'mania', la 'fobia' e la 'filia'.

in occasione della "International Conference of Comparative Literature in the Arab World", sostiene: «Legittimare l'esistenza di una letteratura europea nutrita dall'antichità classica equivale a conferirle l'onore della precedenza, della vetustà, dell'essere ricolma della sapienza delle antiche ed eternamente valide filosofie, così come dei mezzi artistici e persino dei relativi giudizi di valore. [...] Questa ideologia, completamente cieca nei confronti del contributo non occidentale alle letterature del mondo, riesce a cogliere le forme non europee moderne del romanzo o del teatro solo in quanto influenzate dall'Occidente». Cfr. Magdi Youssef, *Il mito della letteratura europea*, «I Quaderni di Gaia. Almanacco di letteratura comparata», 1997, VIII, 11, pp. 69-76.

¹¹ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 61.

¹² Cfr. Nora Moll, *Studi interculturali e immaginari mondiali*, in *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, a cura di Armando Gnisci, Franca Sinopoli e Nora Moll, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 117-186.

La 'mania' interviene quando l'immagine della cultura dell'altro risulta essere superiore a quella della cultura d'appartenenza, come nel caso dell'ispanomania che si diffuse all'interno del romanticismo francese. La 'fobia', al contrario, contribuisce all'elaborazione di un'immagine che riflette un rapporto di inferiorità dell'altro, come nel caso dell'antisemitismo o dell'orientalismo¹³. La 'filia', infine, sottintende un rapporto equilibrato tra l'immagine che l'individuo ha della propria cultura e quella che si elabora sulla cultura dell'altro. In questo caso si attiva uno scambio paritario fra le due culture che tuttavia non prevede alcuna sovrapposizione identitaria. Attraverso il concetto di 'filia', l'imagologia si inserisce all'interno di una prospettiva interculturale in grado di rinnovare gli studi in ambito comparatistico e, al contempo, favorisce una profonda revisione della rappresentazione dell'altro e della cultura di appartenenza.

Jean-Marc Moura svilupperà ulteriormente questa riflessione, sostenendo che solo la coscienza della differenza permette la definizione di una cultura la cui immagine non può che costruirsi sulle relazioni infinite, e sempre provvisorie, che questa riesce a stabilire con l'alterità¹⁴.

¹³ Edward W. Said riconosce, nella tendenza occidentale di rappresentare in una sola immagine le diverse culture orientali, la volontà di stereotipare i caratteri specifici di una cultura 'altra'. Questa tendenza nasconderebbe la volontà di esercitare su una cultura 'altra' un'influenza che può essere di natura economica, identitaria o politica. Cfr. Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, "La couleur des idées", 2005 (*Orientalismo*, tr. it. Stefano Galli, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).

¹⁴ Cfr. Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.

Journées internationales d'études Pour une poésie de l'utopie : écriture, frontière, migration (II)

14 et 15 mars 2012

Salle des Colloques - B308
Université Paul Valéry
de 9h30 à 17h00



mercredi 14 mars 2012 - Salle des Colloques (B308)

Université Paul Valéry – Montpellier III - Route de Mende - Montpellier

17h30 Lecture poétique avec accompagnement musical de textes des poètes invités,
organisée par les étudiants du Département d'Italien

jeudi 15 mars 2012 - Salle de Réception

Maison des Relations Internationales - 14, rue Descente en Barrat - Montpellier

19h00 Lecture poétique - *Les poètes lus par eux-mêmes*
avec Mihai Mircea Butcovan, Gëzim Hajdari, Mia Lecomte, Carlos
Sánchez, Barbara Serdakowski, Pascal Gabellone et Flaviano Pisanelli

II

LINGUE E SCRITTURE ERRANTI

1. *La nascita della letteratura italiana della migrazione*

Con un ritardo di qualche decennio rispetto ad altri paesi occidentali (Inghilterra, Francia, Spagna), l'Italia assiste all'interno del suo territorio nazionale, a partire dagli anni Ottanta, alla nascita di scritture sorte dalle ondate migratorie che trasformano progressivamente la Penisola da un paese d'emigrazione a un paese di immigrazione per decine di migliaia di donne e di uomini provenienti dalle regioni del Sud-Est del mondo. Utilizzando la lingua italiana come lingua d'espressione letteraria, questi autori dimostrano oggi che l'italianità può non solo essere un sentimento trasmissibile di padre in figlio ma anche uno 'spazio' di riflessione, di creazione e di osservazione in grado di ripensare e di trasformare nozioni quali l'identità, la creolizzazione e il bilinguismo che Tzvetan Todorov include all'interno della più vasta categoria del 'dialogismo'¹.

Si assiste così, verso la metà degli anni Ottanta, alla nascita e alla diffusione della "letteratura italiana della migrazione", per riprendere un'espressione già in uso nella critica anglo-sassone. Questa definizione comprende l'insieme di una produzione letteraria d'ibridazione, globale o transnazionale – anche se ogni etichetta sembra essere limitativa – che si fonda essenzialmente su una pratica della scrittura derivante dall'esperienza della migrazione, dell'erranza, dell'esilio.

¹ «Bilinguisme' désigne l'emploi de deux langues par un même sujet; 'dialogisme' se réfère à la coprésence, chez lui, de deux discours. Dans la perspective de la linguistique structurale, la parole n'est qu'une manifestation particulière de la langue, et le dialogisme, qu'une variante affaiblie, qu'un écho dégradé du bilinguisme. Si on se place cependant, comme je me propose de le faire, dans l'optique d'une théorie de l'énonciation (d'une pragmatique), les choses s'inversent: c'est le dialogisme, ou même plutôt le polylogisme, qui est le cas général: tout sujet pratique, en le sachant ou non, une pluralité de discours; le bilinguisme, ou le plurilinguisme, c'est-à-dire la coïncidence entre un type de discours et une langue chaque fois différente, n'est qu'un cas particulier de dialogisme, cas il est vrai plus voyant, plus impressionnant qu'aucun autre» (Tzvetan Todorov, *Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie*, in *Du bilinguisme*, Paris, Éditions Denoël, 1985, p. 11).

I primi testi di autori migranti compaiono in Italia tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. In un primo momento si registra la presenza di testimonianze di viaggio che riassumono l'esperienza personale della migrazione e, in seguito, la pubblicazione di testi che mostrano una consapevolezza letteraria sempre crescente dal punto di vista dei contenuti e della forma. Dopo una prima produzione costituita essenzialmente da racconti autobiografici, semplici resoconti o diari di viaggio, alla metà degli anni Novanta la critica rivela la presenza di romanzi d'evasione, di testi sperimentali e di fantascienza, libri di racconti. Per quanto riguarda la scrittura in versi, invece, bisognerà attendere gli anni Duemila per assistere alla nascita e all'elaborazione di poetiche più personali e più mature. La progressiva diffusione di questi testi ha attirato l'attenzione della critica italiana che ha cercato di classificarli all'interno di un genere o di un sottogenere della letteratura italiana contemporanea sulla base di una loro caratteristica specifica che è quella dell'esperienza comune della migrazione e della presenza di alcune problematiche ricorrenti.

Al di là delle tematiche affrontate e del genere letterario adottato, si tratta di autori che continuano a scrivere, in lingua italiana, una storia sino ad allora espressa in un'altra lingua – quella d'origine – intrisa di altri modelli sociali, politici e culturali e soprattutto caratterizzata da un'altra maniera di percepire e di elaborare il tempo, lo spazio e più in generale il sistema dei valori umani. Questi scrittori sono donne e uomini pronti ad 'esporsi', a vivere tra mondi linguistici e nazionali diversi e, di conseguenza, ad accelerare il processo di 'creolizzazione planetaria' attraverso una letteratura transnazionale scritta, a volte, in diverse lingue d'elezione. Partendo da alcuni assunti di Édouard Glissant e mettendoli in relazione con riflessioni di altri autori francofoni dell'area caraibica (Bernabé, Chamoiseau, Confiant²), Paola Zaccaria afferma che il fenomeno della creolizzazione è capace oggi di generare una vera politica della trasformazione culturale, sociale e poetica³.

² Cfr. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*, Paris, Gallimard, 1993 (*Elogio della creolità*, tr. it. Daniela Marin e Eleonora Salvadori, Como, Ibis, 1999).

³ «Mi pare di capire che la creolizzazione nasca a/traverso lingue e culture, ponendosi di traverso alla purezza e al classicismo. Intralciando la linearità e la ripetizione del medesimo, opera trasmutazioni, traduzioni. La creolizzazione è effetto della poetica della relazione, dice Glissant, è altro anche rispetto alla transcultura(zione), che ha una base operativa di tipo concettuale, mentre la creolizzazione la si può affrontare solo attraverso l'immaginario. [...] Seguendo il punto di vista di Glissant, se ne deduce che solo la creolizzazione accende politiche della trasformazione. In un incessante movimento di avvicinamento, influenza, distanziamento, rottura e riparazione, scontro con un ancora altro(ve), la tra(n)s-formazione mette in crisi stabilità, immobilità e unicità [...], chiede un sempre nuovo e un ancora altro, lambisce e assale e modifica. Erosioni infinitesimali e concrezioni mai viste rimodellano territori, lingue, coscienze, culture, imponendo nuove cartografie e nuovi riaggiustamenti politici che rendono, direbbe Glissant, ogni terra ferma un arcipelago; ogni mare, direbbe Gilroy, un Atlantico; ogni linea divisoria una frontiera-ponte, racconta Anzaldúa.» (Paola Zaccaria, *La lingua che ospita. Poetica, politica, traduzioni*, Roma, Meltemi, 2004, p. 181).

Così come le varie letterature postcoloniali hanno contribuito, attraverso un confronto e un dialogo spesso dolorosi, a riabilitare da una parte le culture e le lingue locali che erano state a lungo devalorizzate e dall'altra l'idea di nazione intesa come spazio di relazioni umane e culturali sempre provvisorie e di identità molteplici spesso in contraddizione, anche la letteratura italiana della migrazione agisce sul canone letterario e poetico nazionale attraverso l'uso della lingua del paese d'accoglienza. Facendo attenzione a non conformarsi del tutto ai valori estetici e culturali del sistema nazionale di riferimento, questa letteratura italoфона è in grado di proporre nuove regole del gioco che cambiano e sono 'negoziate' in funzione dell'incontro con l'altro e con l'altrove.

2. Canali di diffusione e ricezione in Italia

Al fine di ricostruire le diverse fasi del percorso di nascita e di diffusione della letteratura italiana della migrazione, Armando Gnisci precisa, nel saggio *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*⁴, che alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso gli autori migranti che si esprimevano in lingua italiana erano soprattutto di origine magrebina. Essi avrebbero contribuito, attraverso i loro testi, a realizzare in Italia il primo incontro linguistico-culturale con l'altro. Tuttavia l'attenzione dell'opinione pubblica sul fenomeno migratorio si accentua soprattutto dopo l'omicidio di Jerry Masslo, un rifugiato politico dell'ONU ucciso a Villa Literno nella notte tra il 24 e il 25 agosto 1989. Approfittando di questo tragico fatto di cronaca, peraltro largamente mediatizzato su tutti i canali d'informazione nazionali, l'industria dell'editoria promuove la diffusione, tra il 1990 ed il 1991, di due testi redatti in lingua italiana da due immigrati africani. Si tratta del romanzo *Immigrato*⁵, scritto dal tunisino Salah Methnani, e del romanzo *Chiamatemi Ali*⁶ del marocchino Mohamed Bouchane, redatti in realtà a quattro mani in collaborazione con giornalisti italiani. Se l'interesse delle grandi case editrici nei confronti di questo nuovo fenomeno migratorio riesce a sensibilizzare l'opinione pubblica e il lettore medio sulla questione della migrazione, esso favorisce anche un approccio puramente esotico di queste complesse questioni socio-politiche. Nel momento in cui le ondate migratorie dai paesi dell'Africa e dell'Asia cominciano a toccare da vicino la vita quotidiana degli italiani, diventando una problematica comune a tutti, solo le piccole case editrici, le riviste locali e le associazioni culturali *no-profit* continueranno a preoccuparsi della diffusione di questa produzione letteraria, cercando, spesso invano, di inserirla all'interno dei circuiti culturali ed editoriali ufficiali.

⁴ Cfr. A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione* cit.

⁵ Salah Methnani, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990.

⁶ Mohamed Bouchane, *Chiamatemi Ali*, Milano, Leonardo, 1991.

Durante l'ultimo decennio del XX secolo gli autori migranti, nel tentativo di reagire all'indifferenza della maggior parte della critica accademica e degli intellettuali italiani, continueranno a scrivere e a pubblicare grazie all'aiuto e alla considerazione delle sole piccole (ma spesso coraggiose) case editrici. In questa fase di resistenza, che Gnisci definisce «fase carsica», questi scrittori continuano a dialogare con i lettori italiani più attenti attraverso una produzione di testi che andavano già progressivamente differenziandosi a livello di generi praticati e che mostravano una sempre più spiccata consapevolezza linguistico-letteraria.

Questa produzione italoфона comprende testi redatti in lingua italiana da immigrati di prima generazione che dispongono spesso di una formazione culturale medio-alta e che conoscono molte lingue straniere. Oltre alla lingua d'origine, essi parlano, nella maggioranza dei casi, la lingua dell'ex-colonizzatore e la lingua italiana che diventa per loro una sorta di 'lingua-veicolo', la lingua scritta e orale della loro quotidianità e, non da ultimo, lingua d'espressione letteraria. Questi tratti distintivi, tipici dell'autore migrante, fanno sì che la letteratura italiana della migrazione riesca a crearsi, alle soglie del Duemila, uno spazio ben preciso all'interno del sistema letterario nazionale, come era precedentemente accaduto alle letterature dell'esilio, dialettali o di viaggio. L'elemento intorno a cui è possibile far ruotare questa produzione è senz'altro quello dell'esperienza della 'migrazione' che, producendo una lingua e un discorso 'altri', è in grado di elaborare e soprattutto di dar voce ad un immaginario composito, al tempo stesso universale e particolare, individuale e collettivo. È per questa ragione che, sin dai suoi esordi, questa letteratura ha attirato l'attenzione non solo di una parte della critica letteraria, ma anche di antropologi, sociologi, storici ed esperti di geopolitica. Questa produzione presenta effettivamente tutti gli elementi necessari per avviare una possibile riformulazione della società occidentale che potrebbe essere ripensata in base alle nozioni della creolizzazione, della reciprocità e di un'identità plurale in costante trasformazione.

3. *Verso una letteratura italoфона?*

Tra la seconda metà degli anni Novanta e il 2000 assistiamo in Italia alla proliferazione di opere scritte da autori migranti che, proponendo nuove riflessioni sulle idee di patria, sentimento di appartenenza e identità culturale, sono in grado di riformulare i principi estetico-letterari tradizionali. Attraverso la costruzione continua di 'ponti', l'avvicinamento degli opposti, le continue traduzioni e incontri-collisione capaci di produrre un senso ed un movimento nuovi, questi scrittori portano la letteratura in lingua italiana al di fuori delle sue frontiere geografiche, culturali e mentali, per avviare così la costruzione di una vera letteratura italoфона all'interno della quale troverà posto non solo la produzione letteraria in lingua italiana di autori stranieri residenti in Italia, ma anche l'insieme della letteratura prodotta da italiani emigrati all'estero da numero-

se generazioni. Pensiamo in particolare alla letteratura in lingua italiana prodotta da autori italiani o oriundi residenti negli Stati Uniti, in Argentina, Brasile, Australia o in molti paesi europei, come la Francia, la Germania, il Belgio, la Svizzera e l'Inghilterra.

A causa del potenziale impatto che la scrittura italiana della migrazione può avere sui canoni letterari e linguistici nazionali, la critica si è spinta, non senza qualche reticenza, a riflettere sull'evoluzione della letteratura autoctona, il cui destino e il cui assetto dovrebbero essere ripensati su altre basi critiche e in funzione forse di nuovi parametri. Sarebbe opportuno che gli studiosi considerassero in particolare la possibilità di inserire il vasto settore della letteratura italiana contemporanea, ivi compreso quello della letteratura italiana della migrazione, all'interno di una letteratura italoфона, proprio come è accaduto da ormai molti decenni alla letteratura angloфона, francoфона, ispanoфона e lusofona, tutte nate dalle diverse letterature postcoloniali. Bisogna tuttavia precisare una specificità che distingue l'italiano dalle altre lingue postcoloniali: essendo l'italiano una lingua di limitata tradizione coloniale, esso è in effetti 'adottato' più volentieri dallo scrittore migrante che decide di risiedere in Italia; tuttavia, l'autore straniero che si esprime in italiano ha generalmente una competenza linguistica non paragonabile a quella dello scrittore anglofono o francofono proveniente da un paese che ha conosciuto un più o meno lungo periodo di colonizzazione. Così, se da un lato la debole competenza linguistica dello scrittore che si esprime e scrive in italiano (il cui lento apprendimento avviene spesso al di fuori del sistema educativo nazionale) rallenta la nascita e lo sviluppo di una letteratura italoфона della migrazione consapevole e linguisticamente matura, dall'altro la scrittura di questi autori rappresenta per il sistema letterario nazionale un'ottima e profonda occasione di rinnovamento espressivo. Si può quindi pensare che la letteratura italiana sia maggiormente 'esposta' alle istanze di arricchimento fornite dalle scritture italofone della migrazione. Tenuto conto della sua storia fortemente eterogenea e dell'intensa presenza della sua tradizione dialettale, la lingua italiana comincia oggi a rivelarsi come una lingua d'espressione interculturale liberamente scelta e pronta a confrontarsi con le 'interferenze culturali' prodotte dall'insieme delle culture e delle lingue d'origine degli scrittori migranti.

L'influenza che la scrittura italiana della migrazione può esercitare sulla letteratura italiana contemporanea spinge oggi la critica a porsi un certo numero di questioni: ci si interroga sul valore letterario (se di valore si può parlare) di questa produzione che contribuisce a dare un'immagine interculturale della Penisola; ci si chiede in quale misura sarebbe possibile intravedere un rapporto di reciprocità tra la letteratura italiana della migrazione e il sistema della letteratura italiana contemporanea; se sia possibile integrare la letteratura italiana della migrazione entro l'orizzonte più vasto di una 'letteratura italoфона' e, infine, in che modo si possa riconnettere la letteratura italiana della migrazione alle diverse letterature della diaspora che si esprimono in altre lingue europee.

La natura transnazionale di questa letteratura della migrazione così eterogenea agisce sul sistema culturale nazionale fisso ed immutabile, sino ad aprirlo e a condurlo verso un paradigma fondato sui principi della multiculturalità e della pluralità. In questo stesso contesto è dunque possibile inserire non solo la letteratura prodotta da autori stranieri che scrivono in italiano e da autori italiani emigrati all'estero, ma anche il *corpus* letterario dialettale, le opere di autori italiani di frontiera che si esprimono in un'altra lingua che non sia l'italiano standard⁷, spingendosi fino a comprendere l'insieme dei testi di autori stranieri tradotti in lingua italiana e, viceversa, i testi di autori italiani tradotti in altre lingue. L'esperienza dell'erranza, dell'espatrio e del multilinguismo, che riguardano l'insieme di queste produzioni letterarie plurilingue, fanno sì che l'altro, l'altrove e l'alterità non siano più concepiti come degli spazi situati al di fuori o al di là di 'noi' ma, al contrario, come la forma altra e differente di noi-stessi: una forma capace di riannodare gli immaginari all'interno di un orizzonte comune, condiviso e condivisibile. A partire dal 1995 gli scrittori italiani della migrazione chiedono sempre più di essere annoverati tra gli autori della letteratura italiana contemporanea, proprio come è accaduto ai numerosi *migrant writers* che, ormai da decenni, si esprimono in altre lingue dell'Europa Occidentale: pensiamo, solo a titolo di esempio, a Salman Rushdie (indiano anglofono), Wole Soyinka (nigeriano), Iosif Brodskij (russo), Édouard Glissant (martinichese), Milan Kundera (boemo) e Vidiadhar Surajprasad Naipaul (Trinidad e Tobago).

Da una fase 'carsica' (1990-1995), la letteratura italiana della migrazione passa ad una nuova fase del suo percorso che può contare sul contributo di autori come quello dell'albanese Gëzim Hajdari, del camerunese Ndjock Ngana Yogo Ndjock, del tunisino Moshen Melliti, dei senegalesi Pap Khouma e Saidou Moussa Ba, senza dimenticare il numero crescente di scrittori donne, le cui opere sono già state oggetto di ricerche specifiche sulle scritture femminili della migrazione⁸. Citiamo, fra le altre, l'eritrea Ribka Sibhatu che esordisce nel

⁷ In un Convegno Internazionale organizzato nel 2015 all'Université Paul-Valéry Montpellier 3 da Daniele Comberiati e Flaviano Pisanelli, si sono affrontate e approfondite proprio queste complesse questioni, in modo particolare il fenomeno del bilinguismo e del multilinguismo all'interno della produzione letteraria in lingua italiana dal 1980 al 2015. I vari interventi si sono focalizzati soprattutto sulla produzione in lingua italiana di autori migranti coinvolti nei fenomeni di immigrazione o di emigrazione, di scrittori che vivono in spazi di frontiera (Svizzera, Venezia-Giulia, ecc.) e, infine, sulla produzione di autori che ricorrono all'uso del dialetto o di una lingua straniera oltre che all'italiano letterario. Cfr. Daniele Comberiati, Flaviano Pisanelli (a cura di), *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, Roma, Aracne, 2017.

⁸ Cfr. Lidia Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006; Camille Bedel, *Les écrivaines migrantes de la Corne de l'Afrique en Italie [I. Scego, R. Sibhatu, S. Ramzanali, G. Ghermandi]*, tesi di laurea specialistica diretta da Jean-Charles Vegliante, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2007; Chloé Bohu, *L'espressione di un'identità plurale. La poesia di Barbara Serdakowski*, tesi di laurea specialistica diretta da Flaviano Pisanelli, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2016.

1993 con l'autobiografia romanzata *Aulò. Una storia eritrea*⁹; la somala Shirin Ramzanali Fazel, la cui prima pubblicazione fu anche per lei l'autobiografia romanzata *Lontano da Mogadiscio*¹⁰, riedita nel 2013 in versione bilingue, e la capoverdiana Maria De Lourdes Jesus con la sola opera pubblicata in italiano intitolata *Racordai. Vengo da un'isola di Capo Verde*¹¹. Questa produzione letteraria elabora progressivamente una scrittura plurale che contribuisce a tradurre i mondi, le culture, le lingue e gli immaginari di cui questi testi sono portatori. Considerando l'insieme delle relazioni che derivano dall'esperienza della migrazione e facendo riferimento all'opera di Salman Rushdie, Silvia Albertazzi precisa la valenza 'traduttiva' di questi testi:

Per comprendere la posizione dello scrittore migrante è fondamentale analizzare il concetto di traduzione così come lo ha usato Salman Rushdie. [...] Il termine 'traduzione' viene, etimologicamente, dal latino 'trasportare', scrive Rushdie. Essendo stati trasportati al di là dell'oceano, noi siamo uomini tradotti. [...] Ciò che chiamo 'traduzione' è trasportare l'io in un altro piano e in un altro linguaggio. Appare evidente come il concetto di traduzione per Rushdie non sia limitato all'area linguistica, ma venga ad acquisire valore programmatico a differenti livelli. Non si riferisce più, infatti, soltanto al passaggio di parole, frasi e periodi da una lingua a un'altra; a livello di immagini, suggerisce la capacità di rielaborare la realtà attraverso nuove metafore, fino a creare finzioni, non città reali, ma città invisibili, patrie immaginarie, Indie della mente. [...] In questo senso, 'traduzione' diviene anche sinonimo di 'transculturazione', il processo di negoziazione e selezione interculturale che consente di trasportare da paese a paese non solo parole, ma anche concetti, idee, costumi, religioni, immagini e simboli¹².

La traduzione, in effetti, soprattutto se considerata in relazione ai nuovi fenomeni socio-culturali della contemporaneità e alle trasformazioni dovute ai processi di colonizzazione e decolonizzazione, non può più essere considerata oggi, come spiega chiaramente Octavio Paz, come una semplice operazione di affermazione di una specifica identità, ma piuttosto come un processo in grado di evidenziare le differenze che ciascuna identità esprime all'altra¹³. Affermandosi come un dispositivo capace di proiettarsi in una lingua e in una cultura 'altre', di

⁹ Ribka Sibhatu, *Aulò. Una storia eritrea*, Roma, Sinnos, [1993], 2009.

¹⁰ Shirin Ramzanali Fazel, *Lontano da Mogadiscio*, Roma, Datanews edizioni, 1994.

¹¹ Maria De Lourdes Jesus, *Racordai. Vengo da un'isola di Capo Verde*, Roma, Sinnos, 1996.

¹² Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000, pp. 137-138. Anche Jean-Charles Vegliante affronta la questione dei rapporti fra traduzione, migrazione e interculturalità. Cfr. Jean-Charles Vegliante, *La traduction-migration. Déplacements et transferts culturels Italie-France XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2000 e, dello stesso autore, *Phénomènes migratoires et mutations culturelles. Europe-Amériques XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

¹³ Cfr. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1970.

superare le retoriche della frontiera e, infine, di recepire l'Altro in una delle lingue di arrivo, il processo della traduzione facilita la circolazione fluida del senso e, di conseguenza, fa prendere coscienza di quanto si abbia bisogno dell'immaginario altrui. Questa idea di reciprocità è quindi al centro della nozione di traduzione che tiene conto della ricezione di ciò che è diverso da me. D'altronde non è possibile negare che all'interno di ogni lingua vi sia sempre un interstizio vuoto che attende di essere colmato. La scrittura letteraria, che può essere intesa come una forma permanente di traduzione, è quindi in grado di trasformare la realtà proprio citando e ricitando, dicendo e ridicendo nelle diverse lingue che arricchiscono il mondo di senso. A questo proposito Armando Gnisci, parlando delle scritture della migrazione, sostiene:

La letteratura *lavora* l'immaginario, la lingua, la mente del lettore, la storia delle culture e delle civiltà. Il lavoro letterario, *l'opera*, *traduce* il mondo *presso* ognuno di noi-tutti in una forma linguistica che lo riassume in una narrazione o nell'«altra lingua» letteraria: entrambe le vie traduttive producono senso in più rispetto al mondo che ci appare non averne, e rispetto a tutte le altre forme sociali di comunicazione umana, eccetto le altre arti, che sono governate totalmente dal mercato dell'immaginario¹⁴.

Quest'avventura a oltranza vissuta dagli scrittori migranti – ovvero da coloro che cambiano vita e lingua, neutralizzano la nozione di frontiera ed elaborano nel tempo nuove identità – è costituita soprattutto di memoria, narrazioni, gesti, discorsi e sguardi capaci di tradurre l'esperienza individuale in un racconto universale. Questo tessuto intriso di vita e di parole oppone così alle nozioni di immutabilità e di frontiera una cultura dell'erranza che rigenera l'immaginario e che modifica profondamente le idee di lingua, nazione e identità. Nella rinuncia esplicita al monolinguisimo, questa scrittura corale conduce verso un multilinguismo che rivela la consapevolezza dei limiti e dei valori di ogni singola lingua facente parte del nostro caos-mondo contemporaneo¹⁵.

¹⁴ A. Gnisci, *L'educazione del te*, Roma, Sinnos, 2009, p. 83.

¹⁵ Ritornando sulle nozioni di monolinguisimo e di plurilinguismo, Glissant scrive: «L'écrivain contemporain, l'écrivain moderne, n'est pas monolingue, car il écrit en présence de toutes les langues du monde» (Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 37).

1. *L'esperienza dell'erranza e la questione della dislocazione identitaria*

Per comprendere le implicazioni culturali, linguistiche, antropologiche, sociali e politiche della letteratura della migrazione, occorre tornare su tre nozioni fondamentali di cui abbiamo già in precedenza annunciato l'importanza: cultura, identità e lingua. Facendo riferimento al percorso letterario di Iosif Brodskij, Nadine Gordimer, Youssef Wakkas, Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun o Milan Kundera, si può senz'altro affermare che lo scrittore migrante è colui che, cambiando patria e contesto culturale, rifiuta al contempo l'idea di una patria fissa e un rapporto immutabile tra lingua e cultura. Youssef Wakkas, scrittore siriano che ha a lungo vissuto in Italia, nella Prefazione al suo libro di racconti intitolato *Terra mobile. Racconti*¹, sostiene di pensare in arabo e di scrivere in italiano, lungo un cammino che gli impone di 'tradurre' continuamente tra le diverse culture e lingue che hanno profondamente segnato la sua storia individuale. Assia Djebar, prima scrittrice originaria dell'Africa del Nord a far parte dell'Académie Française e scomparsa nel febbraio 2015, spiegava, dal canto suo, che il fatto di 'esistere' tra due lingue significa situarsi nello spazio nervoso e snervante, doloroso e misterioso di ogni lingua. Queste due voci insistono sul fatto che la dimensione della migranza non si limita solo a tematiche quali il viaggio, la nostalgia, il ricordo, il ritorno, la separazione, ma che essa può essere considerata come un vero e proprio principio di poetica. La 'poetica della migranza' si traduce così, per lo scrittore e per il suo lettore, nel progetto di ricerca di una nuova identità da raggiungere attraverso l'elaborazione di un immaginario letterario che si colloca tra un qui ed un altrove, tra la memoria del passato ed il desiderio di una nuova cittadinanza espressa attraverso una 'scrittura plurale' e condivisa.

Vivendo alla frontiera-cerniera tra un mondo che smette di esistere e un nuovo mondo che comincia a costruirsi, e che è tra le altre cose filtrato da una lingua 'altra', gli scrittori e i poeti migranti da una parte rimettono in discussione

¹ Youssef Wakkas, *Terra mobile. Racconti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2004.

l'equazione identità = cultura = lingua e dall'altra elaborano, attraverso la loro scrittura, capace di raggiungere i risultati più diversi dal punto di vista stilistico e tematico, un'identità plurale, composita e multipla. Questo sentimento della non-appartenenza, puntando su una sorta di deterritorializzazione spaziale ed interiore, fa sì che l'insieme di questi autori diventino tutti abitanti di uno 'spazio letterario' in grado di trasformarsi in un *topos*, in un universo capace di riformulare i principi e le modalità espressive di un'identità itinerante. Tale poetica della dislocazione e della (ri)costruzione identitaria implica dunque il fatto di essere tra due o più lingue e culture, e di situarsi in un interstizio che è sempre estraneo a se stesso.

Mia Lecomte, nella Prefazione alla sua prima antologia dedicata ai poeti italo-foni della migrazione, *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*², sostiene che i mondi che arrivano ad incontrarsi attraverso l'opera dello scrittore-migrante non corrisponderebbero sempre ai mondi che l'autore avrebbe percorso o nei quali avrebbe vissuto, ma sarebbero il luogo interiore della loro costante sensazione di estraneità al mondo esteriore e, al tempo stesso, il luogo esteriore di una interazione sempre possibile ma mai raggiunta in modo definitivo. Nell'interrogare la nozione di identità, anche Assia Djébar prende in esame la sua doppia identità di donna di cultura araba e musulmana e di scrittrice nella lingua dell'altro: la lingua francese. L'autrice sottolinea in particolare che il fatto di vivere tra due lingue e due culture riflette simbolicamente la sua dimensione esistenziale, ovvero quella di sentirsi una donna in eterna transizione. La lingua francese, infatti, non è solo una lingua-veicolo che le permette di parlare ad un pubblico francese (o francofono), ma anche di condividere la sua opera con altri migranti di culture fra loro diverse. Scrivere in francese significa, per Assia Djébar, poter trasformare (o tradurre) il suo lessico familiare in una lingua comune a un certo numero di popoli³. Lo scrittore-migrante si ritrova così confrontato con una lingua-esistenza che altro non è che il risultato dell'incontro-collisione tra la sua lingua e la sua cultura d'origine e la sua lingua e la sua cultura d'adozione o d'accoglienza. Dall'impatto tra la lingua materna e la (o le) lingua(e)-veicolare(i) si va lentamente a costruire una terza lingua che testimonia la progressione del passaggio. Si tratta di un passaggio che dalle incertezze e dalla memoria della lingua materna conduce verso l'apprendistato e l'uso di una lingua elettiva che occorre (re)inventare e (ri)adattare all'universo di ciascuno. Questa scrittura della migrazione e questa poetica dell'*inter-lingua* potrebbero essere considerate allora come un vero e proprio laboratorio di trasformazione identitaria che conduce verso un'identità interlinguisti-

² Mia Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 5-23.

³ Cfr. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, Paris, Éditions Albin Michel, 1999, pp. 42-50 (*Queste voci che mi assediavano: scrivere nella lingua dell'altro*, tr. it. Roberto Salvadori, Milano, Il Saggiatore, 2004).

ca ed interculturale capace di elaborare un'immagine inedita di sé e dell'altro. A questo proposito Geneviève Makaping, nel testo intitolato *Traiettorie di sguardi. E se gli "altri" foste voi?*⁴, precisa:

Devo ancora fare uno sforzo, quando parlo degli altri da me (gli occidentali), per scindere il loro mondo in uomini da una parte, donne dall'altra, ed io dall'altra ancora. E poi il noi: noi extracomunitari – noi extracomunitari donne – noi africani – noi africani subsahariani – noi negri – noi donne negre – noi camerunesi e noi camerunesi donne, fino ad arrivare a noi Bamiléké – a noi donne Bamiléké ed infine a me, donna bamiléké immigrata, che è tutte queste donne insieme e che ha rinunciato alla cittadinanza di origine, per assumere quella italiana. [...] Varie appartenenze e identità che sento il bisogno di negoziare e aggiustare continuamente⁵.

In questo passaggio l'autrice evidenzia, attraverso una lucidità critica ed onestà intellettuale degne di nota, le diverse appartenenze ed identità che lo scrittore-migrante deve incessantemente comprendere, modificare, negoziare durante i suoi innumerevoli transiti e, al contempo, descrive la condizione esistenziale di coloro che vivono e scrivono tra più culture e memorie, tutte parimenti preziose e necessarie alla costruzione di un'identità multiculturale all'interno della quale ciascuno possa sentirsi rappresentato. Nel concepire la frontiera come uno spazio di riavvicinamento e l'erranza come un dispositivo di apertura verso l'acquisizione di un'identità deterritorializzata, la scrittura della migrazione elabora non solo l'immagine di un mondo sprovvisto di un centro (e di conseguenza di periferie) ma anche il profilo di una 'totalità-mondo' nella quale ogni periferia si impone come un centro che evolve e si sposta continuamente di periferia in periferia.

La condizione della migranza permette anche di superare la retorica della frontiera e del sentimento d'appartenenza territoriale. Franca Sinopoli, nella sua *Postfazione*⁶ all'antologia di Mia Lecomte sopra citata, spiega in che modo gli studi culturali stiano oggi rivendicando l'importanza della nozione di deterritorializzazione. Questa convergenza di metodologie, discipline e ricerche dimostra ampiamente come l'opera degli scrittori-migranti contribuisca, ormai da qualche decennio, a determinare un cambiamento di priorità all'interno dei più recenti studi letterari. Questo favorisce inoltre una sorta di permeabilità tra i confini che da sempre tengono lontani settori disciplinari contigui e complementari⁷.

⁴ Geneviève Makaping, *Traiettorie di sguardi. E se gli "altri" foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2001.

⁵ Ivi, p. 37, 49.

⁶ F. Sinopoli, *Postfazione. Scrivere nella lingua dell'altro*, in M. Lecomte, *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* cit., pp. 215-228.

⁷ Per un ulteriore approfondimento riguardo ai contributi critici di natura pluridisciplinare sulla letteratura italoфона della migrazione e sull'approccio critico comparativo di testi di autori

2. *I poeti italofoeni e la poetica dell'inter-lingua*

I dati riguardanti gli scrittori-migranti e gli studi critici sulla letteratura italiana della migrazione sono raccolti all'interno dell'archivio BASILI&LIMM (Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale) fondato nel 1997 da Armando Gnisci⁸. Dalla consultazione di questo prezioso materiale abbiamo potuto constatare la presenza, in Italia, di una pluralità di voci e di scritture provenienti non solo dal continente africano, come accadeva agli inizi degli anni Sessanta, ma da tutti i continenti del mondo. Oggi si rileva infatti la presenza in Italia di numerosi autori provenienti dalla regione dei Balcani e più in generale dall'Europa dell'Est (Albania, Romania, Croazia, Serbia, Bosnia, Polonia), dall'Asia (Iran, Cina, Russia, Iraq), da vari paesi dell'Europa Occidentale (Germania e Francia in testa) e dall'America Latina (Brasile, Argentina, Perù).

La critica non è ancora riuscita a definire un'immagine standard degli autori sulla base della loro provenienza continentale, tuttavia siamo oggi in grado di individuare delle caratteristiche poetiche comuni ad autori provenienti da uno stesso paese o da una stessa macro-regione geografica. Alcuni studi hanno infatti rilevato delle similitudini nei testi in prosa o in versi di scrittori albanesi o brasiliani, bosniaci o argentini, senegalesi o siriani, somalo-etiopei o tunisini. Altre ricerche più specifiche su questo paesaggio letterario transnazionale ci permetterebbero di realizzare una cartografia più precisa, da un punto di vista storico o politico, che sarebbe altresì in grado di definire con maggior chiarezza la funzione che questa letteratura migrante assume nel processo di ridefinizione del patrimonio letterario nazionale dei paesi di riferimento, ma anche di quello dell'Europa contemporanea. Affrontando questa delicata questione, Silvia Albertazzi sostiene che lo scrittore migrante spinge gli Occidentali a ridisegnare la carta delle differenze culturali e a prendere consapevolezza della presenza, all'interno di ogni nazione, di identità diasporiche senza patria e in continua trasformazione⁹. Aldilà della lingua d'elezione scelta, queste poetiche della frontiera presentano effettivamente delle caratteristiche che le differenziano rispetto ai tradizionali canoni letterari nazionali: prima di tutto, lo abbiamo già accennato precedentemente, si tratta di scritture che tendono all'elaborazione di un'identità multipla in continua progressione e di espressioni letterarie prodotte da una scrittura fondata su un sentimento di estraneità e di non-appartenenza. Si rileva altresì la presenza di una tendenza alla deterritorializzazione in-

migranti, cfr. A. Gnisci, F. Sinopoli (a cura di), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997.

⁸ Il sito <http://basili-limm.el-ghibli.it/> raccoglie le opere degli oltre cinquecento scrittori e poeti italofoeni, nonché una ricchissima quantità di studi critici, ricerche, dati statistici ed interviste con i vari autori.

⁹ Cfr. S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali* cit., pp. 133-ss.

teriore ed esteriore e la coesistenza, implicita o esplicita, di più lingue che vanno ad originare un complesso polifonico di voci organizzate per lo più sulla versificazione libera.

Lo scrittore-migrante tende, in un primo momento, a ricreare nella sua lingua d'adozione il ritmo e la musicalità della lingua d'origine e solo in seguito si mette alla ricerca della propria cifra specifica, riaggiustando e riformulando il suo dettato personale in funzione della lingua d'espressione letteraria scelta. In questo passaggio, spesso lento e doloroso, che conduce lo scrittore-migrante ad allontanarsi dalla sua lingua d'origine per avvicinarsi alla sua lingua d'elezione, l'autore attraversa uno stato linguistico di transizione definito dai linguisti di 'doppia incompetenza'. Questa situazione favorisce un progressivo indebolimento della lingua d'origine che è però controbilanciato dal rafforzamento della lingua d'elezione la quale, dal canto suo, non si lascia mai metabolizzare completamente o, in ogni caso, facilmente. È chiaro infatti che l'adottare o l'essere adottati da una lingua significa essenzialmente adottare o farsi adottare da un sistema di valori che richiede di essere assimilato e soprattutto condiviso.

Il rapporto che si instaura tra le due (o più) lingue si rivela molto complesso e cambia da un autore all'altro. Vera Lúcia de Oliveira sostiene che la lingua italiana è stata capace di aprirle nuove possibilità espressive, finestre mentali inedite, sguardi diversi sulla realtà. Sentendosi a casa nella sua lingua d'origine – il portoghese del Brasile – e nella sua lingua d'elezione – l'italiano –, la poetessa afferma che la lingua d'origine rimane dopo tutto la lingua attraverso la quale si impara a nominare il mondo. De Oliveira precisa inoltre che, a livello politico, la scelta di una lingua non è mai un atto totalmente volontario: la scelta si farebbe in modo inconscio grazie ad un processo di osservazione, di riflessione e di ricreazione sotteso allo stesso atto poetico.

La poetessa cilena Francisca Paz Rojas sostiene invece di non essere mai completamente a suo agio né quando usa la sua lingua d'origine – lo spagnolo del Cile –, né quando si esprime in lingua italiana e non nasconde neanche la paura di un eventuale indebolimento della sua lingua d'origine o, quanto meno, di perderne il totale controllo. La scelta della lingua è per Paz Rojas strettamente legata al contesto della sua scrittura: il luogo in cui scrive, il rapporto tra sonorità e spazio, il processo di genesi di una data raccolta poetica. Proprio come de Oliveira, Paz Rojas afferma l'indipendenza tra le due lingue, ovvero la volontà di mantenere l'una separata dall'altra. In assenza di ogni possibile mediazione, nessun processo di autotraduzione sembra poter intervenire in modo consapevole.

Per il poeta italo-iraniano Nader Ghazvinizadeh la questione legata all'uso delle lingue deve essere riconnessa all'interno del 'lessico familiare' di ciascun autore. Venendo da una famiglia che ha dovuto ricomporre la propria storia attraverso i racconti dei suoi diversi membri, il poeta ricorda che il padre, iraniano, gli ha insegnato l'italiano e che la madre, italiana, gli ha insegnato il persiano, come in una sorta di processo legato al sentimento della nostalgia, della mancanza dell'opposto. Cresciuto in un contesto linguistico e culturale italia-

no, Ghazvinizadeh ha sempre avuto l'impressione che il persiano fosse una sorta di dialetto familiare mai utilizzato per la sua scrittura letteraria, poiché la sua unica lingua d'espressione letteraria è da sempre l'italiano.

Il poeta argentino Carlos Sánchez dichiara invece di scrivere esclusivamente nella sua lingua d'origine – lo spagnolo d'Argentina –, poiché la pratica della parola poetica è iniziata, sin dai tempi dell'infanzia, nel suo paese natío. Servendosi dell'autotraduzione in lingua italiana, con l'aiuto di poeti autoctoni che fanno parte della sua cerchia più intima di conoscenze, egli preferisce pubblicare le sue raccolte in edizione bilingue per esprimere e condividere il suo universo poetico con il pubblico del paese in cui vive ormai da molto tempo, l'Italia. Per Sánchez, la scelta di scrivere in spagnolo corrisponde ad un'esigenza precisa che è quella di 'difendere' la sua lingua d'origine. Non si tratta di una difesa autoreferenziale o gratuita, ma di un modo che gli permette di far interagire la sua lingua materna con quella d'adozione, l'italiano, attraverso il processo dell'autotraduzione.

Barbara Serdakowski, poetessa d'origine polacca, utilizza nei suoi testi in versi l'inglese, il francese, l'italiano e lo spagnolo. Questo plurilinguismo corrisponde ad una ricerca ben precisa che è quella di riunire i diversi frammenti della sua vita per dar loro un senso e per ricostruire un'identità al contempo plurale e unitaria. Il fine paradossale di Serdakowski non è quello di ricostituire un'identità unica, ma di fare in modo che ciascun frammento divenga la sintesi di un aspetto della sua identità destinata ad essere alimentata da un continuo sentimento di estraneità. Il processo dell'autotraduzione nelle diverse lingue che costituiscono il suo percorso esistenziale, praticato peraltro quasi sistematicamente nei suoi testi poetici, rappresenta un momento essenziale per la genesi della sua poesia. Più che di autotraduzione Serdakowski preferisce parlare di 'riscrittura' poiché la traduzione sottende sempre la nozione del *presque même* (del quasi-uguale), dell'affermazione del diverso nella ripetizione, come se nell'atto del tradurre si nascondesse in qualche modo un atto di creazione.

Il poeta albanese Arben Dedja dichiara invece che dopo il suo arrivo in Italia ha continuato, per un certo periodo, a scrivere versi in albanese. Con il tempo però, in seguito all'utilizzo quotidiano dell'italiano per vivere e lavorare, si è accorto che la sua lingua poetica si faceva sempre più scarna ed asciutta, e l'ironia sempre più una lama affilata, anche a causa di una situazione esistenziale difficile da sopportare. Poco a poco egli si è reso conto che si stava allontanando dal suo pubblico di lettori albanesi in seguito alla perdita di contatti con il suo paese d'origine; per questa ragione gli è sembrato naturale dapprima autotradursi in italiano e poi, per allargare la cerchia dei suoi potenziali lettori, scrivere le sue poesie direttamente in italiano. Consapevole del fatto che il suo italiano non fosse perfetto, Dedja ha fatto appello (e vi ricorre ancora), per la rilettura dei suoi testi, alla poetessa italo-francese Mia Lecomte, che ha curato la sua seconda raccolta, e alla poetessa italiana Chiara De Luca. Questo continuo uso dell'italiano, eletto a lingua d'espressione letteraria, comporta per il poeta una progressi-

va perdita della sua lingua materna, l'albanese, per la quale si ritrova spesso costretto a continue verifiche grammaticali o lessicali.

Il poeta albanese Gëzim Hajdari, invece, ha sempre utilizzato una scrittura bilingue sin dai suoi esordi letterari in Italia, ricorrendo contemporaneamente all'albanese e all'italiano, in un continuo passaggio e in una continua autotraduzione da una lingua all'altra, a testimonianza della necessità e della volontà di possedere e mantenere una doppia lingua della poesia.

Diverso è il rapporto con le lingue nel caso del poeta senegalese Cheikh Tidiane Gaye, che scrive in francese, lingua dell'ex-colonizzatore del suo paese d'origine e appresa sin dall'infanzia, e in italiano che è la sua lingua d'adozione. Il *wolof* rimane invece una lingua materna solo orale, che rappresenta però una fonte a cui attingere per innesti di alcuni lemmi nei suoi versi.

Il plurilinguismo, nelle opere in prosa o in versi di autori come Gabriella Ghermandi, autrice italo-etiope-eritrea di romanzi, tra i quali citiamo *Regina di fiori o di perle*¹⁰, o dei somali Garane Garane¹¹, Shirin Ramzanali Fazel¹² e Igiaba Scego¹³, costituisce senza dubbio un punto di raccordo tra passato e presente, e favorisce l'elaborazione di immagini e narrazioni che agiscono sull'immaginario e sulla lingua dell'ex-colonizzatore. Il rapporto instaurato tra le diverse lingue all'interno di queste poetiche della frontiera è strettamente legato all'universo creativo, biografico ed estetico di ciascun autore. Si può rilevare tuttavia la presenza di un elemento costante in tutte queste diverse posizioni espresse dai poeti italofoeni: il sentimento che la poesia stessa sia di per sé una lingua straniera, una lingua che non appartiene a nessuna lingua, che ha le sue proprie leggi e i suoi propri labirinti.

Un'altra questione importante legata all'uso di più lingue, e che ha talvolta distorto il rapporto tra queste poetiche della frontiera e la lingua poetica italiana contemporanea, deriva dall'imposizione di un *editing* molto duro al quale questa produzione letteraria è stata, sin dai suoi esordi, confrontata. Questo processo di adattamento coatto e di 'formattazione' al canone linguistico letterario nazionale, che si è tradotto spesso in una vera e propria operazione di 'pulizia linguistica', tende a cancellare la ricchezza e la specificità espressive, le novità in termini di stile, di struttura e di poetica che i testi di autori migranti avrebbero eventualmente potuto introdurre all'interno della letteratura italiana contemporanea. Le conseguenze spesso nefaste di questo atteggiamento purista assunto dai circuiti culturali ufficiali, come anche da buona parte dell'industria editoriale, sono parzialmente spiegate da Armando Gnisci nel suo articolo intitolato *Editing (doppiaggio)*. Egli afferma che questa tendenza a formattare l'espressio-

¹⁰ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori o di perle*, Roma, Donzelli, 2007.

¹¹ Garane Garane, *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005.

¹² S. Ramzanali Fazel, *Lontano da Mogadiscio* cit.

¹³ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli, 2008.

ne letteraria degli scrittori-migranti italofoeni di prima generazione deriverebbe soprattutto dal timore di esporre la lingua letteraria italiana alle diverse lingue del mondo che vorrebbero tradursi in essa. Questa paura ha fatto sì che la nostra lingua letteraria sia rimasta immune dagli apporti che le altre lingue avrebbero potuto produrre sul nostro canone letterario nazionale¹⁴.

Negli anni a venire gli scrittori-migranti di prima generazione saranno sostituiti da autori di seconda o di terza generazione, i quali avranno acquisito, sin dalla nascita, un'ottima competenza della lingua italiana standard. A differenza dei loro predecessori, e limitando nei loro testi letterari l'influenza e la presenza delle loro lingue e culture d'origine, essi costituiranno la prima generazione di 'creoli italofoeni' più o meno inseriti nel sistema letterario nazionale. Essi saranno probabilmente pubblicati con maggiore facilità, a condizione però di integrare la loro identità creola all'interno dei canoni nazionali di una società abitata essenzialmente da non-creoli.

Queste considerazioni ci conducono a comprendere sempre di più l'importanza, sul piano letterario, linguistico e culturale, di questi scrittori di prima generazione che sono ormai in via di estinzione. Attraverso le loro opere 'impure' (o dissidenti), essi sono i soli autori a poter oggi operare sulle frontiere tra le lingue, le culture e, di conseguenza, a rimettere in discussione i principi di una cultura che non è ahimè ancora pronta ad accogliere al suo interno un modello identitario e linguistico plurale, corale, interculturale.

3. *I primi studi critici*

A partire dalla seconda metà degli anni Novanta, con un ritardo di circa un decennio rispetto alla pubblicazione di opere in prosa, si registrano le prime pubblicazioni di raccolte poetiche scritte in italiano da autori migranti. La critica e gli addetti ai lavori iniziano progressivamente, e non senza riserve, ad occuparsi di queste nuove poetiche, dei loro modelli di riferimento, del loro uso della lingua e, infine, delle loro specificità d'ordine stilistico.

Nel 1997 Francesco Stella e Mia Lecomte pubblicano i primi testi di poeti migranti nella collana "Cittadini della poesia", edita dalla casa editrice Loggia De' Lanzi di Firenze. L'interesse crescente nei confronti di questa nuova produzione poetica spinge Mia Lecomte a pubblicare, nel 2006, un'antologia interamente dedicata ai poeti italofoeni della migrazione, intitolata *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, che uscirà per la casa editrice Le Lettere di Firenze. Nella sua Prefazione, Mia Lecomte traccia i profili dei poeti selezionati e insiste sulla funzione e il senso di questa produzione poetica, nonché sul-

¹⁴ A. Gnisci, *Editing (doppiaggio)*, in «Kùmà», 2002, 4 (www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html).

le caratteristiche principali di ciascun autore presentato. Il volume propone anche una Postfazione di Franca Sinopoli, docente dell'Università "La Sapienza" di Roma, che si focalizza sulle questioni fondamentali legate a questa scrittura poetica e sull'influenza che essa esercita (o può esercitare) sulla poesia contemporanea prodotta da autori autoctoni. I numerosi riferimenti critici e bibliografici presenti all'interno del volume permettono anche ad un pubblico di non specialisti di orientarsi facilmente e di scoprire i testi poetici inclusi nell'antologia.

Ad una prima lettura dell'opera, l'attenzione è subito catturata dalla varietà della provenienza geografica degli autori. Dei venti poeti selezionati, tre vengono dal continente africano (Ubox Cristina Ali Farah, somala; Pap Khouma, senegalese e Ndjock Ngana Yogo Ndjock, camerunese); quattro poeti sono asiatici (gli iraniani Anahid Baklu e Nader Ghazvinizadeh; gli iracheni Hasan Atiya Al-Nassar e Thea Laitef); sei poeti sono di origine sudamericana (il venezuelano Gregorio Carbonero; Egidio Molinas Leiva, paraguayano; i brasiliani Julio Monteiro Martins e Heleno Oliveira; Lidia Amalia Palazzolo e Candelaria Romero, argentine) e, infine, sette poeti rappresentano diversi paesi del continente europeo (Mihai Mircea Butcovan, rumeno; l'albanese Gëzim Hajdari; la polacca Barbara Serdakowski; Božidar Stanišić e Spale Miro Stevanović, bosniaci; l'austriaca Barbara Pumhösel e Arnold de Vos, olandese).

Dalla lettura delle loro biografie e delle loro autopresentazioni si rileva la difficoltà nel tracciare un profilo generico del poeta migrante, poiché ciascuno è testimone di una storia specifica, legata al contesto politico, sociale e culturale del paese d'origine. Si tratta spesso di donne e uomini, tra i trentacinque e i settantacinque anni, che hanno un'ampia preparazione culturale. Dopo aver lasciato la loro patria d'origine per i motivi più disparati ed aver attraversato un certo numero di paesi, sono giunti in Italia, dove quasi tutti hanno deciso di stabilirsi in maniera definitiva. Alcuni sono arrivati, con o senza famiglia al seguito, a causa di guerre civili che erano o che sono ancora in corso nei loro paesi (è il caso soprattutto degli africani, degli asiatici, dei sudamericani e degli europei dell'est), ottenendo lo statuto di rifugiati politici o di esiliati; altri (soprattutto gli scrittori provenienti dall'Europa Occidentale) hanno semplicemente scelto di cambiare paese o seguito le tappe del loro percorso professionale o personale che li ha condotti ad oltrepassare le frontiere della loro patria; altri ancora, in special modo i sudamericani appartenenti a famiglie italiane emigrate prima o dopo la Prima Guerra mondiale, hanno avuto il coraggio (o la voglia) di tornare nel paese d'origine della propria famiglia.

Benché queste storie di migrazione siano molto diverse fra loro e rispondano a ragioni o ad esigenze specifiche, possiamo tuttavia rilevare la presenza di alcuni tratti comuni in riferimento all'esperienza della 'migrazione'. Innanzitutto questi poeti hanno adottato l'italiano come lingua d'espressione poetica, mostrano quasi tutti un ottimo inserimento all'interno del tessuto sociale del paese d'accoglienza e soprattutto dimostrano la capacità di elaborare un'identità-ponte e plurale in grado di far dialogare lingue, immagini, esperienze, sensazio-

ni e sentimenti molto diversi fra di loro. Quest'insieme di relazioni trova nell'espressione poetica di ciascuno una forma provvisoria di equilibrio che può essere definita come una vera e propria 'dimora utopica'. Inoltre la maggior parte di questi autori praticava già la scrittura poetica nei loro paesi d'origine: è il caso di Gëzim Hajdari, Mihai Mircea Butcovan, ma anche di Barbara Serdakowski e di Arnold de Vos¹⁵ che fa parte di una generazione precedente a quella degli altri poeti inseriti da Mia Lecomte nella sua antologia.

Nonostante sia difficile tracciare i caratteri generali di una poetica della migrazione capace di comprendere al suo interno le specificità delle diverse espressioni individuali, i versi contenuti nell'antologia di Mia Lecomte sono tutti attraversati da un forte sentimento della dislocazione spaziale, temporale e identitaria. Questa poetica paradossale della distanza e della non-appartenenza nella condivisione, se si tiene conto della specificità tematica e stilistica propria di ciascun poeta e dell'ampio spettro di immagini e di stili poetici proposti, può essere declinata nelle forme più disparate: attraverso l'uso di più lingue all'interno dello stesso testo (Barbara Serdakowski); l'elaborazione di una poetica socialmente e politicamente impegnata (Pap Kouma); l'utilizzazione di una parola più misticeggiante e capace di tracciare delle simmetrie lessicali, semantiche o ritmiche fragilizzate dalla forza del silenzio (Gëzim Hajdari); l'elaborazione di un ritmo poetico più cadenzato e orientato verso la riflessione, fino a giungere ad una quasi-narrazione pronta a svelare il mistero e il dolore della diaspora (Julio Monteiro Martins); o ancora attraverso la costituzione di un groviglio di voci, di partenze e di ritorni, di presenze o di assenze fisiche o psichiche pronte sempre a sollecitare il dispositivo della memoria (Ubox Cristina Ali Farah).

In alcune poetiche di autori italofofoni l'idea stessa di frontiera è espressa sotto forme diverse. Essa può tradursi in uno 'spazio-mosaico', in un luogo in cui è possibile ogni forma di traduzione o, al contrario, nel limite dell'intraducibile, in uno spazio della trasgressione, in fattore di scambio o di evoluzione letteraria, in un luogo adatto alla dislocazione geografica o mentale, all'interno del quale l'"io" incontra e rappresenta l'Altro aldilà di una lettura o di una rappresentazione esotica dell'altrove.

L'affermarsi di queste produzioni poetiche spinge, a partire dal primo decennio del nuovo millennio – sia in Italia che in Francia, ma anche in Gran Bretagna e negli Stati Uniti –, ad organizzare eventi scientifici sull'opera di questi autori che, utilizzando la lingua italiana, puntano a tradurre un 'altrove' geografico, culturale, sociale e politico.

Nel 2012, per diffondere ulteriormente la conoscenza di questa produzione poetica presso gli addetti ai lavori, ma anche rivolgendosi ad un pubblico più vasto, Mia Lecomte pubblica, questa volta in Francia, una seconda antologia

¹⁵ Per un ulteriore approfondimento della poetica di Arnold de Vos, cfr. M. Lecomte, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italofofona (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 103-116.

di poeti italofofoni, intitolata *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*¹⁶. Questa nuova pubblicazione si iscrive all'interno di una certa continuità con l'antologia precedente. In questo volume, Lecomte presenta nove poeti, sette dei quali sono donne, proporzione che riflette le statistiche sulla produzione letteraria italofofona che vede le donne più numerose degli uomini, in controtendenza rispetto alle cifre sull'immigrazione in Italia che inversamente registrano una maggiore presenza di uomini. Questo dato costituisce senz'altro una pista di riflessione interessante per lo sviluppo di ulteriori ricerche di natura socio-culturale su tale produzione letteraria, nonché sul complesso fenomeno migratorio degli ultimi decenni.

Dei nove poeti presenti nell'antologia, quattro provengono dall'America del Sud (Vera Lúcia de Oliveira, brasiliana; la cilena Francisca Paz Rojas e i due argentini Carlos Sánchez e Adriana Langtry); una è originaria dell'America del Nord (la statunitense Brenda Porster) e gli altri quattro rappresentano il continente europeo (i due albanesi Arben Dedja e Anila Resuli; Livia Bazu, rumena ed Eva Taylor, tedesca). Rileviamo, rispetto all'antologia precedente, l'assenza di poeti provenienti dall'Africa e dall'Asia. Se è vero che gli autori africani praticano maggiormente la scrittura in prosa, l'assenza di poeti asiatici, soprattutto dell'area mediorientale, apre non pochi interrogativi.

L'altra differenza di rilievo rispetto all'antologia del 2006 riguarda il paese in cui è stata pubblicata l'opera, la Francia. Lungi dall'essere un puro dettaglio, il fatto che un'antologia di poeti italofofoni sia comparsa presso un editore di un paese straniero rivela lo scarso interesse che il mondo dell'editoria della Penisola mostra verso questo tipo di produzione letteraria. Malgrado l'enfasi¹⁷ che i mass media hanno riservato, e ancora riservano, ai complessi ed intricati fenomeni migratori in corso, lo studio critico di queste poetiche dell'interculturalità e della pluralità continua a svilupparsi non solo dal punto di vista socio-politico ma anche da quello più squisitamente culturale e letterario¹⁸.

¹⁶ M. Lecomte (a cura di), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, con la collaborazione di Laura Toppan, Paris, Éditions Chemins de tr@verse, «P.R.I.S.M.I.», hors-série, 2012.

¹⁷ Enfasi dovuta a tentativi di strumentalizzazione politica da parte di movimenti populistico-nazionalisti o all'incapacità dei governi nazionali e dell'Unione Europea di dare risposte a questa catastrofe umanitaria in corso nel Mediterraneo.

¹⁸ Tra le monografie critiche più recenti, volte ad interrogare in maniera approfondita il profilo delle scritture e delle poetiche di autori italofofoni della migrazione, citiamo: Davide Bregola, *Il catalogo delle voci. Colloqui con poeti migranti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006; Raffaele Taddeo, *La letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Milano, Raccolto, 2006; Armando Gnisci (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città aperta, 2006; Anna Frabetti, Walter Zidarič (a cura di), *Actes du colloque international L'italien langue de migration: vers l'affirmation d'une culture transnationale à l'aube du XXIème siècle*, 8-10 décembre 2005, Nantes, CRINI, 2008; Maria Cristina Mauceri, Maria Grazia Negro, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos, 2009; Fulvio Pezzarossa, Ilaria Rossini

Per quanto riguarda i dati statistici generali, il bollettino d'informazione sulla letteratura italoфона della migrazione del 2010¹⁹ segnalava la presenza in Italia di 338 scrittori migranti (di cui 248 donne e 190 uomini) provenienti da 92 paesi del mondo. I continenti più rappresentati erano l'Europa e l'Africa e i paesi che presentavano il maggior numero di autori italoфoni erano, per l'Europa, l'Albania e la Romania mentre, per l'Africa, figuravano in testa, in ordine decrescente, il Marocco, la Nigeria, il Senegal, l'Algeria, il Camerun e la Tunisia. Inoltre i paesi di tutte le rive del Mediterraneo erano fortemente rappresentati comprendendo una pluralità di espressioni appartenenti a tutti i generi letterari tradizionali: il racconto, il romanzo, la scrittura in versi.

Nel confrontare questi dati statistici del 2010 con quelli che il sito BASILI&LIMM mette oggi a disposizione, rileviamo prima di tutto l'aumento del numero globale di scrittori italoфoni della migrazione: da 338 si arriva, nel luglio del 2018, a 552, di cui 311 donne e 241 uomini provenienti da 93 paesi. Si conferma quindi la maggioranza di donne già rilevata nel 2010. I continenti più rappresentati restano l'Europa (197 autori) seguita dall'Africa (162 autori). I paesi più rappresentati sono, per l'Europa, l'Albania (48), la Romania (29), la Croazia (16), la Serbia (15) e, paradossalmente, l'Italia (13). Il nuovo elemento di grande rilievo è costituito infatti dalla presenza di 13 autori non italiani di origine ma che sono però di nazionalità italiana. Si tratta, in questo caso specifico, di scrittori di nuova generazione per i quali l'italiano non è più solo lingua d'adozione ma anche lingua materna. Questo fenomeno meriterebbe uno studio specifico e più approfondito. Tra i paesi africani spiccano, in ordine decrescente, il Marocco (27 autori), il Senegal (17), la Nigeria e il Camerun (12), la Somalia (11), l'Algeria (9), seguiti dall'Eritrea, Capo Verde, Tunisia e Costa d'Avorio (7). L'Asia è il terzo continente a contare il maggior numero di autori italoфoni (96), di cui 25 provengono dall'Iran, 11 dalla Cina, 9 sono russi e 8 iracheni. Il continente sudamericano è anch'esso ben rappresentato, con un totale di 88 scrittori, di cui 25 originari del Brasile, 23 dell'Argentina e ben 11 del Perù. Infine vengono gli Stati Uniti, con 6 autori, e l'Oceania con 3. La distribuzione geografica degli scrittori-migranti non presenta variazioni significative rispetto ai dati del 2010, poiché riflette abbastanza fedelmente i movimenti migratori planetari che seguono una traiettoria che dal Sud-Est si dirige verso il Nord-Ovest del mondo. Si registra tuttavia un forte incremento di autori cinesi

(a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, Clueb, 2011; Anna Frabetti, Laura Toppan (a cura di), *Scrivere altrove. Letteratura e migrazione in Italia / Écrire ailleurs. Littérature et migration en Italie*, in «Recherches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman», n. 10, X, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2013. Segnaliamo inoltre il recentissimo studio monografico, peraltro già citato in nota, dedicato esclusivamente ai poeti italoфoni della migrazione: M. Lecomte, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфona (1960-2016)* cit.

¹⁹ A. Gnisci, N. Moll (a cura di), *Breviario per conoscere la letteratura italiana della migrazione*, Roma, Sinnos editrice, 2010.

e iraniani, nonché un consolidamento del numero di autori provenienti dall'est europeo, come testimoniato dalla forte presenza di scrittori albanesi, rumeni, croati e serbi e più in generale originari della regione dei Balcani. È confermato anche l'importante numero di scrittori di origine brasiliana e argentina, due paesi che hanno conosciuto in passato una forte immigrazione europea, specialmente dall'Italia. Segnaliamo infine la crescita degli studi dedicati alle scritture italofone: si contano, ad oggi, circa 287 critici e 102 tesi di laurea o di dottorato sull'argomento. Questi dati confermano l'interesse crescente nei confronti della letteratura italoфона della migrazione e delle complesse questioni che essa pone in questi primi decenni del Terzo millennio.

Sono numerosi oggi i dipartimenti di Italianistica, soprattutto in Inghilterra, in Francia e negli Stati Uniti (là dove la lingua italiana è una lingua straniera tra le altre) a promuovere studi sulle scritture italofone²⁰. In Italia la diffusione delle opere di scrittori-migranti, soprattutto di poeti, è oggi favorita essenzialmente da riviste specializzate come «Sagarana», diretta per molti anni dallo scrittore Julio Monteiro Martins, scomparso nel dicembre del 2014; «El Ghibli», diretta da Pap Khouma; «Kúmá. Creolizzare l'Europa» diretta a lungo da Armando Gnisci, oggi scomparso, e da un folto numero di associazioni sensibili alle tematiche della migrazione nonché da case editrici, tra le quali Besa di Nardò (LE), Cosmo Iannone di Isernia e Ensemble di Roma, che hanno creato delle collezioni specifiche dedicate interamente all'opera di autori migranti. Occorre inoltre segnalare l'esistenza di premi letterari riservati a questa produzione in prosa o in versi, che hanno avuto certo il merito di dare visibilità all'insieme di questi autori, soprattutto tra gli anni Ottanta e gli anni Duemila, ma che oggi, nella prospettiva di inserire questa produzione letteraria all'interno del panorama più ampio della letteratura italiana contemporanea, perdono gran parte della loro funzione e del loro senso.

4. *Alcune voci della poesia italoфона della migrazione*

La poesia degli autori italoфoni, tornando in maniera centrifuga sulle nozioni di patria, nazione, letteratura e lingua, ed opponendosi al processo standardizzante della mondializzazione che tende ad indebolire l'idea di differenza, propone oggi una nuova riflessione critica sui principi della creolizzazione, del plurilinguismo, dell'interculturalità, dell'ibridazione linguistica e delle scritture

²⁰ A questo proposito segnaliamo, tra gli altri, i numerosi convegni internazionali, giornate di studio e seminari sulle scritture italofone organizzati a Nantes, Strasburgo, Nancy, Tolosa e Montpellier, come anche i tanti premi letterari, manifestazioni culturali e pubblicazioni dedicati a questa specifica produzione letteraria. In Italia, l'Università "La Sapienza" di Roma e l'Università di Bologna hanno, tra le altre, organizzato e sostenuto progetti di ricerca sulla letteratura italiana della migrazione.

re dell'esilio e della diaspora. L'identità plurale espressa da queste voci poetiche che interessano tutti i continenti, il loro stretto rapporto con mondi che si frequentano da vicino o da lontano e la costante creazione di relazioni sempre mutevoli tra gli 'altrove', all'interno dei quali si snodano le storie, le poetiche e le memorie che abitano ogni autore, fanno sì che questa produzione letteraria in versi abbia un impatto considerevole sulle nozioni di frontiera, di *limen*, di costruzione identitaria e d'alterità.

Gëzim Hajdari²¹, autore di numerose raccolte poetiche pubblicate in Italia a partire dagli anni Novanta, e che sono state oggetto di monografie, saggi critici, interviste e tesi di laurea, è scrittore in albanese e in italiano. Questo spiega la ragione per cui nel presente volume non vi sia un capitolo dedicato alla sua opera ormai ampiamente conosciuta. Egli si forma in Albania insieme all'amico Jozef Radi – figlio del poeta Lazër Radi perseguitato dal regime – ed entra in contatto clandestinamente con la letteratura europea, in particolare quella italiana. Inizia a comporre i primi versi negli anni Ottanta, elaborando un linguaggio che si fa interprete della drammaticità e della desolazione dell'ambiente, e che si struttura sulle contingenze spirituali chiuse tra le delusioni del momento storico e i sogni inespresi di una fuga verso l'altrove.

²¹ Gëzim Hajdari è nato nel 1957 in Albania, a Hjdaraq, un piccolo villaggio collinare della Darsia. La sua è una famiglia di ex-proprietari terrieri a cui vennero confiscati i beni durante la dittatura comunista di Enver Hoxha. Dopo aver compiuto gli studi liceali a Lushnje ed essersi laureato in Lettere all'Università "A. Xhuvani" di Elbasan, negli anni Ottanta ritorna nella città natale per insegnare letteratura in un liceo scientifico. Nel 1991 Hajdari è tra i fondatori del Partito Repubblicano e del Partito Democratico della città di Lushnje, oppositori del regime in carica. Nello stesso anno fonda il settimanale «Ora e Fjalës» («Il momento della parola») di cui è stato vice-direttore e scrive sul quotidiano nazionale «Republika» denunciando pubblicamente i crimini, gli abusi e le speculazioni della vecchia nomenclatura di Hoxha e dei successivi regimi post-comunisti. A causa delle sue scelte intellettuali e politiche è minacciato di morte e, alle elezioni del 1992, riesce a sfuggire ad una sparatoria dopo essersi presentato, come candidato al Parlamento, nelle liste dei Repubblicani. È costretto a lasciare l'Albania e, vista la vicinanza geografica, sceglie di approdare in Italia. Passando per Trieste arriva a Frosinone, città in cui si stabilisce e di cui diventerà cittadino onorario nel 2002 per meriti letterari. Durante il primo periodo dell'esilio fa i lavori più disparati (muratore, magazziniere, contadino, stalliere, aiuto tipografo) e si laurea in Lettere Moderne all'Università "La Sapienza" di Roma. Negli anni Novanta inizia a scrivere in italiano autotraducendosi in albanese. Hajdari è vincitore di numerosi premi letterari, tra i quali il prestigioso "Premio Montale" (1997). Ha pubblicato, tra le altre, le seguenti raccolte bilingui: *Ombra di cane / Hije qeni*, Frosinone, Dismisuratesti, 1993; *Sassi controvento / Gurë kundërerës*, Milano, Laboratorio delle Arti, 1995; *Erbamara / Baribidhur*, Lushnje, Dimension, 1996 (Rimini, Fara, 2002; Isernia, Cosmo Iannone, 2013 ed. accresciuta); *Antologia della pioggia / Antologjia e shiut*, Rimini, Fara, 2000 (Roma, Ed. Ensemble, 2018 ed. accresciuta); *Stigmati / Vragë*, Nardò, Besa, 2002 (2006, 2016); *Spine Nere / Gjëmbe të zinj*, Nardò, Besa, 2004 (2005); *Maldiluna / Dhimbjehëne*, Nardò, Besa, 2005 (2007); *Poema dell'esilio / Poema e mërgimit*, Rimini, Fara, 2005 (2007, ed. accresciuta); *Poesie scelte 1990-2007*, Nardò, Besa, "Controluce", 2008 (2014, ed. accresciuta); *Corpo presente / Trup i pranishëm*, Nardò, Besa, 2011 (1ª ed. 1999, Tirana, Dritero); *Nur. Eresia e besa / Nur. Herezia dhe besa*, Roma, Ed. Ensemble, 2012; *Delta del tuo fiume / Grykë e lumit tënd*, Roma, Ed. Ensemble, 2015; *Poesie scelte 1990-2015*, Nardò, Besa, "Controluce", 2015.

La sua raccolta *Antologia della pioggia*, la prima in ordine di composizione, scritta negli anni Ottanta ma pubblicata solo molto più tardi, nel 2000, verrà censurata perché non si trattava di poesia celebrativa in favore del regime ma di una lirica intimista in cui l'io poetante crea un tutt'uno con la propria terra amata e odiata. La dedica *in limine* è significativa: «Alla mia Albania / che divora i propri figli / come Medea»²². L'elemento autobiografico e il carattere esistenziale dei versi di Hajdari diventano quindi atto di denuncia contro i *diktat* della cultura ufficiale ed espressione di un esilio interiore. I nuclei tematici ruotano intorno a pochi simboli: la pioggia, che non è però purificatrice ma elemento che cade sulla terra mescolandosi alla polvere e ai detriti, trasformandosi in fango ed inondazioni; il sasso, metafora della durezza ed ottusità dei regimi totalitari; l'osso, metafora della povertà e sterilità delle ideologie materialistiche; l'ombra, metafora della vacuità, della mancanza di motivazioni morali e culturali necessarie a costruire il proprio destino («Io mi rivolgo a te / Ombra della mia ombra / e ti chiamo / come giudice dell'indomani»²³). Gli elementi del cosmo diventano invece gli interlocutori delle pene interiori del poeta, come in questi versi tratti dalla raccolta *Erbamara*, pubblicata in Italia nel 2001:

Luna, / è fuggita anche questa stagione / senza un bacio / nella notte bianca.
// Cielo, / è passato anche quest'anno senza una ragione, / con la sete dei pozzi
prosciugati / nelle nostre labbra nere. // Valle, / sta andando anche questo secolo
/ come un toro abbattuto, / con il Tempo che ci scivola tra le dita / e il canto del
cuculo da collina a collina²⁴.

Nel 1993 e nel 1995 escono le raccolte *Ombra di cane* e *Sassi controvento* in cui dominano i temi dell'esilio, della solitudine e della pioggia incessante come metafora di una condizione esistenziale cupa e dolorosa. Si tratta di componimenti brevi, in versi liberi, che vanno sempre più in direzione di una maggiore scarnificazione del linguaggio ed un'assenza di punteggiatura («Un verso cieco / senza memoria / è il mio corpo, / nato da un paese povero»²⁵).

Le raccolte successive, *Stigmate* (2002) e *Spine nere* (2004), sono caratterizzate, come le precedenti, dal verso libero senza rima; viene ora abbandonata la forma scarna per una versificazione di maggior respiro che tende a quella del poemetto. La situazione del poeta esule rimane comunque sempre drammatica, come testimoniano i titoli stessi delle raccolte o i versi seguenti:

Avanzate avanzate aquile nere a due teste, divorate da capo / il mio corpo lacerato,
impiccate il mio cuore rosso ai rami, / bevete il mio sangue come belve

²² G. Hajdari, *Antologia della pioggia / Antologia e shiut* cit., p. 19.

²³ G. Hajdari, *Poesie scelte 1990-2007* cit., p. 39. Si cita da quest'antologia che contiene testi con varianti rispetto alle prime edizioni.

²⁴ Ivi, p. 27.

²⁵ Ivi, p. 57.

affamate, / seppellite i miei canti, / lasciatemi solo il tempo di coprire / quest'infanzia quotidiana²⁶.

Tuttavia si possono ora intravedere degli scorci luminosi con una possibilità di rinascita, di riscatto e di ri-creazione: «Ogni giorno creo una nuova patria / in cui muoio e rinasco / una patria senza mappe, né bandiere / celebrata dai tuoi occhi profondi [...]»²⁷. In queste due raccolte ritroviamo le immagini principali della poetica hajdariana: l'acqua, benefica e allo stesso tempo distruttrice, nelle sue varianti di pioggia, fiume, mare; la pietra, come simbolo della poesia stessa e metafora non nuova alla tradizione letteraria; il sangue, come elemento vitale e di sofferenza; il cielo, come spazio in cui volano gli uccelli che neutralizzano il concetto di frontiera e che nella patria dell'esilio (l'Italia) perdono i loro nomi per diventare simbolo del 'balbettio' del poeta.

Nel 2005 esce la raccolta *Maldiluna* che presenta una novità nell'impaginazione rispetto alle sillogi precedenti: il testo italiano si trova a sinistra e quello albanese a destra, a testimonianza di due universi ed immaginari sempre più in compenetrazione tra di loro, sino ad arrivare ad una sorta di sovrapposizione tra il paesaggio collinare della ormai 'sua' Ciociaria e quello della 'sua' Darsía. L'Albania è rappresentata come un Eden perduto e l'ossessione cresce tanto che, a forza di cantarla, Hajdari diventa l'Albania stessa, in una sorta di fusione dei corpi ove quello del poeta porta su di sé i segni geografici delle montagne, delle colline, delle valli, dei boschi, dei prati, dei profumi, dei suoni, della lingua, del popolo albanese:

Buongiorno Albania. / Sono il tuo cantore dall'alba al tramonto. / [...] / Buongiorno Albania: / aquila nera a due teste / mi divori ogni giorno / di fronte ai passanti / occhi e fegato / [...] / Buongiorno Albania, / sono / l'Albania²⁸.

Il titolo *Maldiluna* rinvia al 'male di vivere' di Montale: un male carico di nostalgia, di solitudine, di assenza di calore e di sradicamento che risente dell'abbandono da parte della sua gente in Albania e fors'anche da parte della comunità del paese di accoglienza, l'Italia, ove il poeta deve fare i conti con l'ostilità nei confronti dell'*étranger*. L'ultima sezione della raccolta è costituita da una poesia di 171 versi in cui Hajdari riprende la grande tradizione epica ed anticipa la pubblicazione successiva, il *Poema dell'esilio* (la cui prima edizione è del 2005 mentre la seconda, ampliata, è del 2007) che, nei suoi oltre 1700 versi, offre una visuale a tutto tondo sul 'Paese delle Aquile'. Lo sguardo esiliato del poeta non ha paura di mettersi a nudo, di esporsi in prima persona, di ricordare circostanze e fatti dolorosi della storia del suo paese: «è una confessione quasi

²⁶ Ivi, p. 129.

²⁷ Ivi, p. 147.

²⁸ Ivi, p. 208.

in senso agostiniano che adotta stilemi anche prosastici – sottolinea Alessandro Ramberti nella Prefazione – e non è facilmente riconoscibile in un unico genere letterario: pamphlet, elegia, invettiva, lirica di denuncia?»²⁹

Gëzim Hajdari si fa portavoce di tutta la storia buia ed atroce del suo paese d'origine e il suo corpo porta i segni di questo passato come anche di un presente segnato dalla corruzione:

Canto il mio corpo presente / nato da questo freddo spazio / che nulla promette.
// Di notte, / visioni di bianchi templi / mi richiamano nel vuoto. // Ho sognato
campi solitari / per cercare i segni confusi / e capire la maschera dei cieli / che
ama gli abissi. // Non so perché guardo a lungo / la linea sottile dell'orizzonte /
o le cime brulle con uccelli neri. // Dove si nasconde ciò che non trovo / sulle
tremule alghe / o nei licheni bianchi? // Procedo nel verde consumato / e non
porto niente oltre il mio corpo. // Non lascerò nulla!³⁰

L'Albania perseguita il poeta: anche dall'esilio in Occidente egli vede «all'orizzonte arido / aquile nere a due teste / che cercano di strappare / come un chicco di grano»³¹ la sua anima debole. Egli fugge, vaga in terra straniera senza riuscire a trovare a chi affidare in dono «il suo segreto di uomo» e in autunno ritorna improvvisamente il “tu” con cui dialogare: «Settembre è il mese / in cui riappari fra i nuovi alberi / [...] // sotto la pelle porti solitudine / e disperazione di sangue»³². E dall'esilio il ricordo e la nostalgia della madrepatria si fanno sempre più forti, tanto che il poeta la chiama con il suo nome:

Albania, / che amarezza / il nostro destino, / perdiamo ogni giorno l'un l'altro.
/ Che inganno essere il tuo abitante / e tu il mio fango, / moriamo ogni giorno
l'uno nell'altra³³.

Il poeta è profondamente turbato dal duro destino che gli è stato inflitto dalla patria alla quale tuttavia rimarrà indissolubilmente legato. La denuncia continua in modo esplicito in un altro componimento che inizia con i versi seguenti: «Tirana, / sei il mio amore / e la mia tirannia»³⁴ e termina con «Ma tu, madre e gorgone, / hai maledetto il mio corpo, la mia lingua / e i miei occhi fino ad accecarmi»³⁵. In una continua migrazione tra due lingue, l'italiano e l'albanese, ciascuna 'guardiana' dell'altra, e in una continua riscrittura più che tradu-

²⁹ Alessandro Ramberti, Prefazione a G. Hajdari, *Poema dell'esilio / Poema e mërgimit*, Rimini, Fara Editore, 2007 (nuova ed. accresciuta), p. 8.

³⁰ G. Hajdari, *Poesie scelte 1990-2007* cit., p. 84.

³¹ Ivi, p. 92.

³² G. Hajdari, *Corpo presente* cit, p. 47.

³³ G. Hajdari, *Poesie scelte 1990-2007* cit., p. 104.

³⁴ Ivi, p. 130.

³⁵ *Ibidem*.

zione dei propri versi, Hajdari si fa portavoce della complessa esperienza dell'esilio e della frontiera.

A livello poetico e lessicale Ubax Cristina Ali Farah³⁶ rivela invece, nella sua scrittura, l'appartenenza alla cultura somala nella quale si è formata. Attraverso la sua esperienza destinata allo sdoppiamento *ab origine*, la poetessa esprime tuttavia un attaccamento alla sua terra natale italiana, che oscilla tra un sentimento d'amore e un atteggiamento critico senza concessioni. In molti suoi testi la memoria agisce come dispositivo capace di creare delle immagini-flash costruite su sintagmi redatti in lingua somala e che si ripetono come in una sorta di litania sacra. Nella poesia *Xawa Aden*, scrive: «Xawa Adeney / Se fossi madre / Oh Xawa dolce / Come anfore colme di latte»³⁷. Questa scrittura poetica, rivelando un forte interesse per il canto popolare, si esprime spesso attraverso una dimensione corale che a tratti assume un carattere teatrale. Il verso tende ad allungarsi, creando un movimento permanente tra prosa e poesia. All'interno di questa scrittura corale, anonima, vicina all'oralità e animata da una memoria che rende l'individuo straniero al suo proprio vissuto, le voci poetiche, i paesaggi, i luoghi sembrano vivere ed agire in un altrove che rinvia alla distanza che separa la poetessa dalle sue due culture d'appartenenza, l'italiana e la somala. Questo sentimento di 'distanza' è un aspetto significativo della personalità della donna e della scrittrice, che però non le impedisce di instaurare un dialogo con i ricordi e le immagini che costituiscono il suo patrimonio culturale, personale e il suo vissuto. Nella poesia *Strappo*, leggiamo:

Nel gruppo di donne. / Sono di madre europea, / questo mi distingue. // Un'adolescente snodata. / Sulla sabbia, in mezzo alle coetanee, / cado giù in spaccata. / Attenta che ti strappi! / Goccerai sangue. *Ceeb*. / [...] Ci laviamo con le altre donne. / I miei figli sono i loro figli. / Voglio tenere insieme tutti i pezzi. / Indossare l'abito con le altre. / Senza di loro, vecchie ed adolescenti, / storpie e bellissime, bianche e nere, / io non esisto. / Sono una donna finché loro esistono³⁸.

I sentimenti della differenza e della non-appartenenza coabitano sempre con la consapevolezza di avere una sola storia, una sola origine. Questa consapevolezza nitida di 'venire da' permette a Ubax Cristina Ali Farah di creare e sviluppa-

³⁶ Ubax Cristina Ali Farah è nata a Verona nel 1973 da padre somalo e da madre italiana. Dal 1976 al 1991 è vissuta a Mogadiscio. La guerra civile che investe la Somalia spinge la poetessa a lasciare il paese e a trasferirsi in Ungheria, nella città di Pécs. Dopo alcuni anni trascorsi a Roma, decide di trasferirsi a Bruxelles, ove risiede attualmente. Ali Farah è redattrice della rivista trimestrale on line «El Ghibli» e della rivista «Caffè». Ha pubblicato racconti e poesie su numerose riviste: «Nuovi Argomenti», «Quaderni del 900», «Pagine», «Sagaranaonline» e «El Ghibli». Tra le sue opere, citiamo i romanzi *Madre piccola* (Milano, Frassinelli, 2007), vincitore del Premio «Elio Vittorini» nel 2008, e *Il comandante del fiume* (Roma, 66th and 2nd, 2014).

³⁷ M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso* cit., p. 27.

³⁸ Ivi, pp. 30-31.

re un numero infinito di passaggi e di ponti che si rompono e si ricostruiscono continuamente, ogni volta come se fosse l'ultima. Tuttavia la memoria è sempre pronta a rinnovare i ricordi e le ferite da cui i suoi versi attingono la forza necessaria per ricostruire con fedeltà, nostalgia e precisione le immagini di un 'passato-presente' quotidiano e l'essenza di un vissuto ancora attuale:

Ti vedevo da lontano arrivare, / con grossi libri di scuola, / e correvo sempre gioiosa, / con mani sporche di terra. / "Sbrigati, forza a lavarti, / la zia presto verrà, / Ti ha detto cento e più volte / di non stare in mezzo ai monelli... / e poi con tutto quel fango... / non vedi la pancia... che gonfia, / avrai di certo dei vermi". / [...] E poi Nureddin tu partisti, / ripenso ai pianti, che strazio. / Ma nessuno mi disse che persino / non ti avrei rivisto mai più...³⁹

Proponendo una poetica orientata verso un impegno di tipo sociale e politico, il poeta senegalese Pap Khouma⁴⁰ traccia, nel testo intitolato *Ballata assurda*, il profilo di un'Africa sconvolta dall'odio che oppone le sue etnie una contro l'altra in un vero e proprio genocidio contemporaneo. Attraverso un repertorio lessicale 'secco' ed un dettato stilistico denso e concitato, Khouma allude al genocidio etnico che colpisce il Rwanda e, al contempo, ad un'Europa intollerante che, per paura del 'barbaro' e delle differenze culturali, come direbbe Todorov⁴¹, finisce per opporre l'uomo bianco all'uomo nero e talvolta l'uomo bianco all'uomo bianco a causa di pregiudizi stratificatisi nel tempo. La versificazione, breve e concisa, la rapidità del ritmo e la ripetizione di sintagmi, lemmi ed espressioni riproducono, a livello formale, la velocità e la violenza che caratterizzano il gesto irrazionale dell'aggressore:

In Ruanda // Prendete / le vostre pietre, / le vostre frecce, i vostri vecchi fucili. / E presto, presto, / i vostri cavalli, / e spronateci / a sangue. Suonate / le vostre trombe, / eccitate e liberate le / vostre mute di cani assassini. / La caccia al negro è aperta. / [...] / A Roma / Calza / i tuoi anfibi, infila / la tua redingote, in fretta / taglia i tuoi capelli, rasati, e / copriti la pelle di tatuaggi. // [...] Cavalca la tua

³⁹ Ivi, p. 32, 33.

⁴⁰ Pap Khouma, senegalese naturalizzato italiano, vive a Milano dal 1984. È stato conosciuto dal pubblico nel 1990 a seguito dell'uscita del suo primo romanzo *Io, venditore di elefanti*, scritto a quattro mani con il giornalista Oreste Pivetta e pubblicato dalla casa editrice Garzanti di Milano. Nel 2005 pubblica il romanzo *Nonno Dio e gli spiriti danzanti* (Milano, Baldini Castoldi, 2005) e la raccolta di racconti *Noi italiani neri* (Milano, Baldini Castoldi, 2010). Ha collaborato con diverse testate giornalistiche: «L'Unità», «Epoca», «Sette» e da molti anni dirige la rivista on line «El Ghibli».

⁴¹ Focalizzandosi sulle nozioni di 'barbarie', 'cultura', 'identità' e sul sentimento di paura che il mondo occidentale prova quando si confronta con l'altro, Todorov riflette sulle diverse modalità di incontro tra i diversi popoli e culture del mondo. Cfr. Tzvetan Todorov, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2008 (*La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, tr. it. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2009).

bella macchina / e presto, / presto guida a tutta / velocità come un dannato. /
 Brucia i semafori / clacsona ai quattro venti... / La caccia al negro è al culmine.
 / [...] A Berlino // Indossa i tuoi anfibì, / la tua redingote, / la tua croce unci-
 nata. / *Gott ist mit euch.* / Eccetera, eccetera... / Fai come a Roma. // Ma presto
 / perché ti stai perdendo il bello / della caccia al negro / pugnala alle spalle / e
 senza pietà / questo sporco negro d'italiano che puzza / troppo di maccheroni. /
 E non sta mai a casa sua. / [...] Morte a tutti i negri della terra!⁴²

Quest'odio che separa ed oppone l'uomo all'uomo – poco importa quale sia la sua religione, la sua lingua, il suo sesso, il colore della sua pelle – ci ricorda ciò che è accaduto in Europa alcuni decenni fa, quando gli italiani (e non solo) si sono trovati costretti a varcare le frontiere del loro paese per dirigersi all'estero, in altre nazioni europee, nelle Americhe o in Australia, alla ricerca di un futuro migliore. Riavvicinando le distanze geografiche, storiche, mentali ed identitarie, la voce del poeta migrante rinvia agli europei, senza alcuna retorica, una delle immagini più dolorose di loro stessi; immagini che sono state rimosse per vergogna o semplicemente a causa di una mancata rielaborazione e comprensione di una delle pagine più tristi della storia europea più recente.

Pap Khouma, come Barbara Serdakowski, utilizza il plurilinguismo come dispositivo formale di 'ri-citazione' o di 'tra-duzione'. Nell'ultima parte del testo il poeta ripete in francese alcuni versi. Questa 'auto-traduzione' assume una funzione molto interessante: confrontato al diffondersi di pensieri nazionalisti che spingono al rifiuto della diversità e all'opposizione tra le culture, il poeta migrante si serve del dispositivo della 'tra-duzione' per rendere universale l'indignazione. Egli si pone in un altrove che è reinventato attraverso l'incontro-colloquio con l'altro, l'altro-da-sé e, infine, con la continua interferenza tra le lingue e le culture che esse veicolano. In questo senso la scrittura della migrazione si presenta ancora una volta come un'espressione letteraria capace di favorire l'elaborazione di un'identità nuova e fondata sulla nozione della differenza, su un sentimento di dislocazione geografica e mentale:

Uccidete, uccidete alle spalle. / Così giustizia è fatta. Dio grazie. // [...] Prenez
 vos pierres, / vos arcs et vos fusils, et vite, / vite, sautez sur vos chevaux et fouet-
 tez-les / jusqu'au sang. / Sonnez vos trombes, excitez et libérez / votre meute de
 chiens tueurs... / La chasse au nègre est ouverte. / Chevauchez, criez, hurlez, /
 attaquez, massacrez derrière le dos / ce sale nègre qui a le tort de vous ressembler.
 / [...] Hurlez à plein poumons : « Mort au sale nègre ». / Applaudissez ! / Justice
 est faite⁴³.

⁴² M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso* cit., pp. 101-103.

⁴³ Ivi, pp. 104-105.

Nella poetica di Ndjock Ngana Yogo Ndjock⁴⁴, poeta di origine camerunese, si rileva, come nel caso di Pap Khouma, la presenza di una scrittura impegnata, tipica di molti scrittori di origine africana. Il viaggio, tematica ricorrente nella poesia italoafona, è ancora una volta evocato per esprimere un sentimento di dislocazione e la condizione, al contempo esistenziale e biografica, dell'erranza che segna il passaggio da una lingua all'altra, da un'identità monoculturale ad un'identità composita capace di tradursi incessantemente e di tradurre l'io in un 'noi-altro' in continua trasformazione. Il passaggio non indica una sola direzione ma è in grado, attraverso il meccanismo di recupero e di attualizzazione della memoria, di far coabitare sentimenti opposti aldilà della mera sintesi:

Mio nonno disse: / "Nipote mio, / guarda il fiume, / sii come l'acqua: // unito e distinto, / immobile e corrente, / trasparente e coerente, / ma soprattutto tenace. / Il fiume è senza colpa". // Mi disse: / "Non imitare il fiume / che ingoia i ruscelli / che lo fanno ingrassare! // Nipote mio: / Sii quel fiume / che fa scorrere l'acqua / nei due sensi"⁴⁵.

Nell'utilizzare un linguaggio diretto ed essenziale, Yogo Ndjock esprime una saggezza che sembra venire da lontano, ovvero dalla ricca tradizione orale della sua cultura d'origine che ha conosciuto momenti di grandezza e di crisi, l'esperienza coloniale e il recupero di un'indipendenza costata conflitti e odio, ma anche conoscenza dell'altro e una ricostruzione identitaria che nega ogni forma di 'uni-versalismo'.

Accettare ma soprattutto comprendere ed accogliere lo sguardo che l'altro rivolge su di noi vuol dire oggi avere la possibilità di percepirsi in modo diverso. Nella poesia *Maghidà*, Yogo Ndjock propone un'immagine diversa dell'Italia. Quest'idea capovolta dell'altrove, che il poeta elabora, permette alla cultura italiana (e agli italiani) di liberarsi dalla convinzione di rappresentare un centro intorno al quale ruoterebbero le differenti periferie del mondo. L'immagine che il poeta dà dell'Italia rappresenta dunque la possibilità di superare quella colonizzazione mentale degli europei che ha alterato per molti secoli le nozioni dell'altrove e dell'altro, impedendo altresì l'elaborazione di una vera e propria poetica della relazione:

Maghidà, / tu che viaggi tanto, / salutami l'Italia, / quando arrivi in Italia. // L'Italia, quel paese equilibrato, / con la destra e la sinistra al potere, / con la sinistra

⁴⁴ Nato in Camerun nel 1952, Ndjock Ngana Yogo Ndjock cresce in una famiglia molto modesta di etnia *basaa* impegnata attivamente nella lotta per l'indipendenza del paese. Nel 1972, durante il suo periodo di studi all'università di Yaoundé, Yogo Ndjock inizia a scrivere testi poetici di carattere civile. Da oltre vent'anni il poeta vive a Roma, dove lavora nel settore della mediazione culturale. Ha pubblicato due raccolte poetiche in lingua italiana: *Nhindò Nero* (Roma, Anterem, 1994) e *Il segreto della capanna* (Roma, Lilith, 1998) alle quali si aggiunge un'antologia di poesie e racconti intitolata *Màéba. Dialoghi con mia figlia* (Roma, Kel 'Lam onlus, 2005).

⁴⁵ M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso* cit., pp. 142-143.

e la destra all'opposizione. // Salutami quel paese / che vuole diventare quarta potenza del mondo, / tralasciando gli strumenti essenziali dello sviluppo: / la scuola in tutti i suoi gradi, / la sanità, sostegno reale dello sviluppo, / la giustizia giuridica e la giustizia sociale. // Non salutarmi soltanto l'Italia / degli onorevoli, dei monsignori, / dei sottosegretari, dei generali, / l'Italia dei monumenti... // Ma anche l'Italia dei barboni sotto i ponti, / delle famiglie negli alberghi, / degli anziani negli ospizi, / degli operai in cassa integrazione. // Maghidà, / [...] Salutami l'Italia / dove ti daranno tutti i diritti, / negandoti quelli essenziali: / la scelta dei propri rappresentanti, / l'esercizio della libera professione. // Ti chiameranno persino "vu' comprà"; / tu non sai nemmeno parlare la loro lingua, / più importante, più qualificante / dei nostri wolof, hausa o basaà, / dei nostri fang, swahili o lingala. / Non cercare di capirli / quando con questa mentalità, / si riterranno avversari del razzismo / [...]⁴⁶.

Il poeta iracheno Thea Laitef⁴⁷, morto a Roma nel 1994 all'età di 41 anni, si focalizza sull'idea della distanza che unisce, della differenza che permette lo scambio e soprattutto sulla possibilità della condivisione, dell'abitare la frontiera traducendola incessantemente. Nel suo testo poetico *Fiori* leggiamo:

O navi di questa mattina / come affondaste in quel pomeriggio / nel fango dei nostri giorni, / i fiori che seguivano il giro / dell'annaffiare / improvvisamente s'alzavano / tra i nostri panni / le vecchie case e l'estate / preoccupavano quel vento. / O navi di questa mattina / che hanno dato al mare / ciò che univa le due estremità⁴⁸.

Il viaggio e il movimento rappresentano qui delle metafore che rinviano alla nozione d'iniziazione: si tratterebbe più particolarmente di un percorso inedito che conduce solo raramente ad una meta definitiva. Il fine del viaggio è il viaggio stesso, durante il quale gli opposti arrivano ad incrociarsi senza tuttavia cancellare o 'negoziare' le differenze di cui sono portatori. In questo modo il movimento interiore ed esterno costituisce il solo dispositivo che permette di spostare la frontiera, di trasformarla in uno spazio comune in cui ogni differenza può affermarsi, rinnovarsi e 'tradursi' in tutte le sue possibili forme.

Il passaggio rimane sempre incompiuto poiché l'incompiutezza è la sola destinazione del viaggio, come Laitef scrive nella poesia *Passeggiata*. In questo testo

⁴⁶ Ivi, pp. 141-142.

⁴⁷ Thea Laitef è nato nel 1953 a Samare (Iraq) ed è morto a Roma nel 1994. Dopo aver collaborato con numerosi giornali dell'opposizione nel suo paese d'origine, arriva in Italia nel 1978 come richiedente asilo. Dal 1983 al 1987 lavora a Roma come corrispondente per il quotidiano kuwaitiano «Al Watan». Traduce in arabo *Il sogno di una cosa* di Pier Paolo Pasolini, alcuni testi di Antonio Gramsci e poesie di Cesare Pavese. In italiano ha pubblicato il racconto lungo *Lontano da Baghdad* (Roma, Sensibili alle foglie, 1994). Alcuni suoi racconti e testi poetici sono stati pubblicati dalle riviste «Versicolori», «Tracce», «Linea d'ombra», «Sagarana» e «Kúmá, creolizzare l'Europa».

⁴⁸ M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso* cit., p. 110.

il poeta utilizza metaforicamente l'immagine del vento facendo riferimento alla sua natura mutevole, alla sua funzione di messaggero, al suo modo di rivelarsi dietro l'assenza. Il vento fa sì che le 'estremità' si incrocino e fissino il loro centro provvisorio unicamente entro la scrittura poetica. Per tutta la durata del viaggio il senso plurale del canto del poeta sembra levarsi come una preghiera pronunciata in attesa della luce, nella fragilità di un 'discorso' e di una 'parola' che migrano da un senso all'altro, da una rappresentazione all'altra. È così che questa produzione poetica italoфона riesce da una parte ad educare criticamente ed esteticamente all'interculturalità e dall'altra a favorire la lettura e l'interpretazione, all'interno di un altrove condiviso, delle forme possibili assunte dai mondi contemporanei:

Ho una preghiera sulla strada / da percorrere / in una lunga serata, / la mia speranza è l'alba / dei nostri prossimi giorni. / Il mio passo è sviato dal temporale / nella sosta ho messo i finimenti ai cavalli / e d'un grido ho riempito la mia gola⁴⁹.

La metafora del viaggio è molto presente anche nei versi di un altro poeta iracheno, Hasan Atiya Al-Nassar⁵⁰. Attraverso la rappresentazione immediata di spazi geografici lontani, il poeta esprime un dolore che sembra trascolorare in una condizione d'attesa permanente:

Sono in attesa di un filo / vedo l'onda come un canto nel faro / l'onda che mi invade / perché il mio caffè è amaro come il vino⁵¹.

Quest'attesa, tipica delle 'poetiche della soglia', sembrerebbe al contempo colmare il vuoto della partenza verso un altrove sconosciuto e tessere le maglie di una nuova storia che chiede all'individuo di rinnovarsi dal punto di vista identitario:

Ti dirà il Paese di essere vasto. / Ti diranno i Mari che non c'è varco che faciliti l'ingresso⁵².

La dimensione del passaggio è evocata anche dal poeta d'origine paraguayana Egidio Molinas Leiva⁵³ ma con toni che si avvicinano al registro dell'espressione orale, come se il poeta volesse far riferimento alla cultura dei suoi avi di lingua guarani. Il viaggio è qui sinonimo di una perdita irrimediabile di senso e soprattutto della coscienza della limitatezza dello spazio individuale interiore e del mondo:

⁴⁹ Ivi, p. 110.

⁵⁰ Per la biografia di Hasan Atiya Al-Nassar si rinvia al paragrafo a lui dedicato.

⁵¹ M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso* cit., p. 38.

⁵² Ivi, p. 45.

⁵³ Egidio Molinas Leiva, scrittore paraguayano, è nato nel 1942. Si è stabilito in Italia come rifugiato politico. Tra le sue opere citiamo il romanzo *La notte del Yacaré* (Repubblica di San Marino, AIEP, 1998) e segnaliamo la pubblicazione negli anni 2000 di numerose poesie in varie riviste («Sagarana», «Kúma, creolizzare l'Europa», «El Ghibli»).

Hai presente... / una stazione, un aeroporto, un porto, / un qualsiasi posto dove ci sia / una partenza? / La gente si saluta / si augura / “A presto!” / “Ma dai!” / “È solo un viaggio, / che vuoi che sia?” // (Eh già... / che vuoi che sia una perdita quando / non hai perso ancora niente? Una partenza è, sempre, dire addio / a qualcosa...) // “Vedrai!” / “Il mondo / è solo un fazzoletto!” // (Già...)⁵⁴.

Nella poesia intitolata *Origini future*, Julio Monteiro Martins⁵⁵ – la cui opera conta più testi in prosa che in versi – invita il lettore a riflettere sull'identità migrante, la diaspora, l'esodo, l'erranza attraverso l'esistenza di un sistema di relazioni capaci di trasformare, adattare, coniugare la cultura d'origine con quella del paese d'accoglienza. Con un ossimoro («origini future»), Monteiro Martins mette in evidenza la circolazione continua di culture e di lingue che danno costantemente luogo ad un'origine nuova, alimentando l'esperienza della migrazione e nutrendo un'espressione letteraria ed un immaginario inediti. Il poeta rivolge il suo sguardo attento al momento del 'passaggio', della transizione:

Da me i tratti antichi / quelli di sempre / spariscono / e niente li sostituisce / nel caos. / Tutto ciò che mi riguarda / si decompone. / Ex-quasi-qualche cosa / [...] È necessario tracciare / origini future / anche se non si potrà / esserne testimoni⁵⁶.

In questi versi il poeta si focalizza sulla mobilità estrema delle origini individuali, una mobilità che è in grado di avviare un processo di de-composizione in vista di una ricostruzione lenta e progressiva, ma mai definitiva. La parte centrale del testo evoca il rapporto complesso tra la vita e la morte, la cui dialettica, per continue trasmutazioni e infinite traduzioni, produce un movimento incessante. Da questo disordine permanente si distaccano di volta in volta delle piccole e rare verità che la scrittura è capace di decifrare e di trasmettere, poiché è nella parola poetica che la frattura e la ricomposizione, la salute e la malattia, il dritto e il rovescio di una vita sprovvista di destino coabitano senza complicazioni:

In questa vita / ho avuto l'amore dell'arte / il suo tocco magico e sottile / condito / dall'idea resistente della morte. / Non posso valutare / il risultato / di questa mistura singolare. / È stato così. / E se non sono stato / (quello che si dice) felice

⁵⁴ M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso* cit., pp. 118-119.

⁵⁵ Julio Monteiro Martins è nato nel 1955 a Niterói (Brasile) ed è scomparso a Pisa il 24 dicembre 2014. Fondatore, insieme ad altri militanti politici, del Partito dei Verdi brasiliano, ha insegnato in numerose università ed istituti superiori degli Stati Uniti, Portogallo e Brasile, e in Italia presso l'Università di Pisa. In Brasile ha pubblicato numerose opere in prosa e in versi. Ha diretto per molti anni la rivista on line «Sagarana». In Italia ha pubblicato, fra l'altro, tre antologie di racconti (*Racconti italiani*, 2000; *La passione del vuoto*, 2003; *L'amore scritto. Frammenti di narrativa e brevi racconti sulle più svariate forme in cui si presenta l'amore*, 2007) edite dalla casa editrice Besa; il romanzo *Madrelingua* (Nardò, Besa, 2005) e l'antologia poetica *La grazia di casa mia* (Milano, Rediviva, 2013).

⁵⁶ M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso* cit., pp. 131-132.

/ fu per eccesso di precisione / nella coscienza delle cose. / Perché sapevo troppo
/ tutti i giorni / mentre niente sapevo⁵⁷.

La costruzione di un'identità plurifocale e pluricentrica non è affatto determinata da un'accumulazione di conoscenze e di esperienze vissute all'interno di una stessa cultura ma, al contrario, da una sorta di 'apprendistato dell'oblio' che conduce naturalmente ad un 'sapere-come-essere' di memoria pasoliniana. La sovrapposizione tra il sapere e l'essere, nel richiedere una profonda consapevolezza di sé e dell'altro, del qui e dell'altrove, va a costituire una vera e propria poetica della differenza nell'eguaglianza, nella quale il poeta è in grado di vedere, parlare e quindi di ri-conoscersi.

Queste poetiche italofone, di cui abbiamo tracciato un breve profilo, sono animate da uno sguardo multiplo sulla realtà che è capace, come spiega Nora Moll, non solo di decomporre e di ricomporre l'immaginario collettivo della cultura d'accoglienza, ma anche di far interagire gli immaginari nazionali e culturali più diversi fra di loro⁵⁸. In quest'ottica, possiamo affermare con certezza che questa produzione letteraria transnazionale e interculturale è destinata a rappresentare una delle innumerevoli facce della contemporanea letteratura dei mondi. Si tratta, in particolar modo, di una rappresentazione letteraria che offre alla cultura europea la possibilità di guardare diversamente le civiltà considerate per molto tempo come periferiche e l'opportunità di ridefinirsi e di rinnovarsi in funzione delle numerose relazioni che da sempre l'hanno modificata, trasformata, destrutturata e ricomposta malgrado la fissità dei canoni letterari, linguistici e critici nazionali.

Questa forza rigeneratrice dei mondi, sottesa alle diverse scritture di autori autoctoni o non, rappresenta la potenzialità 'sovversiva' di una cultura mondiale da rielaborare, la nuova forma di un impegno che si misura oggi nella capacità di mettersi in relazione con l'Altro, l'espressione di ciò che la paura ha fatto nascondere e rimuovere e, infine, la possibilità di tradursi – nell'accezione etimologica del termine – incessantemente nella parola e nel discorso altrui. Quando le nozioni di 'differenza' e di 'alterità' saranno perfettamente integrate all'interno di ogni modello identitario, solo allora l'interculturalità, l'impegno etico della scrittura e i mondi avranno la possibilità di riconoscersi all'interno di uno spazio in cui i termini "colonialismo", "postcoloniale" e "letteratura migrante" non avranno più alcuna ragione di esistere.

⁵⁷ Ivi, p. 132.

⁵⁸ N. Moll, *Studi interculturali e immaginari mondiali* cit., pp. 184-ss.

JOURNÉES INTERNATIONALES D'ÉTUDES

**13-14
MARS
2013**

**POUR UNE
POESIE DE
L'UTOPIE :**

**écriture,
frontière,
migration (III)**

La poésie italoophone du XXI^e siècle

Informations et contacts

Responsable scientifique : Flaviano PISANELLI (Maître de Conférences en Études Italiennes
Université Paul-Valéry - Montpellier 3) - flaviano.pisanelli@univ-montp3.fr
Comité d'organisation : JULIA WILLO, Myriam EL-MENYARI, Diane MICALONI, Ilaria DI PASQUA
Infographie : Cedrick VALSTAKAS ©

**MERCREDI 13 MARS
de 9h30 à 16h30**

Université Paul-Valéry - Bâtiment B
Salle des Colloques B.308
Route de Mende 34199 - Montpellier

Avec la participation de
FLAVIANO PISANELLI (Université Paul Valéry),
RAPHAËL CARRASCO (Directeur du LLACS),
LAURA TOPPAN (Université de Lorraine),
VERA LUCIA DE OLIVEIRA (poétesse, Brésil),
FRANCISCA ROJAS (poétesse, Chili).

à 16h30

Lecture poétique avec accompagnement
musical de textes des poètes invités,
organisée par les étudiants du
Département d'Études Italiennes.

**JEUDI 14 MARS
de 9h30 à 17h00**

Université Paul-Valéry - Bâtiment B
Salle des Colloques B.308
Route de Mende 34199 - Montpellier

Avec la participation de :
DANIELE COMBERIATI (Libre Université de Bruxelles)
NADER GHAZVINZADEH (poète, Iran)
CHEIKH TIDIANE GAYE (poète, Sénégal)
MARIE-NOËLLE CICCIA (Université Paul Valéry)
MYRIAM CARMINATI (Université Paul Valéry)
PEDRO SENA-LINO (poète, Portugal)
FLAVIANO PISANELLI (Université Paul Valéry),

à 19h00

Lecture poétique *Les poètes lus par eux-mêmes* :
avec Vera Lúcia de Oliveira, Francisca Rojas, Nader
Ghazvinizadeh, Cheikh Tidiane Gaye, Pedro Sena-Lino,
Pascal Gabelone, Mohamed Arar, Flaviano Pisanelli.

* Salle de réception, 14, rue Descartes en
Barrat - 34000 Montpellier,
en collaboration avec la Maison des Relations
Internationales de Montpellier.



1. *Per una metodologia dell'erranza: la critica incontra i poeti*

L'idea di scrivere questo libro è nata dal desiderio e dall'esigenza di fornire agli addetti ai lavori uno strumento critico interamente dedicato alle poetiche italofone contemporanee, che fosse in grado di tracciare il profilo individuale di alcuni poeti partendo dagli studi generali pubblicati sino ad oggi sulle scritture della migrazione in lingua italiana. Questo volume vuole anche raggiungere un pubblico più vasto, al fine di favorire la conoscenza di una produzione letteraria che si arricchisce di giorno in giorno di nuove raccolte poetiche capaci di sollevare nuovi interrogativi sull'evoluzione della letteratura italiana contemporanea e della letteratura dei mondi.

Dopo aver conosciuto personalmente molti di questi poeti in occasione di convegni internazionali, giornate di studio, seminari e tavole rotonde organizzati presso diversi atenei italiani e francesi, e nell'intento di colmare il vuoto critico creatosi sul versante specifico della scrittura poetica, abbiamo deciso di programmare un viaggio che ci permettesse di incontrare (o di rincontrare) i poeti italofoeni nelle loro case, nei luoghi in cui vivono, lavorano e scrivono. Contrariamente a ciò che è accaduto per la prosa, l'opera poetica degli autori migranti è stata raramente oggetto di studi critici specifici, eccezion fatta per alcuni articoli pubblicati in rivista e per tesi di laurea o di dottorato condotte negli ultimi anni da giovani ricercatori.

Non potendo estendere l'indagine sull'insieme dei poeti italofoeni, la prima questione importante è stata quella di individuare dei criteri oggettivi e scientifici di selezione. Dopo una lunga riflessione, abbiamo convenuto di inserire nel nostro studio quei poeti che negli ultimi anni hanno regolarmente pubblicato testi poetici in rivista e che hanno al loro attivo almeno due raccolte edite. Inoltre è stata nostra cura inserire poeti che ci permettessero di rappresentare al meglio le diverse provenienze geografiche, facendo peraltro attenzione a rispettare un certo equilibrio tra il numero di poeti donne e uomini.

Alcuni mesi prima di intraprendere il nostro viaggio nelle varie città della Penisola, abbiamo elaborato un questionario da sottoporre (prima del nostro ar-

rivo) ai dodici poeti selezionati. Il questionario comprende domande molto precise in merito all'uso della lingua (o delle lingue), a questioni di poetica e alle eventuali relazioni tra la scrittura italoфона e la poesia italiana contemporanea prodotta da autori autoctoni. Il questionario è quindi suddiviso in tre parti e la prima è dedicata alla complessa questione della lingua. Le domande sono state formulate in modo tale da comprendere la genesi di ogni poetica specifica e soprattutto se questa fosse già nata nei vari paesi d'origine, ovvero prima dell'inizio dell'esperienza dell'erranza. Questo punto è molto importante poiché, soprattutto negli anni Ottanta e Novanta, si è registrata la tendenza semplicistica a sovrapporre le nozioni di 'migrante' e di 'scrittore', senza operare una distinzione critica tra opere che nascevano solamente da un'esigenza di testimoniare la personale esperienza della migrazione, dell'esilio, della fuga dai paesi in guerra dalle vere e proprie opere che rispondevano invece ad una vocazione più squisitamente letteraria. Questa confusione ha spinto del resto una parte della critica a sottolineare il fatto che non basti essere migranti per essere uno scrittore o viceversa e ad alimentare giudizi di valore talvolta affrettati ed approssimativi.

In questa prima parte del questionario sono state inserite domande che ci hanno permesso di comprendere le ragioni che hanno condotto i poeti italoфoni ad utilizzare la lingua italiana come lingua di espressione letteraria. A questo proposito occorre ricordare che la maggior parte di essi avevano dell'italiano una conoscenza molto superficiale, tranne per il ridotto numero di coloro che provengono dai paesi del Corno d'Africa, i quali avevano già avuto l'occasione di imparare o di praticare la lingua della Penisola. L'uso della lingua italiana come lingua d'espressione letteraria spinge alla costruzione di relazioni, dal punto di vista poetico e linguistico, tra la lingua d'origine di ciascun poeta e l'italiano. Questi rapporti che scaturiscono anche inconsapevolmente tra le due lingue si ripercuotono sulla scrittura e sull'immaginario individuale di ciascuno di essi: gli effetti possono prodursi sulla lingua d'origine o sulla lingua d'adozione. Per tale ragione abbiamo chiesto ai poeti intervistati di risponderci su questa questione fondamentale, come anche sugli eventuali apporti che la scrittura italoфона potrebbe produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea. Questa prima parte del questionario si chiude con alcune domande sulla nozione di traduzione. Tenuto conto della varietà delle lingue d'origine di ciascun poeta, abbiamo chiesto di spiegarci in che lingua scrivono i loro testi, se si autotraducono o se preferiscono farsi tradurre da un altro poeta o se infine traducono le loro opere con l'aiuto di traduttori di fiducia.

La seconda parte del questionario riguarda più da vicino la poetica specifica di ciascun autore, che è spesso connessa con la nozione di identità. Le domande di questa sezione hanno prima di tutto l'obiettivo di comprendere la reazione degli autori rispetto alla definizione di 'poeti italoфoni' attribuita loro dalla critica più recente. Poi gli autori sono stati invitati a ricostruire l'origine e l'evoluzione della loro poetica seguendo, da un punto di vista cronologico, le tappe delle loro diverse pubblicazioni nel paese d'origine e in Italia. Questo percor-

so *à rebours* nella memoria ha permesso soprattutto di valutare l'influenza che il contesto politico, sociale, economico e culturale del paese d'origine ha esercitato sull'evoluzione della poetica di ciascun autore studiato. Questa riflessione offre anche l'opportunità di approfondire il senso di due nozioni fondamentali: l'idea di 'patria' e di 'nazionalità' che i poeti italofoeni sviluppano all'interno della loro esperienza di vita e di scrittura. Le ultime due domande di questa seconda parte del questionario permettono infine di misurare da una parte le novità potenziali che la poesia italofoena plurilingue è in grado di fornire al modello identitario a radice unica fondato sul trionio "lingua-popolo-nazione" e dall'altra di valutare la capacità di queste poetiche migranti di elaborare, attraverso il loro sguardo multiplo ed interculturale sulla realtà, un'immagine inedita dell'Italia contemporanea. A questo proposito molti sono gli interrogativi che la critica ancora si pone: la poesia italofoena può esercitare un ruolo importante nel processo di apertura all'alterità, alla differenza e di conseguenza sensibilizzare gli italiani ad una nuova politica dell'accoglienza? Essa è in grado di sollecitare una riflessione seria e profonda sulla storia dell'emigrazione di un popolo, come quello italiano, che per decenni si è confrontato con un massiccio esodo verso diversi paesi stranieri, europei ed extra-europei?

La terza ed ultima parte del nostro questionario si sofferma infine sulla nozione di italofoenia e sui rapporti che questa produzione letteraria può tessere con la letteratura italiana contemporanea prodotta da autori autoctoni. I poeti intervistati si sono espressi sull'influenza o meno che la poesia di autori italiani ha avuto sulla genesi delle loro opere. Questo sistema di scambi e di relazioni tra i poeti migranti e la poesia italiana ci ha permesso anche di tornare sulla nozione di italofoenia in rapporto ad altri fenomeni linguistico-culturali derivati essenzialmente dall'esperienza coloniale e postcoloniale: l'anglofoenia, la francofoenia, l'ispanofonia, la lusofonia, ecc. Il questionario si chiude con una domanda sui premi letterari e sulle numerose manifestazioni culturali che in passato, ed ancora oggi, continuano ad essere dedicati alla letteratura italofoena della migrazione. I poeti intervistati si sono espressi sulla necessità o meno di continuare a favorire questo genere di iniziative anche se la visibilità delle loro opere ha già raggiunto un livello considerevole rispetto al passato, grazie soprattutto al moltiplicarsi di studi critici che, in Italia e all'estero, puntano sempre più in modo unanime ad inserire questa produzione letteraria all'interno della letteratura italiana contemporanea.

Il questionario è stato inviato ai poeti che hanno potuto, prima del nostro arrivo, prendere visione delle domande sulle quali poi sono state condotte le nostre interviste. Nel luglio del 2012 ha avuto inizio il nostro viaggio che ci ha visti percorrere, per circa un mese, oltre 5000 chilometri lungo tutta la Penisola. La prima tappa del nostro itinerario ci ha portati da Montpellier a Sesto San Giovanni, in provincia di Milano, dove abbiamo incontrato il poeta rumeno Mihai Mircea Butcovan. Poi abbiamo raggiunto ad Arcore, in provincia di Monza-Brianza, il poeta senegalese Cheikh Tidiane Gaye, traduttore in italiano di Senghor e pre-

sidente fondatore del Premio Internazionale di Poesia “Sulle Orme di Léopold Sédar Senghor”. Lasciata la Lombardia, il viaggio ci ha condotti in Veneto ed in Friuli-Venezia Giulia, dove siamo stati accolti, rispettivamente, dal poeta albanese Arben Dedja, residente a Padova, e da Božidar Stanišić, residente a Zugliano, in provincia di Udine, a pochi chilometri dalla frontiera slovena. Lasciata l'Italia del nord, la terza tappa del percorso ci ha portati in Italia centrale, prima a Folignano, in provincia di Ascoli Piceno, dove abbiamo incontrato il poeta argentino Carlos Sánchez e subito dopo, a Perugia, capoluogo umbro, dove ci ha accolti Vera Lúcia de Oliveira, poetessa brasiliana. Dopo un breve soggiorno a Roma, che ci è servito anche per fare un primo bilancio sul materiale raccolto durante le prime interviste, la quarta tappa ci ha visti riprendere la strada verso nord, prima a Bologna, dove abbiamo incontrato il poeta italo-iraniano Nader Ghazvinizadeh e la poetessa cilena Francisca Paz Rojas e poi a Firenze, dove abbiamo intervistato la poetessa d'origine polacca Barbara Serdakowski, l'iracheno Hasan Atiya Al-Nassar, Eva Taylor (Germania) e Barbara Pumphösel (Austria).

Avendoci ricevuti tutti nelle loro case, abbiamo avuto modo di condividere con ciascuno dei poeti dei lunghi e preziosi momenti di discussione sulla loro scrittura, la loro esperienza di vita in Italia e soprattutto ci è stato possibile conoscere da vicino i loro universi molto eterogenei, il loro quotidiano e le persone che fanno parte della loro vita familiare. Dopo ogni intervista abbiamo invitato ciascun poeta a leggere alcune poesie e abbiamo documentato l'incontro con alcune fotografie che aiutano a comprendere, da un punto di vista visivo, la loro personalità e la loro poetica. Una volta rientrati in Francia è iniziato il lavoro di trascrizione delle interviste e dell'organizzazione dell'abbondante materiale raccolto durante le numerose tappe del nostro viaggio, continuando a seguire da lontano il percorso poetico di ognuno. Il presente volume rappresenta il risultato di un lavoro che è andato progressivamente arricchendosi di riflessioni e considerazioni necessarie alla costruzione di un profilo esaustivo di ogni singolo poeta.

Quest'esperienza intellettuale ed umana ci ha permesso di comprendere che il fenomeno della 'migrazione', comune all'insieme di questi poeti, può essere declinato in modi completamente differenti: può essere letto come una forma di fuga da sé o da una società di cui non è più possibile condividere valori o principi politici, culturali o ideologici; come un bisogno di ricerca delle proprie origini o come una vera e propria esigenza di erranza; come una semplice scelta di vita che spinge da sempre l'uomo ad esplorare l'ignoto o comunque uno spazio-tempo che non si conosce, ma che orienta in questi percorsi di ricerca attraverso la scrittura poetica. Il poeta migrante, contrariamente all'immagine standardizzata che è stata per molto tempo veicolata, non è qualcuno che sbarca in Italia privo di qualsiasi punto di riferimento. Se è vero che non è sufficiente essere un migrante per essere un poeta, è altrettanto vero che quando si migra è più naturale diventare un 'poeta dei mondi' che, attraverso più lingue e più immaginari, acquisisce la capacità di rielaborare e di ricreare i sensi multipli e costantemente *in fieri* delle realtà contemporanee.

Seguiranno i profili biografici e poetici dei dodici autori italofoeni che ci sembrano rappresentare in modo più autentico la situazione attuale di questa produzione letteraria fondata sul plurilinguismo, sulla dislocazione identitaria e sull'elaborazione di un'identità plurale, nozioni in grado di sviluppare una vera e propria poetica della frontiera. I poeti saranno presentati per area geografica di appartenenza: inizieremo con i poeti dell'area balcanica (Božidar Stanišić e Arben Dedja), ai quali seguiranno i poeti provenienti dall'Europa dell'Est (Mihai Mircea Butcovan e Barbara Serdakowski) e dall'Europa Centrale (Barbara Pumphösel ed Eva Taylor). Sarà poi la volta dei poeti originari dell'America Latina (Vera Lúcia de Oliveira, Carlos Sánchez e Francisca Paz Rojas), dell'area mediorientale (Nader Ghazvinizadeh e Hasan Atiya Al-Nassar) e concluderemo con il poeta senegalese Cheikh Tidiane Gaye.

2. Božidar Stanišić e la poetica dell'inter-tempo o della 'leggerezza' al confine tra prosa e poesia

Božidar Stanišić è nato nel 1956 a Visoko, una città della Bosnia-Erzegovina centrale, situata sulla strada che unisce Zenica a Sarajevo, sulle sponde del fiume Bosna. Dopo essersi laureato in filosofia all'Università di Sarajevo si trasferisce a Maglaj, una località a nord della capitale, dove insegna come docente di lingua e letteratura. Pubblica saggi, radiodrammi e libri per l'infanzia e presiede un'importante associazione per la pace che conta più di 300 iscritti. Dopo lo scoppio delle ostilità nei Balcani decide in brevissimo tempo di non imbracciare le armi e di disertare quella guerra civile assurda vissuta dal suo paese. Dopo aver ottenuto di lasciarpassare, fugge con la moglie e il figlio di otto anni per poi continuare da solo in Slovenia, ad Ancarano, dove rimane per tre mesi in una chiesa, assistito dalla Caritas locale; da qui, diventato clandestino, verrà espulso ed inviato in Italia¹. Trascorre tre mesi a Trieste, sostenuto e aiutato da un gruppo di persone tra cui Paolo Rumiz – autore tra l'altro delle Prefazioni ai suoi libri di racconti *I buchi neri di Sarajevo e altri racconti*² (1993) e *Bon voyage*³ (2003) – e da lì si sposta a Zugliano, un paesino di frontiera con la sua ex-Jugoslavia, in provincia di Udine, presso il Centro di accoglienza "Ernesto Balducci", ove è rimasto insieme alla moglie e al figlio che lo hanno raggiunto in un secondo momento.

¹ Cfr. Božidar Stanišić, Laura Toppan, *Sguardi incrociati tra l'Italia e il sud-ovest dei Balcani. Laura Toppan dialoga con lo scrittore Božidar Stanišić*, in *L'Italia altrove / Italija drugdje*, a cura di Danilo Capasso, Atti del III Convegno Internazionale di Studi dell'AIBA (Associazione degli Italianisti nei Balcani), Banja Luka 17-18 giugno 2011, North Caroline, Aonia Edizioni, 2014, pp. 31-46.

² B. Stanišić, *I buchi neri di Sarajevo e altri racconti*, Prefazione di Paolo Rumiz, Trieste, MGS Press, 1993.

³ B. Stanišić, *Bon voyage*, tr. it. di Alice Parmeggiani, Portogruaro, Nuova Dimensione, 2003.

Era il lontano 1992, ma per Stanišić è una data che sente sempre vicina, che ‘lo marca stretto’, poiché quel paese, sostituito oggi da sette nuovi stati, ora non esiste più sulla carta geografica. Anche il paesaggio, che continua ad avere impressi i segni dei colpi ricevuti, si è trasformato. È interessante osservare che, prima di lasciare la Bosnia, Stanišić aveva un modo di scrivere più «cronologico», come lui stesso lo definisce, invece dopo la ‘massa’ di avvenimenti bellici – che sfuggivano anche alla sua semplice percezione –, si è spinto verso l’utilizzo dell’ellissi che porta a sintetizzare e ad esprimere meglio l’incomprensione dei motivi oscuri del conflitto. Parlando del dramma dell’incertezza e della fuga, lo scrittore cerca di problematizzare e di fare una sintesi delle vicende storiche di un piccolo paese destinato ad avere un ruolo importante nelle trasformazioni dell’Est europeo.

La scrittura e la lingua della creazione di Stanišić cambiano perché è mutata la sua condizione umana. Con il tempo egli inizierà a fare i primi passi in italiano scrivendo direttamente nella lingua del suo paese d’esilio (soprattutto per articoli e interventi in riviste e quotidiani) ma continuando sempre ad utilizzare anche la sua lingua materna, il serbo-croato. In Bosnia si parlava una lingua che era un’intersezione di serbo e di croato. Dopo la dissoluzione della Federazione Jugoslava e i fatti degli anni Novanta la lingua è diventata strumento politico di distinzione e, allo stesso tempo, di affermazione per le nuove Repubbliche nascenti. Effettivamente ogni stato ha proclamato una propria lingua ufficiale e sono nati il croato, il serbo, il bosniaco e il montenegrino, nascita su cui Stanišić ironizza. Si è pertanto verificata una crescita smisurata di neologismi in Croazia, una forte enfaticizzazione dei termini di origine turca nelle zone della Bosnia-Erzegovina a prevalenza musulmana e un utilizzo maggioritario dell’alfabeto cirillico in Serbia. Per Stanišić è quindi fondamentale continuare a scrivere anche in serbo-croato, una lingua nutrita di vocaboli turchi e germanismi, che egli definisce il suo *yiddish*: una lingua in via di estinzione perché considerata improvvisamente ‘sbagliata’ e con essa tutta la sua cultura. Fondamentale è stato l’incontro con Alice Parmeggiani che vive a pochi chilometri da Zugliano, grande conoscitrice di tutti gli autori slavi meridionali e traduttrice in italiano delle raccolte poetiche di Stanišić, oltre che dei suoi racconti. All’epoca Stanišić non aveva ancora una padronanza sufficiente per rendere nella sua lingua d’esilio la densità dei suoi versi, mentre ora scrive in italiano, alternando comunque sempre il serbo-croato e facendo appello alla rilettura di Alice o di altri amici scrittori e poeti che cercano di mantenere il ritmo della lingua materna del poeta.

Stanišić è autore di vari libri di racconti: *I buchi neri di Sarajevo e altri racconti* (1993), *Tre racconti* (1998), *Bon voyage* (2003), *Il cane alato e altri racconti* (2007), *Piccolo, rosso e altri racconti* (2012), oltre a diversi racconti sparsi pubblicati in rivista. Egli è anche autore di un’opera teatrale, *Il sogno di Orlando* (2006), di un romanzo *La giraffa in sala d’attesa* (2019) e di tre plaquette di poesia: *Primavera a Zugliano* (1994), *Non poesie* (1996) e *Metamorfosi di finestre* (1998), edite dal Centro “Ernesto Balducci” di Zugliano. È importante segnalare che nel 2017, venticinque anni dopo la sua partenza in esilio, è uscito

per la prima volta in Bosnia un suo racconto, *L'ospite di Ivan Nikolajevic*, che fa parte della raccolta *Piccolo, rosso e altri racconti*. Stanišić ha pubblicato vari articoli su quotidiani come «Il Manifesto», «Il Messaggero Veneto» e «Il Piccolo» di Trieste, saggi in riviste italiane, tra le quali «El Ghibli», «Kùmà», «Sagarana», «AZ Marmi», «Osservatorio dei Balcani e Caucaso», «Slavica», e in riviste straniere tra cui la francese «Passerelles» e «Locutio» (rivista on-line slovena), oltre ad articoli pubblicati nel blog «La bottega del Barbieri & altri» di Daniele Barbieri. Racconti e versi di Stanišić sono presenti anche in diverse antologie, tra cui *Un'antologia di fine millennio*⁴ (1999), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* (2006), *Finzione e documento nel romanzo*⁵ (2008) e *L'italiano degli altri. Narratori e poeti in Italia e nel mondo*⁶ (2011). Negli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta Stanišić ha ricevuto diversi riconoscimenti nell'ex-Jugoslavia mentre in Italia, nel 2016, ha vinto per la sezione racconti il Premio «Francesco Gelmi di Caporiacco»⁷ di Trento. A Belgrado è di prossima uscita un suo romanzo dal titolo *La giraffa in sala d'attesa*⁸ che tratta la complessità dei ricordi e del desiderio di non-ricordare, delle partenze e degli arrivi, dei ritorni e delle visite nel vecchio paese, la volontà dei figli di non ritornarci nemmeno come turisti.

Siamo di fronte ad uno scrittore che ha fatto della dissidenza il perno della propria vita, e della denuncia e della riflessione sulla guerra il tema centrale della sua scrittura. Da tempo egli si dedica soprattutto alla prosa ma le sue opere in versi, con cui ha esordito in Italia, denotano una notevole maturità poetica, avvalorata anche dal fatto che in Bosnia l'autore era presente sulla scena letteraria già da molto tempo. In questo percorso ci concentreremo soprattutto sulle sue raccolte di poemetti che si situano alla frontiera tra poesia e prosa, tra immagini simboliche e osservazioni quotidiane, che poi si piegano verso toni ora elegiaci ora epici. Non è un caso che il poeta chiami questi testi delle «non-poesie» e le sue prose «qualche cosa-come-un racconto», stabilendo così una connessione ulteriore tra questi testi e la sua esperienza dei radiogrammi in Bosnia. Egli unisce «il documentario, il sentimentale e il riflessivo», secondo un'autodefinizione della sua scrittura: il documentario si incarna nello stile lapidario, estre-

⁴ Cfr. Gianni Spizzo (a cura di), *Un'antologia di fine millennio*, Trieste, Edizioni Cultura Viva, 1999.

⁵ Cfr. Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento, Università degli studi di Trento, «Labirinti», 2008.

⁶ Cfr. Dante Marianacci, Renato Minore (a cura di), *L'italiano degli altri. Narratori e poeti del mondo*, Roma, Newton Compton, 2011.

⁷ Cfr. www.balcanicaucaso.org/aree/Italia/A-Bozidar-Stanistic-il-premio-letterario-Francesco-Gelmi-di-Caporiacco. Stanišić ha vinto il premio con il volume *Piccolo, rosso e altri racconti* (Isernia, Cosmo Iannone, 2012) incentrato su destini di donne e uomini investiti dalla guerra in Bosnia-Erzegovina.

⁸ Questo romanzo è scritto in serbo-croato ed è di prossima pubblicazione presso la casa editrice Ultimatum di Belgrado.

mamente secco e scarnificato, che corrisponde alla vita svuotata dei sopravvissuti e alle esistenze sparse e perse degli esiliati di guerra (stralci di lettere ricevute dai propri familiari o dagli amici, conversazioni còlte nei viaggi in treno e notizie di politica ascoltate alla radio vengono inserite in corsivo nei poemetti); il sentimentale è l'anima del poeta capace di aprire delle ferite, degli strappi dolorosi in una sola immagine o pensiero, lasciando scorrere ricordi e sogni. Tra le parole s'impone la pausa di silenzio, il riflessivo dunque, che costituisce l'istante di meditazione esistenziale, la sospensione interrogativa su ciò che ha significato vivere e sopravvivere alla guerra e all'esilio, ma anche alla e nella disumanizzazione del mondo di oggi.

Queste tre plaquette di non-poesie non sono state delle scintille momentanee, ma libri che sono costati molto tempo al poeta per fare in modo che il ritmo del serbo-croato affiorasse anche nella traduzione italiana a cui lui stesso ha partecipato accanto alla traduttrice. Si tratta di poemetti, in alcuni casi di più di cento versi, costituiti da versi lunghi, a volte scritti in corsivo, che possono indicare o parole del linguaggio pubblicitario o parole dette da altri (come se non appartenessero alla voce del poeta stesso) e che offrono spunti interessanti sull'assurdità di certe azioni umane. In altri casi il poeta vuole invece focalizzarsi su qualcosa di particolare e così, in modo spontaneo e organico, scrive il verso in corsivo. Il paesaggio è spesso quello che circonda il poeta, quello di Zugliano e della campagna friulana, con dei rinvii al paesaggio della madrepatria, sino ad arrivare a delle atmosfere magiche e misteriose popolate da folletti e da lepri. Gli sguardi oltre la finestra della propria casa sono importanti per Stanišić, perché sono sguardi su un microcosmo e al contempo sul mondo. Egli vive infatti ai confini con l'ex-Jugoslavia, vicino ad una zona che è stata fulcro della Storia per decenni e vicino al Centro di accoglienza "Balducci" che ospita persone provenienti da tutto il mondo (rifugiati politici, esiliati, persone oppresse che cercano una nuova vita in Italia o in altri paesi). Egli sente anche i boati degli aerei che dalla base di Aviano partono e vanno verso quelle parti del mondo in cui ci sono guerre: è la Storia che ha scelto Stanišić, ed è in quella parte dell'Italia ove il poeta ha deciso di restare, ovvero nella parte più 'pasoliniana', poeta che scriveva problematizzando, in opposizione all'altra, 'sgorloniana', tesa più a descrivere e a creare dei miti sul territorio.

L'opera poetica di Stanišić è caratterizzata da esseri veri, leggendari o fiabeschi e, accanto ad animali reali, quali cani, bovini, uccelli, compaiono anche degli animali-simbolo, tradizionali o letterari (come per esempio la cornacchia a tre zampe o la balena Moby Dick), oltre a mostri animati. E in questo mondo incontriamo anche esseri celesti, gli angeli che, pur essendo di origine divina, partecipano comunque sia alla vulnerabile dimensione umana che alla natura animale. Sopra tutti si distinguono i «suinombriferi» che, non ancora bestie ma nemmeno più uomini, fanno parte della spietata realtà, come nel componimento *Il mio cane Moby* che fa parte della raccolta *Primavera a Zugliano*:

[...] felice fino al momento in cui in Bosnia arrivarono dei bipedi / molto simili a uomini, ma li tradivano le ombre suine. / Oh, come latrava selvaggiamente contro di loro il mio cane Moby! / Forse fiutava qualcosa di ferino nell'aria? / Io allora gli dicevo: Buono, Moby, buono... / Ma, lo so, continuava a latrare, dentro di sé. / E i suinombriferi, quando passavano davanti al nostro cortile, dicevano: / "Stupendo! Avete un cane che abbaia in modo così patriottico in lingua *sereba!*⁹ / Vi proporremo entrambi per una decorazione nazionale..." / [...] / Ogni nuovo mattino – e il sole sorgeva ogni giorno, ma non come prima –. / Negli occhi di Moby si faceva sempre più profonda la traccia di sogni oscuri / che [...] fanno impazzire non solo i cani, / ma anche le libellule, le formiche, i koala, le lontre, i caprioli, gli orangutan, / e anche qualcuno di noi, gli uomini. / [...] / Non è patriottico, ma è vero. E quindi anche doloroso. (Verità e dolore in un attimo si identificano) / [...] Oh, poter sapere se Moby è giunto nel paese dei cani felici! / [...] dalla terra che [...] i viaggiatori avevano chiamato così / per i suoi fiumi dal rapido corso, nei miei sogni alla tenebra si chiude / spesso la porta. Se solo potessi sapere... / E che Moby non si sia impigliato nelle reti invisibili del labirinto che è memorabile / dimora di coloro che bramano l'impossibile. (Monrupino (TS), 15-16 agosto 1992)¹⁰

Questo poemetto è accomunato ad un altro, intitolato *Natura morta*, oltre che per il sottile filo ironico (cifra stilistica che contraddistingue la scrittura di Stanišić) che vira al sarcastico o si stempera in una nota lirica ed affettiva, anche per l'animale guida: un cane appunto. Infatti proprio sulla doppia identità di questo animale, da una parte randagio o maledetto «sanguemisto» che abbaia in due lingue diverse e nemiche, e dall'altra amico dal pelo caldo e accogliente, compagno e complice, ma anche presenza misteriosa e al contempo saggia, si gioca la gamma dei registri di cui sono intessuti i due componimenti, come suggerisce Alice Parmeggiani nell'Introduzione alla raccolta¹¹. Nel testo *Natura morta* leggiamo:

Sparo. La composizione sul tavolo sembra tramortita. / Sparo, sparo. Sono già tre. Mi accosto alla finestra: / sotto, fra le case, un uomo con un fucile / si avvicina a un cane ferito, a un paio di passi. / E prende la mira: la gamba sinistra in avanti, il fucile in spalla. / Il cane solleva il muso verso la canna. / Non sento lo sparo, ma vedo: il cane scarta a destra, / per un attimo si ferma mentre cade... In quell'istante: è una forma, no? // Un buco rossoscuro sul collo, un vero collo di cane, / con un vero pelo di cane, sotto il quale c'era vera carne di cane, / in quella carne vere vene di cane in cui scorre vero sangue di cane, / si apre alla nebbia del mattino come un fiore. / E il sangue sul collo diventa subito una *r o*

⁹ «sereba» significa «serba».

¹⁰ B. Stanišić, *Il mio cane Moby*, in *Primavera a Zugliano*, Zugliano, Centro di accoglienza "E. Balducci", 1994, pp. 31-32.

¹¹ Cfr. Alice Parmeggiani, *Di angeli, cani, balene, suini e altri animali, ovvero: Nel paese dei cani felici*, ivi, pp. 9-13.

s a c a n i n a. // (Dio, perché mi aspettavo che al posto del sangue sull'asfalto si spargesse della paglia?)¹²

Il registro dell'amaro e del grottesco *humor* nero fa risaltare l'assurda situazione patriottica e la resa dei conti in *Il mio cane Moby* mentre quello lirico-contemplativo, risolto nell'estasi visionaria di *Natura morta*, mette in luce il modo di sfuggire al crudele destino del cane in preda all'istinto assassino del cacciatore sotto gli occhi attoniti di un pittore: il cane celebra miracolosamente la propria ascensione e trasfigurazione nelle sembianze dolcissime e spinose di una *rosa canina*. La trasformazione del cane in fiore indica la volontà di sfuggire ad un crudele destino sottolineato dalla scelta tipografica in corsivo, con l'aggiunta di spazi, quasi a mostrare visivamente l'apertura della corolla del fiore. È l'animale, come accade spesso nella scrittura di Stanišić, a 'portare' la sofferenza dell'io poetante, ed è anche l'anello che collega tutte le liriche di questa raccolta. Talvolta, come in *Impressioni quotidiane*, l'animale è accomunato all'uomo nel suo destino di vittima inerme piuttosto che nel suo ruolo di aguzzino e carnefice:

Ora già quasi sicuro / che arriverò al cuore della Bosnia / penso una terra il cui volto è solcato da zoccoli di cavalli, / da pesanti ruote di "baši bozuk", di insorto, di guardia, di aiuducco, / remissivo e renitente, impavido e pavido, / di savio e di folle, affamato e a mezzo sazio, / da una zampa di bovino per fame impazzito. / Quanta sofferenza, quanto dolore, e la morte è solo una parola. / Neanche una pausa di fiato fra i suoni della morte, qui, in Bosnia¹³.

E sono ancora gli animali, ma in questo caso i messaggeri, come tortore, merli, quaglie e gabbiani, ad ispirare una sia pur fuggevole speranza di pace nel poemetto eponimo *Primavera a Zugliano*:

Sopra i campi arati tortore, merli, quaglie...E gabbiani / dal mare che, lontano e solitario, muggia di ondate / e con il rumore delle acque richiama le alghe dal fondo, fluttuanti, / assonnate, e la sabbia sposta, instabile, verso un tempo che / non ha fine. Sul viale dei platani corone di vischio, / verdi, ma sono una nuova vita? Lontananze...Ovunque attorno / delle montagne della Carnia le corone. Vicino al mio occhio un fiore / sull'albero del diospiro, dal fiato giovane, fresco della primavera / risvegliato. Il mondo è una scena, e null'altro, ripeto, / come una preghiera. Taccio. E aspetto. Del vento del sud ascolto / il sussurro quieto [...]¹⁴.

Gli uomini, che siano vittime o carnefici, appaiono all'io poetico quasi sempre troppo inermi o troppo inumani rispetto agli animali, come il pittore strania-

¹² B. Stanišić, *Natura morta*, ivi, p. 22.

¹³ B. Stanišić, *Impressioni quotidiane*, ivi, pp. 17-18.

¹⁴ B. Stanišić, *Primavera a Zugliano*, ivi, p. 39.

to di *Natura morta* o il profugo di *Ombre sul mare, elegia*, protagonisti di questi due poemetti. In *Ombre sul mare, elegia* è l'amore per la parola scritta e il gusto per la documentarietà (anche minuta) che si esprime nella citazione di nomi di scrittori (Crnjanski, Wittgenstein, Joyce, Svevo, Saba, Magris) accanto a precise connotazioni topografiche (Via Ginnastica 72, Piazza Goldoni, Corso Italia, Piazza della Borsa), a elenchi di suppellettili (tavolo, scaffale, sedia, letto, armadio) e oggetti di uso quotidiano (dentifricio, valigia): è proprio questa documentarietà che porta il poeta a riflettere sulla situazione di esiliato suo malgrado:

Un tavolo, una sedia, un letto, un armadio, una valigia di vestiti, uno scaffale,
/ sullo scaffale un libro due, il resto del pane di ieri sera, / una scatola di denti-
fricio "del Capitano" (ma una barca non c'è nella stanza / in cui anche i sogni
giungono da un mare muto, senza sole, / senza luna e senza stelle, e sarebbe così
bello ascoltare / le folate di vento nelle vele, e navigare, da qualche parte, avere
compagni di viaggio, / dir loro: Guardate, Venere è a portata di mano!)...¹⁵

L'unica possibilità che rimane al poeta, ancora incredulo di essersi ritrovato subitamente in una condizione di non-ritorno, è il sogno ad occhi aperti:

Bonaccia. In silenzio stavamo, l'angelo e io. Sopra / il Molo audace il gabbiano,
come un segno nascosto / di geometria sovramarina e di intesa segreta con gli
alisei, / iscriveva gli archi del suo volo. Sotto i miei piedi / la pietra, levigata,
dura. Dietro a noi la città / sovrappopolata di voci dai toni alti. È tutto? / Sol-
tanto un quadro a cui manca la cornice? / Ma chi può incorniciare i sogni, di
angoscia e di illuminazione, / che giungono da una lontananza così vicina a me
ma così abbandonata, / oscura e così, così sola? Chi?

Trieste, settembre 1992 – Zugliano, gennaio 1993¹⁶

Dal punto di vista dello stile, i poemetti di Stanišić sono spesso costruiti su aggettivi doppi («latteodorata», «nerosalata») così come su certe metafore o immagini costruite attraverso delle *mots-valise* («la luna come barca-falce») «che rievocano la caratteristica struttura di certi epiteti omerici, o l'atmosfera di certe immagini della poesia epica medievale o classica islamica, che sono ancora ben presenti nella cultura del popolo bosniaco», come suggerito da Alice Parmeggiani nell'Introduzione¹⁷ alla plaquette. E con questa variegata tradizione il poeta condivide anche la caratteristica creatività lessicale evidente negli aggettivi composti, soprattutto quelli relativi ai colori (come «giallorosse», «gialloverde», «azzurroscura»). I testi sembrano rinviarsi l'un l'altro e stabilire ed intrecciare un dialogo segreto fra di loro.

¹⁵ B. Stanišić, *Ombre sul mare, elegia*, ivi, pp. 33-34.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. A. Parmeggiani, *Di angeli, cani, balene, suini e altri animali, ovvero: Nel paese dei cani felici* cit., pp. 9-13.

In queste liriche vi è la nostalgia per il «Paese dei cani felici, per il Paese dei fiumi dal rapido corso» ma in realtà alcune sono state composte in Bosnia («Dio, sento il mio sussurro, perché il cielo è così vicino, / e tutto è vuoto in me?», Maglaj, gennaio '92¹⁸), anche se non sono mai state pubblicate in serbo-croato. Esse rivelano tutta l'angoscia dell'istante prima del cataclisma, momento in cui sono ormai evidenti i segni del venir meno di tutto un sistema di rapporti che aveva garantito quella specifica e caratteristica convivenza di culture e di tradizioni così dissimili eppur così complementari nell'ex-Jugoslavia, di cui Sarajevo era l'emblema e, al tempo stesso, il sopravvento di una cultura basata sulla 'purezza' linguistica e razziale che celava l'eliminazione del sangue misto, del bastardo, del meticcio, del diverso. La nostalgia, l'amarezza e l'angoscia sono però sempre controllate dal sottile filo ironico che percorre tutti i componimenti: l'ironia assume il ruolo di fragile barriera, eretta davanti a ciò che di veramente ferino e bestiale si scatena dall'uomo sull'uomo. La lirica *Primavera a Zugliano* è dedicata ai martiri di Sarajevo: qui i cinque sensi sono tutti sollecitati e la nuova terra, il Friuli, si fonde/con-fonde in un sogno ad occhi aperti con la capitale della Bosnia, simbolo di tutto un paese ma anche di tutta una zona del mondo, i Balcani:

Ecco mi sembra: ogni nuvola nel cielo di Zugliano / è un orologio. Le nubi, tracce del cuore, vanno, / più bianche dei sogni che cercano l'oblio, da qualche parte. / Ascolto quanto neppur qui molti sentono: / piano, a gocce, goccia a goccia, le montane / nevi si sciolgono e bramano vaste acque primordiali. / Goccia-goccia-goccia... Ogni goccia, un segno del tempo. E solitudine. // *Scesa è la nebbia fino a metà Sarajevo, / non si vede né casa né cancello, / un po' di nevi nere / un po' che sei sua. // Nei miei sogni a occhi aperti Sarajevo, tripudio di sole sui tetti*¹⁹.

Si ritrova spesso il sogno nella scrittura di Stanišić, inserito a volte come frammento, sia nei poemetti, sia nei racconti ed egli lo definisce, in modo romantico, «il sogno vivo»: quello fatto ad occhi aperti quando non dormiamo e che diventa quindi una sorta di visione. Più di qualche amico bosniaco d'infanzia o qualche familiare gli aveva raccontato per telefono o per lettera i sogni fatti durante «quella stranissima diaspora», come la definisce il poeta, in ben oltre sessanta stati dove erano finiti i suoi connazionali e compaesani (raccontare i propri sogni è un'abitudine slava); per questa ragione il poeta inserisce a volte nei suoi testi, rielaborandole, alcune immagini. Nel poemetto *Primavera a Zugliano*, una mattina del '93, il poeta sogna ad occhi aperti: il paesaggio circostante lo riporta agli angeli degli affreschi dell'antica chiesa ortodossa e della Cattedrale di Sarajevo, agli arabeschi della moschea di Husrev-beg e alla faccia-

¹⁸ B. Stanišić, *Impressioni quotidiane*, in *Primavera a Zugliano* cit., p. 20.

¹⁹ B. Stanišić, *Primavera a Zugliano*, ivi, p. 40.

ta della Sinagoga, a quella città che era punto d'incontro e *carrefour* di diverse culture che coabitavano in pace. Il frullo d'ali degli uccelli di Zugliano riporta il poeta alla memoria uditiva di quello dei colombi di Bascarsija, una piazza del quartiere turco della città di Sarajevo:

[...] Volate, grido, volate, uccelli! / Lontano, in alto...Ad anime che cercano la luce / per noi e per sé non ambiscono a nulla. E ancora il profumo dei silenzi, / aspiro, come profumo di terra, di terra pesante che preme / le anime. E taccio... E penso quanto è pesante la terra, / là. E ancora taccio...Ed è primavera, primavera precoce. // [...] // Le mie orme sulla terra del Friuli. / Chi sono io nel tempo dei nuovi atlanti? / Il cielo tace, le montagne tacciono. / Meriggio. / Il sole allo zenith. / Forse era così anche quel giorno, / il primo giorno che sulla terra si riversò la luce. / Sole, e silenzio. E una lunga attesa. / Campane su Zugliano, come una nuova nascita / sopra le reti di un impudente mondo inferiore²⁰.

La scrittura poetica di Stanišić è verticale, stratificata. Nella Prefazione alla raccolta *Non-poesie* (1995), Ermes Dorigo scrive:

[è una] sinfonica meditazione in sei tempi sul senso della poesia e sulla condizione del poeta in questo tempo, [...] che trova una sua unità interna sullo sfondo del modello eliotiano di *The Waste Land*, percorsa anch'essa da un afflato religioso contrapposto alla decadenza e alla corruzione del mondo: alla terra desolata il poeta oppone il "paese in fiore" dei sogni, delle illusioni, della speranza. Il poeta afferma la sua 'ignoranza' e incompienza della storia, contro un mondo che crede di sapere tutto, come vera conoscenza per la sopravvivenza in questo mondo più disumano che disincantato²¹.

Il poeta utilizza l'arma dell'ironia che nasce dal disincanto verso di sé oltre che verso il mondo per prendersi gioco della realtà. Talvolta l'ironia diviene sarcasmo, come nel componimento *Vedronza*, un fiume nei dintorni di Zugliano, in cui il «cagnetto-Zeretto», alter ego del poeta, abbaia nel rumore della chiacchiera (che è vuoto, silenzio di angoscia, paura e solitudine), del mondo loquace dei consumi e di quello di una guerra in corso: il poeta si chiede se valga qualcosa portare scompiglio col «bau-bau» della poesia e far notare che nella serenità del cielo sfrecciano i cacciabombardieri come «sereni messaggi di pace», con un'ironia tagliente su ciò che è diventato il mondo:

[...] E ci sono sempre meno sognatori / che abbaiano che sulla terra non si può stare stretti. / E quanti meno esperti conoscitori di tutte le lingue (tranne una) / che pensano che invecchiano i cimiteri dei soldati, / e i monumenti sulle piazze

²⁰ Ivi, p. 41.

²¹ Ermes Dorigo, *Caro Božidar ...*, in B. Stanišić, *Non-poesie*, Zugliano, Centro "Ernesto Balducci", 1995, p. 7.

delle città? [...] // Ma, Piccolo zero, devi sapere / che non abbaieremo a lungo, anche se non ti sembra giusto, / perché dal bosco, lo sento, all'acqua scenderanno / i cervi, porteranno il profumo di erbe selvatiche e di pece dai tronchi / dei sempreverdi, e bramiranno, ciechi dal richiamo d'amore, nella notte.

Vedronza, 17-27 luglio 1994²²

Il toponimo Vedronza fa echeggiare nella mente del poeta la radice *vedr-* presente nel sostantivo «vedrina» che significa «serenità»; egli costruisce i suoi versi su questo sostantivo con l'ironia che lo contraddistingue, mettendo l'accento sulla leggerezza con cui assistiamo, tra una pubblicità e l'altra, ai tanti morti che fanno le varie guerre nel mondo o al tentativo di fuga dei tanti repressi dalle dittature:

[...] dei Cubani che su zattere / di gomme d'automobile navigano verso l'America e molti, dicono, annegano.../Annegati? Quanti? Ah, ma è forse importante: mille più / o meno? Che ce ne importa, a noi lettori di giornale! Noi, fra i viaggiatori / sulle zattere, non ci siamo. E anche se potessimo, perché occuparci di uno sport / così pericoloso? [...]²³.

Ombre d'altri luoghi e d'altri tempi chiedono al poeta di parlare attraverso la sua voce, perché egli ha il compito di ricordare la sofferenza e il dolore presente e passato, e di condurre gli uomini «al di fuori della geografia degli esperiti nel campo dei sogni», come nel poemetto *Vista. Ora mattutina* dedicato agli amici in Bosnia e dispersi per il mondo:

[...] *Da tempo ormai / non mi facevo vivo e la ragione è un / grande vuoto nell'anima, una depressione / per tutto quello che succede laggiù e qui, così che per me / scrivere rappresenta una specie di / fastidio. Oppure... Mio Dio, quanti ce ne sono al mondo di questi oppure! / Ma la mano, come da sola, schiude la finestra, e ascolto come il vento / in giardino, con corde invisibili attorciglia i rami, ma in quella, non invitato, / mi raggiunge il pensiero, precoceprimaverile, delle bianche, bianche nevi, / in Bosnia, lontane, più lontane che mai, da me. Ma, lo so, si sciolgono, / sotto il sole ancora obliquo, pesanti e acquose, in quella terra, / muta, senza occhi. Qui nei giorni scorsi / era caduta la neve, ma, ecco, ora già se ne va*²⁴.

I versi in corsivo sono stralci di lettere inviate al poeta dai suoi genitori, stralci di lettere della moglie, della sorella dalla Bosnia e di quelle di coloro che sono sparsi per tutta la ex-Jugoslavia e in molti altri paesi d'Europa. Il suono delle loro parole rimbomba dentro di lui, un'emozione gli sale alla gola, gli oc-

²² B. Stanišić, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità del mondo*, ivi, p. 34.

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ B. Stanišić, *Vista. Ora mattutina*, ivi, p. 14.

chi arrossiscono e pensa al padre, debole di gambe, che non esce perché sparano in continuazione e ha paura. Le parole dei cari «laggiù», «là», avverbi utilizzati spesso per indicare la Bosnia divenuta quasi un luogo dai contorni indefiniti – che appare nei sogni ad occhi aperti e nel sonno – e le parole dei profughi che vivono in altri paesi, «prigionieri» di un crudele destino, suscitano nel poeta un senso di soffocamento:

In giardino, in giardino! Là, a respirare, come se imparassi, per la prima volta. /
[...] / In giardino, in giardino...Respirare, respirare...²⁵

E il sentimento di impotenza è talmente frequente da condurre il poeta ad inventarsi un rimedio:

uno sguardo sul giardino, sul fasto silenzioso degli alberi da frutta, / nella prima fioritura, quella che attira la rugiada, sulle erbe e su qualche fiore sbocciato / di cui non mi sforzo più di ricordare il nome [...]²⁶.

Nei versi di Stanišić la Natura funge spesso da calmante al dolore per le sorti della sua terra d'origine e dei suoi abitanti. L'ironia fa da contenitore a questa sofferenza e, dal punto di vista formale, possiamo rilevare il ricorso al corsivo, che rappresenta parole altrui, in questo caso di amici e parenti, mentre in altre situazioni compaiono citazioni da altri autori, testi sacri, proverbi o aggettivi ironici, come nel sintagma «abbraccio *patriottico*». Anche i puntini di sospensione, che hanno la funzione di restituire il 'respiro' al poeta, e le onomatopee sono cifre stilistiche dell'autore, come nei versi: «e seguirà, poi, l'inno nazionale, tu-tratta-ta, / tra-tu-tu,... e un allegro palpitare, proprio a ritmo di inno, [...]»²⁷; «è anche Storia che-non-si-deve-dimenticare, sia nella poesia che / dirà l'Oratore, nulla-e-mai ha diviso dalla Storia, / bla-bla-bla, e dalla Patria, bla-bla-bla...[...]»²⁸. Frequente è anche l'uso del trattino che, unendo più parole (come ad esempio in «gentili-degni-presenti» o «che-non-si-deve-dimenticare»), indica che ogni singola parola deve essere scandita durante la lettura per accentuare l'ironia o dare un tono solenne al verso. In alcuni casi troviamo anche il raddoppiamento di vocali, inframezzate da trattini (come in «gra-a-a-ande»), sempre per sottolineare con tono ironico di *moquerie* l'affermarsi dei vari nazionalismi nell'ex-Jugoslavia.

Nei poemetti sono sempre indicati il luogo e la data di composizione, a significare che i versi sono stati composti o in Bosnia o nei momenti di pausa della fuga verso l'Italia o ancora in esilio, quell'esilio che poi diventerà permanente. Si tratta di componimenti costruiti su un dialogo interiore tra l'io poetico

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 16.

²⁸ Ivi, p. 17.

e un interlocutore ogni volta diverso: un animale, un'ombra, talvolta quella di poeti morti, come Muhamed Emin Isević, intellettuale bosniaco dell'Ottocento. Le ombre si presentano sotto forma di personaggi alla ricerca di un'identità, poiché ciò che interessa Stanišić è il concetto di 'apolide', di 'senza patria' e la migrazione in generale. Queste sono tematiche su cui l'autore si arrovela da oltre vent'anni, nella convinzione che non sia del tutto normale vivere in un altro paese rispetto a quello natale.

La terza raccolta, *Metamorfosi di finestre* (1996)²⁹, mostra già nel titolo due parole-chiave della poetica stanišićiana: la finestra e la metamorfosi. La finestra rappresenta una metafora fondamentale perché, anche quando non è aperta, è sufficiente che abbia i vetri trasparenti affinché l'"io" poetico riesca ad osservare l'esterno: in tal caso la finestra diventa un'inquadratura della storia che viviamo. La metamorfosi, che coinvolge la metafora della finestra, fa sì che quella del poeta, da dove egli osserva o ascolta la realtà, assuma ogni volta una valenza diversa. Per Stanišić, la finestra della sua casa di Maglaj non è quella dell'abitazione di Zugliano; quella della scuola in cui insegnava non è la stessa della fabbrica dove lavorava come operaio al tempo della composizione della raccolta. Il poeta vive a soli quaranta chilometri dal confine con la 'sua' ex-patria ed è da lì che osserva il mondo, sul *limine* di un territorio che è causa della sua sofferenza e a cui dedica tutta la sua opera. Egli riscontra comunque una ricchezza particolare nelle situazioni esistenziali degli autori che vivono in esilio, come in quella del polacco Witold Gombrowicz³⁰ che visse a lungo in Argentina e che un giorno, verso la fine della sua vita, quando si trovò in Germania, molto vicino alla Polonia, la sua patria, avvertiva uno strano nervosismo. Stanišić vive sulla sua pelle questo sentimento che fa parte di una sua memoria interna e che non riesce ad esteriorizzarsi, a manifestarsi: è un malessere costante che gli provoca una sensazione di soffocamento, ma che il poeta deve razionalizzare «buttando la saliva / chiedendo le lacrime altrui», come scriveva Iosef Brodskij, uno dei poeti russi tanto amati da Stanišić e che egli ha avuto la grande fortuna di poter leggere in originale grazie allo studio della lingua russa ai tempi del liceo, come egli stesso ci ha confidato in un'intervista. Stanišić è infatti molto legato alla letteratura dell'Europa

²⁹ B. Stanišić, *Metamorfosi di finestre*, Zugliano, Centro "Ernesto Balducci", 1996.

³⁰ Witold Gombrowicz (Maloszyse, 1904-Vence, 1969), arrivato nel 1939 in Argentina per un breve soggiorno, in seguito all'invasione della Polonia da parte della Germania nazista, decide di non rientrare in Europa. Finisce con il rimanere per ventiquattro anni a Tandil, una città sinistrata della regione di Buenos Aires. La sua vita tra la popolazione argentina e le sue rare frequentazioni dell'*intelligentzia* dell'emigrazione polacca sono raccontate nei suoi diari intimi (*Khronos*) pubblicati a Parigi nella rivista polacca «Kultura», e se ne trovano anche degli echi nel suo romanzo *Trans-Atlantique*. L'opera di Gombrowicz fu censurata in Polonia prima dai nazisti poi dai comunisti e cadde in oblio fino al 1957, anno in cui la censura fu tolta per qualche mese e in cui le prime traduzioni delle sue opere iniziarono ad apparire nei paesi occidentali. Egli tornerà in Europa solo nel 1963, a Berlino, grazie ad una borsa della "Fondazione Ford" e la sua opera conoscerà allora un gran successo in Francia e in Germania. Nel 1964 si stabilisce a Royaumont, nei pressi di Parigi, e morirà qualche anno dopo, nel 1969, a Nizza.

dell'Est, in particolare a quella che precede la caduta del muro di Berlino, quindi ad autori come Brodskij, Kiš, Achmatova, Cvetaeva, Mandelštam, Majakowskij e, per quella espressione della malinconia slava, Esenin. Dopo il 1992 si è verificata un'attenzione particolare per le letterature dell'Europa dell'Est – l'opera di Ivo Andrić per esempio è entrata nella collezione dei “Meridiani”³¹ –, ma molto interessanti per Stanišić sono anche le letterature periferiche, come la polacca e la lituana. In particolare Miloš Crnjanski³², che fu amico di Ivo Andrić, è per Stanišić uno tra gli autori più importanti del XX secolo, poiché centro della sua opera è il tema dell'emigrazione e dell'esilio.

La raccolta *Metamorfosi di finestre* si apre con il poemetto dal titolo *In un vecchio cimitero, a poco meno di quattro anni dal 2000* e, in esergo, troviamo dei versi della poesia di Pablo Neruda *Solo la muerte*:

Hay cemeterioso solos, / tumbas llenas sin sonido / el corazón pasando un túnel / oscuro, oscuro, oscuro, / como un naufragio hacia adentro nos morimos, / como ahogarnos en el corazón, / como irnos cayendo desde la piel al alma³³.

La visita a un vecchio cimitero militare a Redipuglia, così indica il luogo di composizione del poemetto datato 13-16 febbraio 1996, è occasione per il poeta di una riflessione sulla morte e sull'esilio, tanto che nel testo leggiamo:

Qui tutto è come in un qualsiasi giardino, *oggi* / (più odierno, mi pare, non potrebbe essere): né angoscia / né felicità, né sofferenza, qualche gocciolina di malinconia [...], un po' di sole avaro / [...] cipressi in riposo, qualche gabbiano in volo [...] // Anche nuvole aggiungo? (Perché no? Ecco, già scrivo: / nuvole). E due gazze [...]³⁴.

Gli avverbi di luogo «qui» e di tempo «oggi», che con l'espressione «ora e qui» e gli aggettivi dimostrativi «questo» e «quello» ritornano spesso nelle raccolte di Stanišić, hanno la funzione di sottolineare la distinzione tra un prima e un dopo, tra la terra d'origine e un tempo che non è più, tra la nuova patria in cui si trova il poeta e il tempo che sta vivendo. Nel vecchio cimitero militare l'autore registra

³¹ Ivo Andrić, *Romanzi e racconti*, a cura di Dunia Badnjević, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 2001.

³² Miloš Crnjanski, *Roman de Londres*, tr. fr. di V. Popović, Lausanne, L'Âge d'homme, “Coeur d'homme”, 1992. Si tratta di un romanzo (mai tradotto in italiano) sull'emigrazione russa in Gran Bretagna, di quasi novecento pagine scritte durante l'esilio a Londra. Di Crnjanski Stanišić ha tradotto in italiano, insieme a Massimo Rizzante, il poema *Lamento per Belgrado*. Rizzante è partito dalla traduzione francese e Stanišić ha collaborato partendo dal testo originale: cfr. M. Crnjanski, *Lamento per Belgrado*, (testo serbo a fronte), Prefazione di M. Rizzante, con uno scritto di B. Stanišić, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2010.

³³ B. Stanišić, *In un vecchio cimitero militare, a poco meno di quattro anni dal 2000*, in *Metamorfosi di finestre* cit., p. 11

³⁴ *Ibidem* (i corsivi sono nostri).

l'immobilità totale del luogo e del paesaggio circostante: egli definisce «muta» la «cacofonia del dolore» di «questo un-tempo-verde-frutto», ovvero di quello che un tempo era un giardino che offriva frutti. Ora invece il passo del poeta che si aggira tra le tombe «incauto» non disturba nulla, poiché nemmeno la fiammella del lumino davanti alla «lapide centrale» ondeggia; «né un rametto della corona / artificiale-in-Onore-e-Gloria» tremola, e neanche «il superpreciso ordine dei caratteri solennizzati» si muove sulla lapide, «né di una virgola, né di un punto». Il tono è sempre ironico, non sui caduti ovviamente, ma sulla guerra. La visita è solo un passaggio e dentro di sé il poeta si dice che non può fermarsi perché deve proseguire in viaggio verso il mare. Tocca una pietra tombale e sente «umidità, freddo-freddo»; osserva le altre, tutte così regolari, e rimane colpito da una dai bordi così arrotondati da sembrare quelli di una spalla al femminile. E si chiede:

[...] Chi ritorna, / va avanti, fino...fino a...? / Non chiederti dove, anche questo stanca. / Poiché tutto è già spiegato, tutto tranne l'amore, / e le lacrime, e le speranze, e le attese, e...³⁵

Il poeta ha un moto di compassione nell'accarezzare una pietra, ma poi si ravvede e si dice che non deve indugiare, né sulle tombe né sui sogni:

Basta, basta! Che gema il cancello: una difficoltosa non-apertura, / metallica, dietro a te, che epilogo sia, un-po'-musicale, / in *questo luogo, oggi. // La commedia è finita*³⁶.

La «commedia» è quella della guerra, un teatro di morte, come teatrale è anche questa parola poetica che registra l'assurdità della brutalità delle azioni umane. L'attraversamento del camposanto è solo un momento di passaggio:

Vedi te stesso dall'altra parte-del-cancello! Di *salve* al meraviglioso, / onnidormiente *oltre!* E ripeti, ripeti che sei in viaggio / verso il mare, e non calcolare quanto il mondo divida dalla / Data Della Grande Celebrazione, e non interrogare te stesso sul perché / *quella pietra* poco fa ti fu più vicina della verità / (perché la verità, dicono, ha un affascinante / volto cangiante?)³⁷

Il poeta se ne va con in tasca «una galla, di *quel luogo*, / E nient'altro [...]» e si chiede «quale mare lo aspett[i] e quali nuvole, sul mare, lo attend[a]no».

Nella poesia *Telegramma, linea di caduta*, dedicata all'amico parmense Emilio Rossi, troviamo in esergo una frase di Gombrowicz: «Se questo crescente formalismo non verrà equilibrato dall'umanesimo, cioè dall'uomo, cioè dalla sof-

³⁵ Ivi, pp. 12-13.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

ferenza umana, dalla poesia, dai patimenti, in questo nuovo Sahara io morirò, io e le mie opere. / Del resto, non solo io»³⁸. Qui ritroviamo Stanišić che passa in rassegna, attraverso le notizie trasmesse dalla CNN o dalla radio, una serie di informazioni sui mali del mondo moderno, sui nuovi problemi, come quello della mucca pazza (siamo nel 1996) per la quale il poeta ha molta tenerezza perché viene picchiata, portata all'inseminazione artificiale una volta all'anno e fatta impazzire, ovvero «uscita dal buon vecchio cerchio». In questo suo lungo telegramma che ha la forma di un monologo interiore, quasi un flusso di coscienza che parla, il poeta ha nostalgia di un destinatario e il ritmo del verso crea un andamento a scatti: l'io poetico è balbuziente, le parole stentano ad uscire, fuoriescono da un respiro angoscioso, trattenuto, in preda ad un grido soffocato; unico rifugio, che offre un po' di conforto, è ancora una volta il paesaggio:

andiamo al mare stop ammutoliamo davanti al mare stop / solo per un attimo stop solo per un attimo stop e diciamo / acqua conchiglia pesce barca stop nube e mano / stop // restiamo fino al crepuscolo stop ascoltiamo stop / come la marea risciacqua la sabbia e le rocce stop / pensiamo stop qualunque cosa stop antiche àncore / affondate stop anfore irrecuperate / stop sogni di seppie stop perché ci tremano le dita / talvolta // stop perché stop // sorriso stop gratuito stop / alla fine stop con una manciata di spuma di mare³⁹.

Nel poemetto *La caduta del muro di Berlino, prima volta ovvero quanto ci confonde la storia contemporanea*, che porta la data del novembre 1997, Stanišić ritorna su uno degli avvenimenti storici più significativi che hanno segnato il secondo Novecento. Gli oggetti e le cose della casa cercano di parlare al poeta: «il pane fulvo che crocchia», «il burro di vacche normali – non pazze – di un lembo d'europa», i «giornali» che «(promettevano un sicuro oggi / e un migliore domani)», i «libri non letti», «il telefono che suona». Il mondo interno della casa, con cui il poeta ha un dialogo muto, e il paesaggio esterno del suo giardino di Zugliano rinviano improvvisamente alla terra natale:

in Bosnia / senza dubbio di neve profumava quei mattini / da lontananze dove le montagne tacciono / a un'altezza che tocca il cielo / aria pura sommità dolcemente ricurve / azzurro del cielo bioccoli di nubi / armonia direbbe un viaggiatore inesperto⁴⁰.

Mentre osserva e riflette, il poeta riceve la telefonata di un amico che gli annuncia la caduta del Muro di Berlino, descritta con questi versi:

³⁸ B. Stanišić, *Telegramma, linea di caduta*, ivi, p. 15.

³⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁰ B. Stanišić, *La caduta del muro di Berlino, prima volta ovvero quanto ci confonde la storia contemporanea*, ivi, p. 31.

[...] (era un muro senza porte senza finestre / perfino senza fessure per i messaggi di coloro / che vorrebbero piangere) sentii la polvere del cemento sulla lingua / storia molti si baciano proprio come ci si bacia / nella vita non solo nei film / un poliziotto dell'est regala una rosa / a una ragazza (direi dell'ovest) / nella processione anche maschere e un arlecchino con un berretto / bicorne multicolore saluta il mondo / nel grande movimento verso ovest⁴¹.

Attraverso lo schermo televisivo Stanišić assiste alle immagini del Muro che va in frantumi e, come in una serie di fotogrammi, descrive le reazioni delle persone con una sottile ironia: «come stabilito l'Ovest sfolgorava di spumeggiante felicità», mentre «come stabilito l'Est scompariva». Le domande del giornalista e le risposte delle persone intervistate che festeggiano sono in corsivo: «come state», «mai così bene sapete / come nei sogni», «in che sperate», «nella libertà ah in lei nella libertà», «voglio andare in occidente / perché là ci sono sexy-shop», «in che sperate ancora / *parlate il mondo ci ascolta*», «*ah adesso potremo comprare tutto*»⁴². Il tono è sempre ironico e disincantato, come indica la chiusa con un *post scriptum*:

p.s. gli ingenui di questo mondo quando dormono dormono davvero / quando si svegliano davvero pensano di essere svegli / allora non sapevo né che i muri una volta abbattuti / hanno il potere di volare né che la terra sotto il cui cielo / vidi il mondo può per il mondo diventare così importante / così terribilmente importante che il terrore divino senti sulla pelle / e sotto la pelle / né che angusta può diventare quella / *terra* né che si restringe alle dimensioni di una cartina di sigaretta quel / *cielo* / né che da vicino avrei visto la morte delle qualità / le loro scaglie avrei annusato in decomposizione / e la nudità del mondo di cui erano profilassi // non parlare di cose tristi né di cose insensate / mattino di nuovo mattino il tempo si travasa da un ditale / (e primavere, estati, autunni e inverni passano) / e *oltre* alla tua finestra a occidente si risveglia / *una vista* // (che sia reale)...⁴³

E nel significativo poemetto che chiude la raccolta, intitolato *Dopo le guerre ovvero variazioni per nulla liriche sul tema della leggerezza*, Stanišić affronta ancora una volta il tema della guerra e della violenza, ma ora quella attuale, ed apre il componimento con questi versi:

Dopo ogni guerra noi diventiamo migliori. La pesantezza / da noi evapora, la leggerezza si insinua sotto la nostra pelle, / sempre più sotto, più sotto, più sotto. La porta / del nostro oggi l'apriamo con gesto già abituale, / leggero [...] / [...] ci penetra dentro l'aria, legger-leggera, / proprio come piace / a noi. [...]⁴⁴.

⁴¹ Ivi, p. 32.

⁴² Ivi, pp. 32-33.

⁴³ Ivi, p. 33. I corsivi sono nel testo.

⁴⁴ B. Stanišić, *Dopo le guerre ovvero variazioni per nulla liriche sul tema della leggerezza*, ivi, p. 35.

Il tono è ovviamente ironico e nasconde i concetti di *nóstos* e di *álgos*, nostalgia e dolore per qualcosa che non esiste più, ovvero nostalgia e dolore per il paese, per la casa, per le persone lasciate o sparite, e anche nostalgia e dolore per la scomparsa di una lingua che ufficialmente non esiste più. Per Stanišić la 'vera' nostalgia non è momentanea, essa viene portata dall'esule sino alla fine del suo cammino, ovvero da colui che non ritornerà mai più nel proprio paese natale e il cui numero, negli ultimi decenni, si è incredibilmente moltiplicato anziché ridursi:

Dopo ogni guerra noi diventiamo migliori. Facilmente portiamo / la croce dei nuovi giorni. Cerchiamo l'oggi, non ci voltiamo / verso i funghi velenosi degli interrogativi che crescono accanto ai sentieri rinselvaticiti / di irsute erbe taglienti di piuccheperfetti, come-per-caso- / spuntate, come-per-caso-affilate. Alle Cassandre da tempo abbiamo / già predetto il futuro [...] / [...] E noi? Tranquilli siamo, tranquilli. E sempre migliori. / E leggeri⁴⁵.

La nostalgia è implicita nell'immagine del «fungo velenoso» da cui tutti vorrebbero allontanarsi perché mortale, mentre altrove è definita come «un'erba velenosa che cresce lungo i nostri trapassati prossimi», ovvero quelli degli esiliati, e il più delle volte è presente in modo sotterraneo con funzione catartica, nel senso che diviene atto liberatorio, un dovere dell'«io». Il poemetto è costruito inoltre sul concetto di 'leggerezza', su cui il poeta ironizza ed auto-ironizza, perché è la superficialità che ci rende ottusi, dipendenti dal conformismo, soprattutto mentale, e da cui prendono origine tutti gli altri conformismi. Il poeta ricorre all'ironia che per lui rappresenta l'ultimo rifugio dell'animo di fronte alla leggerezza sorda della maggioranza delle persone, denunciando il fatto che il mondo di oggi è immerso in guerre di tutti i tipi, la cui sola invisibilità stoltamente rende l'uomo più sicuro.

Così, con un doppio sguardo e una doppia lingua letteraria, Božidar Stanišić scrive dalla ferita insanabile di un *entre-deux*, in un *inter-tempo* o *frattempo*, come lui stesso l'ha definito, diventando un testimone prezioso della Storia dei Balcani (e non solo) degli ultimi tre decenni.

3. Arben Dedja: sguardi chirurgici sul corpo-memoria e sulla deperibilità della materia

Arben Dedja è nato nel 1964 in Albania⁴⁶, a Tirana, città in cui è cresciuto e ha svolto i suoi studi, conseguendo nel 1988 la laurea in Medicina e Chirurgia.

⁴⁵ Ivi, pp. 36-37.

⁴⁶ L'Albania è un paese molto piccolo e la lingua albanese è parlata da sei milioni di abitanti, ai quali si aggiungono i due milioni di kosovari e, se prendiamo in considerazione i circa 100.000

Dopo aver esercitato per tre anni la professione di medico nel nord-est del paese, nel 1994 si è specializzato in Chirurgia generale presso l'Ospedale Universitario della capitale dove, in seguito, ha lavorato per cinque anni come urologo. È arrivato in Italia nel 1999 e ha svolto, prima come assegnista, poi come ricercatore a contratto, degli esperimenti nel campo della trapiantologia⁴⁷ e delle cellule staminali presso l'università di Padova. Dopo aver ottenuto un dottorato con una tesi sulla broncodisplasia polmonare nei neonati prematuri presso il Dipartimento di Pediatria, ha vinto una borsa post-dottorato in Cardiochirurgia pediatrica ed ha esercitato presso enti privati di ricerca la sua attività di microchirurgia sperimentale. È diventato cittadino italiano e si è ormai stabilito a Padova con la famiglia, dove vive da vent'anni.

Accanto alla passione per la medicina, Arben Dedja ha sempre coltivato anche quella della letteratura e in particolare della poesia che è diventata un'attività fondamentale nella sua vita. Da giovane ha iniziato a scrivere e a pubblicare poesie sparse su riviste albanesi e ha studiato l'inglese, l'italiano e il russo. Egli parla dell'apprendimento delle lingue straniere con un professore privato nell'auto-presentazione pubblicata nell'antologia *Sempre ai confini del verso. Dispari poetici in italiano*, che altro non è che un brano scelto dal racconto *Appunti di arte cinematografica* inserito nel libro di prose *Amputazioni prolungate*:

L'Albania degli anni '70 del XX secolo soffriva di una totale mancanza di libertà. Nelle menti traumatizzate degli albanesi, che cercavano di sfuggire agli incubi, si diffuse la mania collettiva di far insegnare da un privatista le lingue straniere (occidentali) ai propri figli. Poiché anche i miei ne furono contagiati, mi portarono a casa il Maestro. Era frequente che questi maestri appartenessero alle "classi rovesciate", oppure erano ex-comunisti caduti in disgrazia, gente con

albanesi presenti nell'Italia meridionale e i circa 100.000 presenti in Grecia, arriviamo ad un totale di meno di 10 milioni di albanofoni nel mondo. In Europa l'Albania è il paese che ha più cultura orale che scritta: il primo libro infatti è stato redatto nel 1555 al di fuori delle frontiere del paese e la normativa linguistica riguardo ai dialetti è stata stabilita da un Congresso nel 1972, in pieno regime comunista. Inizialmente si distinguevano due dialetti maggiori: il *gheg*, parlato a nord, e il *tosk*, parlato a sud, oltre a due dialetti considerati minori, ovvero quello parlato dagli albanesi in Italia, l'*arbëresh*, e quello parlato dagli albanesi in Grecia. Questi ultimi due, come il *tosk*, erano più o meno simili, ma nei secoli si sono notevolmente allontanati perché gli albanesi che vivono in Italia e in Grecia sono fuggiti prima che la Turchia opprimesse ed occupasse tutto il paese; essi hanno mantenuto una lingua più arcaica, tanto che la loro produzione scritta presenta spesso una traduzione a piè di pagina. Dal 1555, e per i cento anni seguenti, si è scritto solo in dialetto *gheg*, cioè quello del nord, mentre quello del sud ha assunto una forma scritta molto più tardi, provocando notevoli differenze linguistiche tra i due dialetti. Sino al 1972 ognuno scriveva nel dialetto che parlava; poi, sotto il regime comunista, si decise di eleggere un solo dialetto come lingua nazionale. Poiché l'80% dei membri del Congresso del 1972 veniva dal sud, si decise che la lingua standard si sarebbe basata sul *tosk*. Dopo il 1990, invece, ognuno è tornato ad utilizzare il dialetto che parlava prima del 1972.

⁴⁷ I settori di ricerca di cui si occupa Arben Dedja spaziano dall'immunologia alla broncodisplasia polmonare e alle patologie tumorali, oltre alla decellularizzazione e alla rigenerazione valvolare.

un'istruzione solida che cercava di mettersi all'opera per guadagnare qualcosa in più della misera pensione. Forse qualcuno di loro era anche stato in prigione, ma non il mio Maestro: lui in più, aveva fatto due anni di...manicomio. Egli era, con una metafora di oggi, un ipertesto benigno, con finestre che aprono improvvisamente nuovi link che, a loro volta, hanno altri link con nuove spiegazioni: un sapere centrifugo che abbraccia l'Universo. A partire dalla pronuncia dell'infinito di un verbo italiano o francese, il discorso poteva spaziare fino all'Antica Grecia, a Spinoza, a Giacomo Leopardi (poeta prediletto)...⁴⁸

Il maestro privato di italiano apprezzava molto i primi testi poetici del giovane studente e lo spingeva a continuare, alternando la traduzione come *praxis* quotidiana 'per spuntare la penna'. In quel periodo tutto era politicizzato, quindi si potevano tradurre solo certi autori; i classici e in generale i poeti nati prima di Marx erano comunque accettati in traduzione proprio perché non avevano colpa di non averlo conosciuto, anche se passavano tutti obbligatoriamente per il controllo della censura.

Dedja ha tradotto in albanese testi di moltissimi poeti italiani e alcune di queste traduzioni sono apparse in rivista: Cecco Angiolieri, Dante Alighieri (i primi sette capitoli della *Vita Nuova*, che non è mai stata tradotta interamente in albanese), Petrarca, Michelangelo, Tasso, Foscolo, Carducci, Pascoli, Olindo Guerrini, Corazzini, Govoni, Trilussa (trenta componimenti, rispettando tutte le rime), Ungaretti, Montale, Sibilla Aleramo, Penna, Amelia Rosselli⁴⁹, Raboni. Arben Dedja ha pubblicato anche alcuni volumetti di traduzioni in albanese: nel 1997 *30 poezi (30 poesie)*⁵⁰ di Umberto Saba; nel 2000, dall'italiano e dall'inglese, *Harbimi (La furia)*⁵¹, una *plaque* del poeta e medico immunologo ceco Miroslav Holub; nel 2007 *Poezitë (Tutte le poesie)*⁵² di Guido Cavalcanti; nel 2012 un libro di traduzioni di poesie di Sylvia Plath, *Lady Lazarus*⁵³ e un altro di Holub, *dhe Ç'mendim ka Minotauri për Poezinë (Cosa pensa il Minotauro della Poesia)*⁵⁴; nel 2013 uno di William Blake (*Canti dell'innocenza e dell'esperienza*)⁵⁵ e nel 2017 uno di Emily Dickinson (*Stanze d'alabastro*)⁵⁶, oltre ad una raccolta

⁴⁸ M. Lecomte (a cura di), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici* cit., pp. 31-32.

⁴⁹ Cfr. A. Dedja, *Amelia Rosselli*, traduzione in albanese, in «Iris di Kolibrì», I, n. 0, marzo-maggio 2014, pp. 236-247. Il poeta ha tradotto in albanese alcuni testi tratti da *Sleep, Variazioni belliche e Documento*.

⁵⁰ Umberto Saba, *30 poezi*, Tiranë, MÇM Çabej, 1997.

⁵¹ Miroslav Holub, *Harbimi (La furia)*, Tiranë, Afërdita, 2000.

⁵² Guido Cavalcanti, *Poesia*, Tiranë, Ombra GVG, 2007.

⁵³ Sylvia Plath, *Lady Lazarus*, Tiranë, Aleph, 2012.

⁵⁴ M. Holub, *dhe Ç'mendim ka Minotauri për Poezinë (Cosa pensa il Minotauro della Poesia)*, Tiranë, Aleph, 2012.

⁵⁵ William Blake, *Këngët e Pafajësisë dhe të Përvojës (Canti dell'innocenza e dell'esperienza)*, Tiranë, Botimet Jozef, 2013.

⁵⁶ Emily Dickinson, *Oda alabastri (Stanze di alabastro)*, Tiranë, Pika pa Sipërfaqe, 2017.

di *Poesie scelte* di Attilio Bertolucci⁵⁷, il poeta italiano del Novecento da lui più amato. Dedja ha inoltre partecipato come traduttore all'antologia *Poesia italiane e shekullit XX (Poesia italiana del XX secolo)*⁵⁸ pubblicata nel 2004 in Albania.

L'albanese è una lingua abbastanza flessibile perché ha i casi, come in latino; questo ha permesso ad Arben Dedja di mantenere il più possibile nelle sue traduzioni lo schema delle rime e la metrica del testo originale. La traduzione è quindi parte integrante della sua scrittura poetica, poiché il tradurre, oltre ad un modo di far conoscere nuovi autori in Albania, rappresenta soprattutto un esercizio formale, come si può intuire dal lungo elenco di autori citati, che spazia dai grandi classici del Medioevo sino a quelli del Novecento, e con una predilezione per le forme chiuse. È anche importante ricordare che all'epoca della dittatura di Enver Hoxha, in particolare il periodo che va dal 1950 al 1985, anno della sua morte, l'Albania ha vissuto un totale isolamento e una repressione tra le più sanguinarie della storia contemporanea d'Europa. È proprio in questo clima soffocante che è cresciuto Arben Dedja per il quale la letteratura diventa una vera possibilità di fuga ed astrazione dai noiosi *diktat* del socialismo reale e, con il tempo, una pratica quotidiana accanto allo studio della medicina. Parallelamente al tradurre, il poeta pubblica nel 1994 la sua prima raccolta, *Shpella e trishtimeve të tua (Pronunce rarefatte)*, mentre la seconda, *I thopërkuom (Paralitico)*, uscirà nel 2003, quando è già emigrato in Italia. Successivamente egli passa anche alla scrittura in italiano ed è sulla rivista di poesia comparata «Semicerchio» che esordisce sia come traduttore, di poesie di Cavalcanti in albanese⁵⁹, sia come poeta in lingua italiana. Singoli testi sono apparsi anche nelle riviste cartacee «Pagine» e «Dedalus»; nelle riviste on-line «Sagarana», «El-Ghibli», «Kúmà», «Iris Kolibri», «Nazione Indiana», «Absolute poetry» e nella già citata antologia *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici*. Nel 2004 Dedja vince il Premio Internazionale di Poesia e Traduzione della “Fondazione Carisap” di Ascoli Piceno e nel 2014, a Tirana, il Premio “Autori i Vitit” (Premio “Autore dell'anno”) con un libro di prose intitolato *Histori (e)skatologjike (Storie (e)scatologiche)*⁶⁰. Dedja alterna la scrittura in versi (la sua ultima raccolta è del 2018, *Shqiptime të rralluara (Pronunce rarefatte)*)⁶¹ a quella in prosa, quest'ultima soprattutto per trattare temi a sfondo politico, come la raccolta di racconti *Amputazioni prolungate*⁶², auto-tradotta dall'albanese (*Amputime të zgjatura*, 2011) e pubblicata in Italia nel 2014.

⁵⁷ Attilio Bertolucci, *Me këto lulëkuqe e flutura (Con questi papaveri e farfalle)*, Tiranë, Aleph, 2017.

⁵⁸ AA.VV., *Poesia italiane e shekullit XX*, Tiranë, Elena Gjika, 2000.

⁵⁹ G. Cavalcanti, *Rime*, tr. alb. di Arben Dedja, «Semicerchio», XXVI-XXVII, 2002, pp. 97-99.

⁶⁰ A. Dedja, *Histori (e)skatologjike*, Tiranë, Pika pa Sipërfaqe, 2014.

⁶¹ A. Dedja, *Shqiptime të rralluara (Pronunce rarefatte)*, Tiranë, Pika pa Sipërfaqe, 2018.

⁶² A. Dedja, *Amputazioni prolungate*, Nardò, Besa, “Controluce”, 2014 (*Amputime të zgjatura*, Tiranë, Ombra GVG, 2011).

La prima raccolta in italiano, *La manutenzione delle maschere* (2010)⁶³, che riunisce soprattutto testi poetici, ma anche qualche prosa, comprende 45 componimenti di cui 43 sono stati scritti in albanese e poi autotradotti in italiano. Nella seconda, *The vanishing twin* (2015), 29 componimenti sono stati scritti direttamente in italiano, senza la versione albanese, e 16 scritti in albanese e poi auto-tradotti in lingua italiana. In pochi anni il rapporto nell'uso delle due lingue è quindi cambiato, si è rovesciato, anche se per ora l'autore fa sempre rileggere i propri testi in italiano alla poetessa Mia Lecomte (curatrice delle sue raccolte) poiché non si sente totalmente a proprio agio nella sua nuova lingua letteraria. È importante notare che nella prima raccolta è presente solo un componimento sul tema della migrazione, mentre nella seconda ce ne sono ben sette che trattano il passaggio dell'autore dall'Albania all'Italia. Probabilmente nella prima silloge egli ha voluto allontanarsi da un'esperienza dolorosa per ritornarvi in un secondo momento con maggior distanza e lucidità.

La manutenzione delle maschere è divisa in due sezioni: nella prima, che comprende 22 componimenti e s'intitola *Autoritratti*, il poeta rappresenta se stesso da bambino e poi da adulto, focalizzandosi sul 1997, anno in cui il paese sprofonda in un grande caos a livello politico ed economico e in cui egli già lavora come medico; la seconda sezione invece s'intitola *Nel museo delle cere* (ispirata da una visita a Londra nel 2005) e comprende 21 componimenti e 5 prose poetiche in cui sono descritti dei personaggi che in realtà sono una maschera del poeta stesso: maschere che egli ha abitato, che gli appartengono e che sottolineano una certa continuità tra le due sezioni della raccolta.

Nella sezione *Autoritratti* si alternano ricordi d'infanzia, alcuni segnati dalle date apposte come titolo («1969», «1974», «1977»), a quelli che ritraggono il poeta in ospedale nel suo lavoro di medico, come nel componimento «1997» che segna un anno difficile per il paese. Il poeta fissa attraverso delle istantanee i suoi *souvenir* di bambino, come in «1969», in cui riaffiora l'immagine di sé, a cinque anni, mentre gioca con dei piccoli zingari di Tirana:

Stai attento – mi dicevano – agli zingari perché rubano i bambini. / E io che con loro / ci giocavo... / Era vero / che li rubavano: erano piene di bimbi le loro capanne. / Ma io / fui lasciato dentro muri tinti...⁶⁴

L'Albania, in particolare quella degli anni della dittatura e degli anni Novanta, e il mestiere di medico, soprattutto il lato pratico dell'operare, sono al centro della poetica di Arben Dedja, nei cui versi spiccano o accenti ironici, sicuramente la cifra stilistica principale dell'autore, o una certa commozione che rimane

⁶³ A. Dedja, *La manutenzione delle maschere*, ed. bilingue italiano-albanese, Bologna, Edizioni Kolibris, 2010.

⁶⁴ Ivi, p. 15.

sempre velata, come per mantenere quella giusta distanza che la sua professione richiede. Nel componimento *Ispezione chirurgica* leggiamo:

Nella cieca luce della stanza / una notte esaminai / un vecchietto rannicchiato
dei sobborghi di Pristina / alloggiato temporaneamente nel campo tedesco / dei
rifugiati – ma non era in grado di spiegare / dove –. // Vidi le sue gambe sottili,
storte / quando mi si denudò davanti / e il pene circonciso malamente da / qual-
che barbiere nella lontana fanciullezza. Otto / figli aveva e cinque / figlie tutti
sposati, nessuno con lui – / sparsi per il mondo, uccisi – / ma non ci capivamo
bene: lui nel suo dialetto / io con la mia lingua letteraria. // Un vecchio finito
ormai, gemeva / davanti a me a ogni tocco. // Non era stato così / là nella sua
capanna quando l’avevano cacciato / a calci l’avevano messo in fila, / conoscevo
l’indecifrabile / suo sguardo sul rosario / sul fango della strada. / Facile e imme-
diata la diagnosi: / cancro alla prostata. // Poco si poteva fare per lui – / e non
c’era posto in reparto. // Era notte, ma lo spedii lo stesso al campo: «Fatti vivo
la settimana prossima, *bacë!*»⁶⁵

La parola *bacë*, che viene utilizzata in Kosovo per chiamare gli anziani in segno di rispetto (come indica il poeta in una nota), racchiude tutta la personalità di questo «vecchietto rannicchiato» proveniente dai sobborghi di Pristina e costretto all’esilio in seguito alla guerra tra le truppe jugoslave e l’esercito di liberazione del Kosovo, iniziata a causa della politica anti-albanese di Slobodan Milošević. L’andamento del testo è prosastico, con un ritmo cadenzato e secco, quasi da sentenza, che restituisce al lettore l’atmosfera fredda e desolata della situazione dei campi dei rifugiati e dei reparti degli ospedali. Il corpo, con tutta la sua storia personale e il peso dei suoi dolori, è spesso al centro della poesia di Dedja, descritto nelle sue varie parti, sempre con uno sguardo attento ai singoli arti, come nel componimento intitolato *Zio Lazzaro*, un familiare rimasto impresso nella mente e negli occhi del poeta ancora fanciullo:

Mi arruffò i capelli / mentre avanzava / con uno strano modo / di camminare a
sbalzi / uguali le gambe / dei calzoni una / delle scarpe più piccola / si avvicinò /
alla sedia vide la sedia / di sbieco calò la mano / un bottone invisibile / premette
sotto il ginocchio / e la destra si piegò⁶⁶.

E della durezza dell’ambiente ospedaliero durante il periodo post-dittatura ne abbiamo un esempio nel testo poetico *Urologia*:

L’infermiere del turno di notte / veniva al lavoro con il kalashnikov / mettendolo
in bella vista / mentre serrava / con manette la porta / del reparto. / Quando i
gemiti / delle coliche renali / diventavano insopportabili / strillava che i tossici /

⁶⁵ Ivi, pp. 21-22.

⁶⁶ Ivi, p. 29.

avevano già razzato / nel turno della mattina / i tranquillanti / mentre il medico di guardia / chiuso nella sua stanza / leggeva / Dostoevskij⁶⁷.

Le chiuse delle poesie di Dedja sono spesso incisive, spiazzano il lettore, a dimostrazione di un periodo cupo della storia albanese (per certi versi assurdo), rappresentato in questo caso da un medico di guardia, indifferente alle grida di dolore dei pazienti in preda ad attacchi di coliche renali per mancanza di antidolorifici. Al medico non rimane che dedicarsi alla lettura di un autore classico della letteratura russa, lingua obbligatoria in Albania nel periodo in cui il paese era allineato al blocco sovietico. Le descrizioni del corpo umano ritornano anche nei ricordi dei giochi, come in *Autopsia di una bambola* o in *1974*, in cui si apprende che il padre era medico e che ha forse rappresentato, per il giovane poeta, un esempio da seguire:

Ogni tanto papà tornava / a casa con la canottiera insanguinata / «C'era un problema in sala operatoria, ecco...» oppure: / «L'intervento è stato difficile...» / La mamma non era contenta / «che il sangue non va via facilmente» / gli faceva notare con / quei suoi modi. // Strano come i padri sappiano impressionare i figli / e la vita sia piena di imprevisti⁶⁸.

Ancora una volta la chiusa del componimento è ad effetto e il ricorso all'alitterazione (“s” e “p”) e all'assonanza (“figli/imprevisti”) trasmette l'idea di come si possa intraprendere una strada che in precedenza non si era immaginata, stupendosene. Il testo *1997* affronta un anno cruciale per l'Albania:

Le poche bottegucce / non saccheggiate / s'affrettavano a vendere / le ultime provviste. / Ne cercai per il quartiere / una che non avesse / scaffali vuoti. / Quando la trovai / mi misi in coda / e il signore davanti / comprò l'ultima merce: / quattro bottiglie d'aceto⁶⁹.

La descrizione di una grave crisi economica in atto, sottolineata dal verso «scaffali vuoti» e da quel signore che acquista le ultime «quattro bottiglie d'aceto» in piccoli negozi sopravvissuti ma destinati a scomparire, costruisce l'immagine di un paese ridotto alla miseria e che spingerà molti albanesi ad emigrare. Il processo migratorio albanese, in particolare verso l'Italia, si è articolato sostanzialmente in tre fasi: la prima risale al 1991, dovuta al forte isolamento in cui era rimasta chiusa l'Albania per oltre quarant'anni, ma soprattutto per la difficile fase transitoria che il paese ha attraversato dopo la caduta del regime sta-

⁶⁷ Ivi, p. 25.

⁶⁸ Ivi, p. 19.

⁶⁹ Ivi, p. 31.

linista di Enver Hoxha⁷⁰. L'avvento al potere di Ramiz Alia, delfino di Hoxha, segretario generale del partito nel 1986 e capo di stato nel 1987, portò ad una grave crisi economica. I tentativi per superarla fallirono a causa della scarsa produzione industriale, della bassa qualità dei prodotti e della cattiva gestione delle esportazioni. Nel 1997 si verificò una seconda ondata migratoria, profondamente diversa dalla prima: il fallimento della maggior parte delle società finanziarie nazionali conduce il paese a condizioni di estrema povertà, costringendo molti alla fuga. È poi con la guerra del Kosovo, scoppiata nel 1999, che si verifica quella che viene chiamata «l'ondata invisibile»: trascurati dalle autorità, 100.000 albanesi lasciarono il loro paese chiedendo asilo politico come cittadini kosovari. L'esodo della popolazione albanese, come purtroppo spesso accade, è stato gestito da organizzazioni di traffico clandestino e dalla criminalità organizzata. Arben Dedja è particolarmente attento alla storia difficile del suo paese, legata a luoghi e persone della sua infanzia e dell'età adulta. Nella sua poesia ritroviamo infatti, come scrive Mia Lecomte nella sua Prefazione, «un'umanità riportata continuamente al grado zero dell'evoluzione, alla sua mortalità animale; è la voce [...] dello scienziato che riconosce tutti gli esseri uguali nella contingenza, li riassume nella costante deperibilità, della sconfitta biologica, che sola li accomuna [...]»⁷¹. Tutto è messo sul tavolo delle autopsie, tutto è ispezionato con il bisturi: la Storia, l'amore, le persone care, la vita. In *Elegia crudele per mio padre*, componimento diviso in tre tempi, il poeta si focalizza sul lavaggio e la vestizione del corpo morto, sulla veglia e sul trasporto della salma nella bara attraverso le scale strette della palazzina di casa costruita con i lavori forzati sotto la dittatura di Hoxha, mentre il padre si muove come un «sacco di noci ammucchiato sulla testa». Nel primo movimento leggiamo:

Ho lavato mio padre morto / una mattina di marzo con i geloni / d'inverno ancora ai piedi / e proprio dai piedi iniziai / – acqua e sapone – finché ebbe / odore di detersivo poi tra le cosce / ho sfiorato appena i testicoli in quella / occasione per la prima volta svelati / lo vestii con camicia e abito / il migliore tenendogli dritta / la testa che non cadesse sul petto / lo sdraiai senza-orologio-e-senza-anello / gli pettinai i capelli bianchi lo rasai / a secco ansimai con le scarpe / nuove tre-manici-di-cucchiai-spezzati e / alla fine gli misi una cravatta dopo / aver fatto prima il nodo sul mio collo⁷².

Il poeta descrive l'operazione con rigore e precisione, con quell'urgenza disacratoria che lo contraddistingue («tre-manici-di-cucchiai-spezzati» nell'infilare

⁷⁰ Cfr. Orkida Mehillaj, *Cenni sulla storia dell'immigrazione albanese in Italia*, <http://www.adir.unifi.it/rivista/2010/mehillaj/cap1.htm>. Cfr. anche Roberto Morozzo della Rocca, *Le radici della crisi*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati Spa, 1997.

⁷¹ M. Lecomte, *Per la manutenzione di ogni maschera*, in A. Dedja, *La manutenzione delle maschere* cit., pp. 5-6.

⁷² Ivi, p. 35.

le scarpe); la morte travolge anche l'amore filiale ed è in qualche modo presente anche in quello sentimentale, come nella lirica collocata all'inizio della raccolta e intitolata *Sull'amore*: «Il mal di stomaco / che sopraggiunge dopo / un classico bacio francese / lo causa l'*Helicobacter Pylori*, / dice la medicina».

La prima sezione si chiude con il poeta che si rivolge direttamente alla poesia (*Il poeta si raccomanda alla sua ultima canzone*) che ha l'alto compito di racchiudere la vita ma che, come tutto, non sfugge all'atto di 'essere messa con le spalle al muro':

Ora taci / e riposa / o mia canzone / come una volpe stanca seduta sulla coda / (coda di chissà quali nuche di signore) / ricorda / rimirando / il raggio di luna – / filo d'acciaio – / come sfuggivi la trappola / dell'attimo / della quotidianità / e senza farti vedere / sputavi via la zampa⁷³.

Nella seconda sezione, intitolata *Nel museo delle cere*, il lettore si imbatte in una serie di personaggi storici che sono còliti non all'apice della loro notorietà e delle loro imprese maggiori, ma in situazioni private imbarazzanti, come *Luigi XIV* che si deve far operare di una fistola anale, o nel momento estremo, come *Emilio Salgari*, che fu trovato morto suicida «nel bagno tutto muffa» il 25 aprile 1911 o ancora *Maximilien Robespierre* che va al patibolo, spettacolo a cui la folla deve assistere:

Valeva oro un posto alle finestre / con vista sulla Place de la Révolution / e l'ossigeno nell'aria diradò / abusato dalle contesse per i capelli / e le scollature delle puttane ululavano / cosce socchiuse / mentre il cittadino R. s'incamminava verso il patibolo / con un bianco foulard intorno alla testa / legato sotto il mento come / le nonne di Tirana⁷⁴.

La storia passata si mescola a quella dell'Albania in cui, durante il regime, il popolo era costretto ad assistere alla decapitazione dei dissidenti. Dietro al sipario le maschere nascondono il volto del poeta o situazioni del suo paese: troviamo poesie intitolate «Ulisse», «Ercole», «Casanova», «Carlo Ghega» (l'ingegnere italiano di origini albanesi), tutti personaggi còliti nella loro fragilità, ivi compreso Napoleone quando è ormai a «Sant'Elena»:

Nella vasca di piombo / l'acqua in persona / fuoriesce / quando io entro // per desquamare / l'eczema / dalla carne dell'anima. // Ho molti / trofei appesi / ma tutti mi chiedono / solo / se sia finta / la testa del cervo. // All'attacco! / Avanti! / La cartapesta / della cucina non lascia / che ascolti / il mio esercito / di stuzzicadenti⁷⁵.

⁷³ Ivi, p. 39.

⁷⁴ Ivi, p. 58.

⁷⁵ Ivi, p. 72.

L'eroe non riesce più a comandare nemmeno un esercito di stuzzicadenti, vittima della caducità della sua gloria e del suo corpo, proprio come accade al grande dittatore albanese che non è ascoltato ed è ridicolizzato con un tono cinico, ironico, dato anche il ricorso a termini appartenenti al registro basso, durante uno dei suoi usuali comizi (*Il discorso del leader*):

Si mangiava cocomero nelle ultime file. / L'atmosfera era quella dei / momenti storici: / la sala in penombra / pronta ad essere illuminata / dalla marea di applausi. / In prima fila / si notava una stanchezza / di chiappe penzoloni / tra i veterani. / Quando nel mezzo / di una lunga frase fece una pausa / e respirò profondamente si sentì / il tic-tac / dei tagliaunghie (invenzione cinese)⁷⁶.

Nel componimento *L'attore che interpreta Amleto*, dietro il personaggio-maschera che si chiede se vivere ancora o meno, si cela l'immagine del poeta avvolto in un'atmosfera crepuscolare e da melodramma:

L'attore che interpreta Amleto / prende un caffè ristretto al bar del teatro / ma non dice nulla del fantasma. // L'attore che interpreta Amleto / scruta sotto il mantello qualcosa che non è un teschio / gli accendini sono umidi il fango sporco. // L'attore che interpreta Amleto / sotto la pioggia chiama un taxi che lo porta / nell'albergo crepuscolare in questi tempi di melodramma / e singhiozza mentre l'autista neanche un attimo / se ne sta in silenzio⁷⁷.

L'anafora del primo verso di ogni strofa, che è anche il titolo della poesia, insiste sulla rappresentazione di un ruolo che diventa doppio: quello di attore e di personaggio. Quello di Amleto è un personaggio deluso nei confronti della vita, perché tradito da tutti, e deluso anche verso se stesso, perché è un uomo spostato dall'azione: è già più in là dell'idea di azione e quindi solo, isolato come lo è il personaggio-poeta avvolto in un'atmosfera triste, sia all'esterno («sotto la pioggia») che all'interno («nell'albergo crepuscolare») e le cui lacrime sono invisibili.

La seconda raccolta in italiano, *The vanishing twin*, pubblicata nel 2015, presenta nel titolo un termine medico che significa letteralmente «gemello che sparisce». Ci sono infatti dei casi in cui uno dei due gemelli di uno stesso feto ad un certo punto inizia a non crescere più e quindi o muore da solo o sono i medici a decidere di farlo morire con un'endoscopia per garantire la sopravvivenza di quello sano. Così nei mesi di gravidanza il primo bambino inizia a crescere, si sviluppa e nasce, mentre il secondo viene in qualche modo 'assorbito'. Ma in alcuni casi il femore o il cranio, che sono degli ossi duri, non riescono ad essere riassorbiti completamente e si possono quindi attaccare all'altro gemello che nascerà con dei 'nei' che, in realtà, sono parti integrate del secondo gemel-

⁷⁶ Ivi, p. 61.

⁷⁷ Ivi, p. 71.

lo. Prendendo spunto da questa possibilità in natura, Arben Dedja si considera un 'gemello' della sua patria assorbita ma che tuttavia rimane, in alcune sue parti, indissolubilmente attaccata al corpo del poeta, come leggiamo nelle prime tre strofe del componimento eponimo:

Tu muori e io con le mie gengive sdentate / ti cannibalizzo / ti assorbo / lentamente / trapassi la mia pelle / mi entri nelle viscere / mi piaci / poi ti piscio / poi succhio il liquido / ancora ti deglutisco / ti mando giù. // Nell'arnio di madre natura / una volta eravamo felici / due gemelli natanti / ci abbracciavamo / cambiavamo posizione / a seconda dei sogni / dei nostri carnali / bisogni / ma un giorno / cominciasti / a impallidire / a non crescere più. // Era ferma / la misura del tuo femore / le dimensioni del cranio / il medico / parlò chiaro / come un tintinnio / di monetine / quando decise / di tagliare il cordone / così libero / io nuotavo / nel mare nostrum esistenziale / e tu anemico / teratocarcinomico / fetus in fetu / sparivi giù⁷⁸.

Nella raccolta, organizzata in quattro sezioni, *L'ora del bagno, Frammento di vita, BCG (Bacillo di Colmette-Guérin), Prova generale*, ritroviamo ancora l'Albania, Tirana e i ricordi d'infanzia, ai quali però si aggiunge anche la difficoltà del vivere in un altro paese: l'Italia. Quella del migrare si rivela un'esperienza dolorosa, almeno ai suoi inizi, come nel testo *Amore e Morte*, in cui i due opposti si fondono:

Stava appoggiato al muro / vicino ai rifiuti il materasso / (buttato in così buone condizioni) che noi lentamente trascinammo / per il suo lato lungo / la scia delle lumache rifletteva / il plenilunio ci mostrava la via / per il campus per la nostra calda stanza dove lo mettemmo sul pavimento / ci serviva per fare all'amore / anche se ci era morto qualcuno⁷⁹.

Nella memoria si alternano i momenti di qua dall'Adriatico e quelli dell'altra riva, della prima patria amata-odiata, che tornano nel ricordo:

La casa dei nonni affiancava / la pasticceria ci passavano / teglie con pezzi di noci / per le nostre galline guaste / ammuffite con schegge / di gusci ma ci trovavi / sempre quello spicchio sano / per la gioia di noi bambini / io e mia zia nascosti / in stanze rare ogni / tanto adulti si affacciavano / seri inforcando occhiali / mio nonno un ex ministro⁸⁰.

Nel componimento che dà il titolo alla seconda sezione, *Frammento di vita*, ritorna tutta la tribolazione quotidiana per sopravvivere dignitosamente nella

⁷⁸ A. Dedja, *The vanishing twin*, Prefazione di Gabriella Montanari, Nardò, Besa, 2015, p. 57.

⁷⁹ Ivi, p. 7.

⁸⁰ Ivi, p. 11.

nuova patria, anche se lo sconforto, sempre in agguato, si esprime con termini legati ad un registro basso e più colloquiale:

Ah, questo porcaio d'esistenza, che guscio / per i sogni in questa stanza in affitto / solo letto e bidet. In proporzione / diretta con i seni che vanno giù calano i prezzi. / Ormai tosto il pane / con il phon sull'antenna / dei vicini appendo mutandine⁸¹.

A distanza di tempo, Dedja riesce tuttavia ad essere ironico sui primi anni della sua migranza, come nella poesia *Schengen*:

La controllarono da cima a fondo / la mia casa / da extracomunitario. // Era tutto in regola! // Solo che / mentre la rimettevano a posto / staccarono un pezzo / di balcone⁸².

o nel componimento della terza sezione della raccolta *Caffèomanzia*, ove il poeta si prende gioco delle decisioni assurde del Partito:

Quando la lettura della tazzina / contagiò anche alti funzionari / il Partito decise di razionare / il caffè la lettura del futuro / nel fondo della tazza crollò / ma il caffè surrogato / e peggio quello d'orzo / incupì i presagi / suicidi terremoti carestie / sciagure alluvioni arresti / si doveva trovare una nuova / soluzione per il caffè fu convocato / un Plenum Straordinario⁸³.

Ora il poeta può dire di avere due patrie, ma egli è dovuto passare attraverso una 'zona interna' del cuore in cui non si sentiva più ancorato a nessun luogo, una sorta di *homeless*. Questa sensazione è espressa nel componimento *Anoikis*, termine che in greco significa «essere senza casa»:

L'anoikis / disse il Professore / è un tipo di morte / cellulare / che avviene quando / la cellula si stacca / dalla matrice / alla quale appartiene quando succede / alcune proteine / della membrana... / e io / immaginavo la vecchia madre la porta di casa / senza chiave / il campo di calcio / tra i vacuoli / mentre a lezione / – ma non intesi bene – / si diceva qualcosa / sul ruolo dell'anoikis / nel cancro / delle nostre vite / delle nostre morti⁸⁴.

Dedja fa qui riferimento ad un particolare processo di morte programmata delle cellule che vengono staccate dalla loro matrice e, non avendo più una base su cui appoggiarsi per fiorire e svilupparsi, muoiono: questo processo è chiama-

⁸¹ Ivi, p. 19.

⁸² Ivi, p. 21.

⁸³ Ivi, p. 38.

⁸⁴ Ivi, p. 37.

to appunto *anoïkis* perché non sono più a casa loro. Con una metafora legata al suo campo scientifico di ricerca, il poeta paragona la propria condizione personale a quella delle cellule ‘in casa d’altri’ o, meglio, ‘senza casa’.

Nei versi di Arben Dedja *Bios* e *Thanatos* si alternano in una continua spirale di Amore-Morte ed è qui che sta la profonda leggerezza della sua poesia, come sottolinea Gabriella Montanari nella Prefazione alla raccolta: al «marciame del nulla» o al «porcaio dell’esistenza» si affiancano «immagini di trasformazione e mutamento che suonano come un inno alla vita e alla bellezza dei suoi necessari e inevitabili cambiamenti»⁸⁵. L’osservazione del ciclo vitale dell’uomo, infanzia-giovinezza-maturità, del suo genio e, allo stesso tempo, della sua mediocrità, sono riuniti sotto il simbolo dell’aquila nera bicefala su sfondo rosso, la bandiera dell’Albania, che appare certo «ridicola» agli occhi del poeta, come nel componimento *Sulle bandiere* («Oh bandiera ridicola / bandiera rossa e nera.»⁸⁶), ma che egli mai disprezza perché quel rapace è anche simbolo di rivolta e di slancio verso la libertà⁸⁷.

L’Albania è sempre al centro degli scritti di Dedja, sia in poesia che nei racconti in prosa, un genere quest’ultimo che l’autore pratica da tempo e di cui è testimone il libro, dal titolo ossimorico, *Amputazioni prolungate*, pubblicato per la prima volta a Tirana nel 2011 ed autotradotto. L’autore mette qui in scena una galleria di strani personaggi, protagonisti di storie dissacranti ed intrise di umorismo nero, collocati all’interno di una realtà passata e presente ma comunque sempre grottesca. Ci imbattiamo in improbabili dirigenti di partito, in chirurghi distratti, in acclamatori di assurdità, in coristi stonati o in un pugno tragicomico di ex agenti segreti del regime, come nel racconto intitolato *Schiaffo*:

È successo durante un’accesa discussione politica che, venerdì pomeriggio, M. N. ricevette uno schiaffo da un collega dell’opposizione, proprio dentro il bar del Parlamento, nel massimo della sua frequentazione, durante una pausa tra due sedute importanti, come i giornali riferivano ieri. Nonostante tutto, lui, con perfetto *aplomb*, sebbene il tema delicato e il suo carattere da montanaro facessero presagire il peggio, com’era successo altre volte in Parlamento, tacque, se ne andò mestamente e, come si seppe, disse più tardi a degli amici che non lo prendeva come un’offesa e che non intendeva sporgere denuncia per l’incidente, poiché in vita sua aveva ricevuto schiaffi ben più pesanti e amari. Stranamente però, i giornali non riferirono che il collega dell’opposizione che gli diede lo schiaffo nel bar del Parlamento aveva...una protesi alla mano⁸⁸.

⁸⁵ G. Montanari, *Carmen sanum in corpore sano*, ivi (vedi <http://revistahaemus.blogspot.com/2016/04/gabriella-montanari-carmen-sanum-in.html>).

⁸⁶ A. Dedja, *The vanishing twin* cit., p. 30.

⁸⁷ G. Montanari, *Carmen sanum in corpore sano*, ivi (vedi: <http://revistahaemus.blogspot.com/2016/04/gabriella-montanari-carmen-sanum-in.html>)

⁸⁸ A. Dedja, *Schiaffo*, in *Amputazioni prolungate* cit., p. 93.

Nella *chute* finale di questo breve racconto è racchiuso lo spirito ironico, cinico a volte, che caratterizza la scrittura di Arben Dedja, i cui occhi sono rivolti alla scienza e all'umano in tutti i suoi aspetti più alti e più bassi, con uno sguardo costante sull'Albania lontana che, nonostante tutto, attraversa la sua opera.

4. *Mihai Mircea Butcovan, un poeta 'controvoglia'*

Mihai Mircea Butcovan è nato nel 1969 a Oradea, nella regione della Transilvania, in Romania. Ultimo di quattro figli, perde la madre all'età di otto anni e trascorre la sua infanzia e la sua adolescenza con il padre e i fratelli. Questo contesto familiare condiziona il suo percorso personale e culturale. Nonostante la sua passione per le scienze umanistiche, egli si trova costretto a seguire una formazione di tipo tecnico. Alla fine dei suoi studi superiori, all'età di diciotto anni, Butcovan assolve ai suoi obblighi militari, ma la caduta del regime di Ceaușescu gli permette di rientrare a casa con qualche mese d'anticipo e di riprendere la sua attività lavorativa presso un'industria specializzata nella produzione e nella commercializzazione di formaggi.

Nel 1991 Mihai Mircea Butcovan decide di lasciare il suo paese per trasferirsi in Italia. Per alcuni anni frequenta il Seminario di Monza, ove prosegue la sua formazione culturale e religiosa. Qualche tempo dopo, rimessa in discussione la sua vocazione, il poeta lascia il Seminario ed interrompe gli studi di filosofia e di teologia. Nell'intento di trovare rapidamente un lavoro in grado di permettergli di rimanere in Italia, si iscrive a Milano ad un corso regionale per assistenti sociali e, alla fine di questa formazione, ottiene un diploma sostenendo una tesi sulla scrittura biografica di autori rumeni migrati in Europa Occidentale, tra cui, Emil Cioran, Mircea Eliade e Panait Istrati, dei quali il poeta studia le opere in una prospettiva terapeutica. Butcovan vive attualmente a Sesto San Giovanni e lavora a Milano come educatore nel campo della reinserzione di giovani tossicodipendenti italiani o giunti in Italia come clandestini.

Il suo primo riconoscimento letterario risale al 2003, quando ottiene il Premio "Voci e idee migranti" con il suo romanzo inedito *Allunaggio di un immigrato innamorato*⁸⁹ che sarà pubblicato, qualche tempo dopo, dalla casa editrice Besa di Nardò. Nel 2006 Butcovan vince la XII edizione del Premio "Eks&Tra", un concorso riservato agli autori stranieri che scrivono in italiano, con la raccolta poetica *Borgo farfalla*⁹⁰. Nel 2007 ottiene, nella sezione Giornalismo, il Premio "Multietnicità ed eticità" ed infine nel 2009 vince il Premio "Mare nostrum" per la sezione Letteratura. I suoi testi in versi e in prosa vengono pubblicati in diverse antologie, tra le quali, *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy*

⁸⁹ Mihai Mircea Butcovan, *Allunaggio di un immigrato innamorato*, Nardò, Besa, 2006.

⁹⁰ M. M. Butcovan, *Borgo farfalla*, San Giovanni in Persiceto, Eks&Tra, 2006.

(2006), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* (2006), *Nuovo planetario italiano. Antologia della letteratura italiana della migrazione* (2006) e in varie riviste dedicate alle scritture migranti come «Pagine», «Sagarana», «Kúmá» e «El Ghibli». Ha pubblicato, oltre alle due opere già citate, una seconda raccolta poetica intitolata *Dal comunismo al consumismo. Fotosafari poetico esistenziale romeno-italiano*⁹¹, in cui compaiono anche delle fotografie di Marco Belli.

Butcovan collabora, come giornalista, con vari quotidiani e riviste, fra le quali «Internazionale» e «Il Manifesto» e fa parte del comitato di redazione della rivista «El Ghibli»; è anche membro del comitato di direzione del CeSPI (“Centro Studi Problemi Internazionali”) della città di Sesto San Giovanni. Le numerose attività di Butcovan nel settore sociale e culturale lo inducono ad utilizzare con molto pudore i termini di «poeta», «intellettuale» o «scrittore» che la critica usa oggi per definirlo. La sua attività di scrittore risponde essenzialmente ad un desiderio, una necessità, un bisogno di comunicazione, rifuggendo però il rischio di portare la responsabilità che l’etichetta di poeta potrebbe comportare in termini sociali, culturali o politici.

L’autore ha lungamente riflettuto sulla sua scrittura e sulle ragioni che lo hanno condotto a scrivere. Tale riflessione sembra portarlo sempre allo stesso punto di partenza: egli scrive perché la scrittura gli si è manifestata come un’urgenza terapeutica, soprattutto nei momenti più complessi e difficili della sua esistenza. Quando scrive, Butcovan ha sempre la sensazione di essere il ‘contabile’ delle sue emozioni, delle sue sensazioni; egli sostiene che talvolta la sua attitudine nei confronti della scrittura è stata compulsiva, tuttavia all’origine di tutte le sue opere sembra ci sia soprattutto la voglia di condividere il proprio universo con gli altri. Egli comunque non nasconde che preferisce leggere piuttosto che scrivere: si tratterebbe di una passione che risale all’infanzia e all’adolescenza. Attraverso la lettura Butcovan ha avuto la possibilità di entrare in universi che gli avrebbero permesso di acquisire quella saggezza e quell’esperienza capaci di farlo crescere nella vita e nella sua riflessione sul mondo. Facendo allusione ad un autore rumeno che gli è molto caro, Emil Cioran, Butcovan sostiene che l’atto della scrittura non è più necessario quando la scrittura smette di avere sull’autore la sua funzione curativa. Pur preferendo l’attività della lettura a quella della scrittura, egli ha comunque accettato volentieri il ruolo sociale che ogni autore deve assumere nei confronti del pubblico che lo legge, anche se non nasconde il suo rapporto piuttosto complicato con il mondo dell’editoria. Butcovan ha partecipato (e partecipa ancora) a letture poetiche collettive, ad incontri e dibattiti, a convegni, soprattutto quando è invitato da persone conosciute direttamente e con le quali ha potuto creare un rapporto di stima reciproca e di amicizia. Questi momenti di vera condivisione lo hanno spinto a

⁹¹ M. M. Butcovan, *Dal comunismo al consumismo. Fotosafari poetico esistenziale romeno-italiano*, Ferrara, La Carmelina Edizioni, 2009.

riflettere sul suo percorso personale e ad orientarsi verso la produzione di opere militanti: la scrittura, sia essa in prosa o in versi, aiuta l'individuo a prendere una posizione critica sugli avvenimenti nonché a fuggire la ricerca di un'estetica esclusivamente autoreferenziale di cui nessuno sembra oggi aver bisogno.

La produzione letteraria di Butcovan in Italia è strettamente legata al suo lento apprendimento, da autodidatta, della lingua italiana. Giunto nel paese d'accoglienza nel 1992, lo scrittore non conosceva affatto l'italiano. Ogni parola che andava ad aggiungersi al suo lessico personale era vissuta come una vera e propria conquista; il controllo della lingua e l'acquisizione di un lessico più esteso hanno inevitabilmente contribuito ad offrirgli una più grande libertà nell'espressione del suo mondo interiore. Dal punto di vista poetico, le numerose letture di Butcovan hanno lasciato delle tracce indelebili all'interno della sua scrittura e nella maniera di percepire le cose e il mondo.

Sin dal suo arrivo in Italia il poeta legge gli autori classici della letteratura italiana, in particolare Calvino e Verga, ma inizia, altrettanto rapidamente, ad apprezzare il grande valore pedagogico di testi che non fanno parte del circuito letterario ufficiale, come ad esempio *Lettera ad una professoressa*, scritto dai giovani alunni della "Scuola di Barbiana"⁹², fondata da Don Milani in un luogo isolato e disagiato degli Appennini toscani o ancora i testi raccolti nel volume *Io speriamo che me la cavo*, pubblicato dal maestro napoletano Marcello D'Orta⁹³.

Per tornare agli autori italiani più conosciuti, Butcovan ha letto molto Calvino che egli apprezza per il suo linguaggio preciso, per la sua lucidità nell'analisi della realtà e per la sua capacità di elaborare immagini in grado di sintetizzare il suo pensiero. L'opera di Calvino ha avuto anche il merito di favorire il suo apprendimento della lingua italiana, soprattutto nella ricerca di parole precise e utili per definire o affermare un concetto. Verga invece ha attirato l'attenzione del poeta rumeno soprattutto per le tematiche affrontate, in special modo la dimensione rurale e contadina che ricordava al poeta la vita di campagna nel suo paese d'origine. L'opera di Verga gli ha permesso di tessere delle relazioni tra la campagna rumena e la campagna italiana, e di approfondire la sua riflessione sulle relazioni umane e sociali che lo scrittore siciliano rappresenta nei suoi romanzi e no-

⁹² La "Scuola di Barbiana" si iscrive all'interno di un progetto educativo concepito e realizzato negli anni Cinquanta da don Lorenzo Milani. Il progetto coinvolge i giovani che vivono a Barbiana, un paese isolato delle montagne toscane. Questi ragazzi fortemente penalizzati per ragioni geografiche ed economiche rispetto a coloro che vivevano nelle città della regione, rispondono, nella *Lettera ad una professoressa*, alle numerose critiche che i metodi pedagogici elaborati dal fondatore scatenano a partire dagli anni Cinquanta. Cfr. Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1976.

⁹³ *Io speriamo che me la cavo* è il primo libro pubblicato da Marcello D'Orta. Si tratta di un testo che raccoglie sessanta temi redatti dagli alunni di una scuola elementare di Arzano, in Campania, che permettono di ricostruire il contesto sociale, culturale ed economico nel quale vivono questi bambini e, al contempo, di conoscere le condizioni in cui si trovava la scuola pubblica in una delle regioni più problematiche e complesse della Penisola. Cfr. Marcello D'Orta (a cura di), *Io speriamo che me la cavo. Sessanta temi di bambini napoletani*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990.

velle. Tra gli autori italiani cari al poeta rumeno, troviamo anche i poeti dialettali romani Trilussa (pseudonimo di Carlo Alberto Camillo Mariano Salustri) e Gioachino Belli. Il carattere irriverente e disinvolto della poesia *Numeri* di Trilussa avrebbe in particolare aiutato Butcovan a superare il dolore, la disillusione e la grande frustrazione dovuti agli anni della dittatura in Romania.

Nell'universo poetico e culturale del poeta anche la musica dei cantautori italiani ha un'importanza rilevante. In Romania aveva già avuto modo di conoscere le canzoni di Adriano Celentano, Eros Ramazzotti e Toto Cutugno e, una volta giunto in Italia, scopre un cantautore che lo segna profondamente: il siciliano Franco Battiato. Butcovan apprezza subito di Battiato la musicalità e la sonorità delle sue canzoni e, in un secondo momento, si sofferma più da vicino sui testi e sulla poetica dell'artista. Ogni verso di Battiato, che va a costituire la porta d'accesso che permette di avvicinare il poeta rumeno all'universo composito della canzone d'autore italiana, crea delle immagini e delle figure sulle quali Butcovan si focalizza e riflette. Al cantautore siciliano si affiancheranno in seguito Francesco Guccini e Fabrizio De André, due cantautori impegnati dal punto di vista sociale, politico e culturale, che rappresenteranno per Butcovan due straordinari incontri intellettuali.

Il poeta è stato influenzato anche dalla lettura di autori rumeni studiati sin dai tempi della scuola frequentata nel suo paese d'origine, sebbene i programmi didattici, sotto il regime comunista, puntassero soprattutto a formare dei giovani patrioti che avrebbero dovuto obbedire agli ideali imposti dalla classe politica al potere. Tra questi, citiamo Liviu Rebreanu, Marin Preda, George Coșbuc e Mihai Eminescu (pseudonimo di Mihail Eminovici) che, molto studiato nei Dipartimenti di Rumeno delle università italiane, è considerato in Romania come il poeta emblematico della nazione. Altri scrittori rumeni hanno profondamente segnato la formazione culturale di Butcovan, tra i quali, Nichita Stănescu e Lucian Blaga.

Il percorso letterario dell'autore in Italia inizia con la pubblicazione del romanzo *Allunaggio di un immigrato innamorato*, suddiviso in sessanta brevi capitoli. Il titolo dell'opera sottolinea immediatamente due elementi importanti del lavoro: il primo è dato dalla presenza del termine «immigrato» che, rinviando all'esperienza personale dell'autore, evidenzia il carattere autobiografico del libro e il secondo elemento è esplicitato dal termine «allunaggio» che suggerisce lo sfondo ironico della storia d'amore, centrale nella narrazione. La trama si sviluppa infatti intorno ad un'avventura amorosa che vede come protagonisti un giovane immigrato che risiede a Milano e una giovane donna simpaticizzante del partito italiano regionalista Lega Nord. Questa relazione amorosa assurda e rocambolesca costituisce un gradevole pretesto per raccontare la vita di un giovane rumeno che si ritrova a vivere nell'opulenta Lombardia agli inizi degli anni Novanta.

In questo romanzo coabitano l'universo d'origine dell'autore – una Romania rappresentata da tratti essenziali, tra memoria e caos – ed il contesto sociale, po-

litico e culturale nel quale vive il protagonista. L'Italia, la città di Milano e la Lombardia sono rappresentate attraverso uno sguardo 'altro', ovvero attraverso lo sguardo e l'esperienza di qualcuno che, non essendo cresciuto in una società capitalista, decide di raccontare l'Italia ad un pubblico di italiani. Come spiegato da Mia Lecomte nella Postfazione al romanzo⁹⁴, il lettore si trova confrontato con un gioco di sguardi incrociati che ci parlano di un amore assurdo ed ilare, e che mettono in evidenza una realtà difficile attraverso l'uso di un linguaggio intriso di una *pietas* al contempo ironica e graffiante. Con un linguaggio chiaro, talvolta epigrammatico, Butcovan costruisce uno stile tutto personale che mostra sino a che punto egli sia stato capace di appropriarsi di una lingua, dei suoi valori e della sua maniera di rappresentare il mondo. L'apprendimento della lingua italiana, con le sue espressioni idiomatiche, i suoi aforismi, i suoi giochi di parole, rivela altresì l'acquisizione di una maturità personale ed identitaria che hanno permesso all'autore di affrontare con leggerezza – ma mai con superficialità – tematiche dolorose e complesse come l'emarginazione sociale, gli orrori della dittatura, la perdita dei valori umani che, all'Est come all'Ovest, producono spazi di incomunicabilità e di violenza.

La prima raccolta poetica pubblicata da Butcovan si intitola, come già accennato, *Borgo farfalla* che riunisce 91 componimenti scritti direttamente in lingua italiana tra gli anni Novanta e Duemila. L'itinerario poetico tracciato dall'autore si apre con il testo *Eccidio 1940* che segna una data importante per l'Europa intera e nel quale il poeta evoca l'importante figura paterna, papà Gheorghe, e si chiude con il testo *Nevicata finale*, costituito dal solo titolo, in cui lo spazio bianco della pagina si presenta come un vero e proprio omaggio al silenzio, inteso come preludio delle parole a venire. Tra questi due poli, Butcovan accompagna il lettore, poesia dopo poesia, nel suo 'borgo' poetico – che è in fondo la sua nuova dimora – presentato come un luogo leggero ed effimero, proprio come una 'farfalla'. Nell'attraversare ogni poesia-vicolo, il lettore penetra all'interno dell'universo di un poeta che mette al centro della sua riflessione la nozione di frontiera che si traduce, in questa raccolta, in uno spazio di libertà: libertà del pensiero, libertà del movimento, libertà di poter vivere il cambiamento. Nella poetica di Butcovan la scrittura-dimora si presenta come lo spazio in cui ogni individuo può (e deve) esercitare la sua libertà. Nel testo intitolato *La libertà della poesia*, che può essere considerato come una sorta di manifesto poetico dell'autore, il pensiero si afferma come una frontiera che apre:

Ti ho pensata / E forse un giorno / Ti scriverò // Perché ho tenuto aperti / I confini del mio pensare // Perché hai tenuto aperti / I confini del tuo pensare // Perché abbiamo tenuto aperti / I confini del nostro pensare⁹⁵.

⁹⁴ M. Lecomte, *Postfazione*, in M. M. Butcovan, *Allunaggio di un immigrato innamorato* cit., pp. 105-109.

⁹⁵ M. M. Butcovan, *Borgo farfalla* cit., p. 89.

Il sentimento di libertà è strettamente legato alla nozione di frontiera aperta, di un confine che esiste solo per far circolare le idee e i pensieri che, passando da una differenza all'altra, da un senso all'altro, possono scrivere le nuove pagine di un'umanità che erra ed è continuamente in cammino. Questa immagine del movimento, rinviando ad una dimensione non soltanto fisica ma anche interiore, torna anche nel componimento *Libertà*:

[...] Sentivo strette quelle calze col buco / E un tormento la divisa, stessa / E la cravatta con un'unica alternativa / E la camicia con un'unica alternativa / A me piacevano le bretelle / Che vuoi ancora? – mi chiese il commesso / Di una democrazia di abbigliamento / Vuoi un paese dalla taglia più larga? / No, vorrei una camicia a fiori / Bretelle con note musicali / E la divisa da cambiare dopo il lavoro / Sì, vorrei un luogo dove poter colorare la mia calza bucata // Il mio piede ha smesso di parlare // Il mio piede di nuovo in cammino⁹⁶.

Sebbene la scrittura di Butcovan sia in una sola lingua, la lingua italiana che il poeta impara con entusiasmo e con precisione, essa contiene in sé il senso di una frontiera che spinge al movimento e permette al poeta migrante di essere, allo stesso tempo, qui e altrove, nel suo passato e nel suo presente, nel dolore e nella leggerezza. Ogni poesia-vicolo di questa raccolta rinvia al lettore, simultaneamente, il qui e l'altrove del poeta: ogni passaggio è una sintesi ed ogni orizzonte è una combinazione possibile delle molteplici appartenenze che costituiscono l'identità plurale del poeta-migrante. La poesia di Butcovan infatti non si fonda sulla nostalgia nei confronti di ciò che è stato lasciato e di ciò che è stato, né sulla scoperta di un mondo migliore ma difficile da comprendere; la sola forza che nutre questa scrittura viene dalla curiosità profonda di diventare qualcosa e qualcun altro attraverso l'osservazione minuziosa delle cose e degli uomini: un'osservazione che è capace di leggere il mondo in tutte le sue declinazioni e sfumature.

Come sottolineato da Giuliana Benvenuti e Stefano Colangelo nell'Introduzione al libro⁹⁷, in *Borgo farfalla* il lettore italiano percepisce chiaramente le sfumature della cultura d'origine del poeta e quelle del suo paese d'accoglienza, ivi comprese le difficoltà di natura amministrativa alle quali il migrante deve necessariamente confrontarsi quando decide di trasferirsi in una terra che a priori non è la sua. Molte poesie infatti si focalizzano sul problema dei visti, dei decreti di espulsione, dei permessi di soggiorno, degli atti di regolarizzazione, come nei testi *Sanatoria* e *Permesso di soggiorno, prego*:

Venia / Poliziotto folgoratore / Noi vaccheria di marche da bollo / Chiediamo perdono⁹⁸.

⁹⁶ Ivi, p. 91.

⁹⁷ Giuliana Benvenuti, Stefano Colangelo, *Situazioni di frontiera*, in M. M. Butcovan, *Borgo farfalla* cit., pp. 3-5.

⁹⁸ M. M. Butcovan, *Borgo farfalla* cit., p. 35.

Non riesco a spiegarLe, / impiegato / pataffione / che / quel pezzo di carta / per me / è noema⁹⁹.

Sempre attento alla realtà che lo circonda, Butcovan affronta in questa raccolta, attraverso diversi registri linguistici e dalla prospettiva di un uomo che ha vissuto l'esperienza della migranza e dello sradicamento, tematiche molto differenti. Nelle poesie *Shoah*, *Villaggio globale* e *Rivoluzione '89* egli riflette sulla storia europea degli ultimi decenni, mentre in *Marxismi*, *Ore intellettuali* e *Consumismo* ritorna sul conflitto tra le ideologie che hanno profondamente segnato le società moderne. La voce del poeta arriva a toccare anche le questioni politiche più attuali, soprattutto nei componimenti *Quota rosa*, *Paese discarica* e *Incubo adriatico*, quest'ultimo dedicato alla bruciante tematica dell'immigrazione:

Vento ritmato / Da preghiera abbaziale / La schola cantorum / Su un gommone attraversa / Il sogno di una terra promessa¹⁰⁰.

La prospettiva dello sradicamento comporta anche un sentimento d'alienazione che si esprime non solo attraverso un atteggiamento ironico di distanziamento ma anche attraverso la constatazione dell'impossibilità di costruire dei rapporti umani con l'altro, ivi compresi nei luoghi specialmente concepiti per favorire l'incontro con l'alterità. Nella poesia *Disco-teca* leggiamo:

Sulla damiera / Abbiadati / Senza più / Una piazza / Da occupare / Rosee pasticchette calate giù / Che vanno su / Che poi vanno giù / Sulla damiera / Come una bocca di lupo / Inferriata¹⁰¹.

Facendo riferimento alle numerose storie di migranti e di nomadi che solcano, sin dagli anni Ottanta del secolo scorso, le autostrade marittime del Mediterraneo, Butcovan traccia anche il profilo di un'Italia che egli ha gradualmente conosciuto a partire dagli anni Novanta, mostrando gli scambi tra migranti ed italiani talvolta reticenti a comprendere i discorsi che provengono da un altrove. Nel rivendicare la funzione sociale e l'impegno della sua scrittura, il poeta non esita a tornare su avvenimenti che hanno scosso l'opinione pubblica italiana, come in *Calca genovese*, ove egli ricorda il G8 di Genova del 2001 e gli scontri violenti tra la polizia e i manifestanti antimondialisti. Nel testo *Pas seul* il poeta affronta invece i difficili rapporti nel mondo del lavoro che a volte hanno visto dipendenti uccisi dal loro datore di lavoro, come nel caso del piastrellista rumeno Ion Cazacu che fu bruciato da un imprenditore lombardo nel 2000. Il ritratto della nuova patria è tracciato da Butcovan come in un quadro

⁹⁹ Ivi, p. 48.

¹⁰⁰ Ivi, p. 63.

¹⁰¹ Ivi, p. 36.

in bianco e nero che non assomiglia sempre all'immagine di un paradiso terrestre che ritroviamo invece nel testo *Italia*:

Nel cuore verde del mare / Tra alghe rosse / Sopra le bianche onde / Vicino a
sabbie ingiallite / Sotto l'azzurro / Sotto un cielo di cieli / In mare aperto¹⁰².

Nel rappresentare la realtà nelle sue molteplici sfumature di senso e di significato, il poeta utilizza una lingua fortemente alterata da neologismi, arcaismi o dalla presenza di voci dialettali («vaccheria di marche da bollo», «poliziotto folgoratore», «facciario», «necromimesi», «hacker hegeliani», «Watussi wagneriani», ecc.) che permettono a Butcovan di 'fare l'occholino' alla realtà e di mantenere la giusta distanza emotiva per esprimere la sua posizione critica rispetto alle situazioni evocate. In questa raccolta infine rileviamo, soprattutto nella ripresa di sintagmi e di lemmi, la presenza della tradizione poetica italiana. Nella poesia *Auschwitz*, per esempio, l'ombra di Ungaretti si materializza in modo assai evidente, pur rimanendo contestualizzata all'interno dello stile ironico e parodico che attraversa la scrittura del poeta rumeno, come nel seguente verso: «Brucio per l'immenso / E v'illumino // Almeno spero»¹⁰³.

La seconda raccolta poetica di Mihai Mircea Butcovan, *Dal comunismo al consumismo. Fotosafari poetico esistenziale romeno-italiano*, viene pubblicata nel 2010. La genesi di quest'opera è molto complessa. Sebbene essa sia stata pubblicata cinque anni dopo *Borgo farfalla*, raccoglie testi poetici anteriori, scritti in rumeno in parte in Romania e in parte in Italia, tra il 1986 e il 1999. Butcovan li ha successivamente tradotti (o riscritti) tutti in italiano dopo essersi trasferito in Italia. Le poesie sono organizzate in otto sezioni che corrispondono alle varie tappe del percorso dell'autore: la partenza dalla Repubblica Socialista di Romania, l'arrivo in Italia, i suoi studi, i suoi amori, per giungere infine ai ricordi che non costituiscono affatto la fine del viaggio. I testi sono preceduti da un articolo giornalistico che Butcovan ha pubblicato sul quotidiano «Il Manifesto» e il volume è corredato da fotografie di Marco Belli. Le poesie, in calce delle quali sono specificati i luoghi e le date di redazione, testimoniano il passaggio dell'autore da un paese comunista ad un paese capitalista. Dopo il suo arrivo in Italia, l'autore ha sentito l'esigenza di tornare sul suo passato. Facendo parte di una delle fasi di questa rielaborazione culturale ed identitaria, la riscrittura in lingua italiana dei testi poetici ha costituito una vera e propria terapia che ha permesso al poeta di archiviare definitivamente un certo numero di interrogativi sul suo percorso personale.

La raccolta è introdotta da due citazioni tratte, rispettivamente, dal cantautore italiano Franco Battiato e dall'intellettuale e scrittore rumeno Emil Cioran,

¹⁰² Ivi, p. 71.

¹⁰³ Ivi, p. 11.

due punti di riferimento importanti per Butcovan. I testi inseriti nella prima parte della raccolta, intitolata *Republica Socialistă România*, si limitano ad una zona geografica precisa, la Romania, e ad un lasso di tempo che va dal 1986 al 1990. Si tratta di sensazioni, appunti e riflessioni, talvolta dolorosi, che hanno profondamente segnato l'autore, di componimenti in cui il poeta esprime la violenza fisica ed intellettuale, i condizionamenti ideologici e la mancanza di libertà individuale che hanno caratterizzato gli ultimi decenni del regime comunista. Segnaliamo in particolare il testo poetico *Prigionia*, redatto a Bucarest nel 1988, che l'autore dedica a Nichita Stănescu, un poeta rumeno che è stato migrante senza mai migrare, nel senso che egli ha vissuto la condizione dello straniero nel suo stesso paese, ove è stato professore universitario, poeta e scrittore. Stănescu ha utilizzato la sua scrittura poetica per proteggere e veicolare le sue idee militanti che rimettevano in discussione la politica del regime. Attraverso un ritmo poetico rapido e un linguaggio essenziale e conciso, Butcovan scrive:

Sentiero di notte / con la faccia / riempita / di botte / e la vita / ferita / nella
caccia / fantasmi / raggiungono / orgasmi / mi pungono / insensibile cuore
/ sentimenti / di orrore / spargimenti / di rosso / improbabile fosso / mi hai
scavato / in mente // solo ombre di notte / mi riempiono / i sogni / di botte¹⁰⁴.

Nella poesia *Sentinella*, l'autore rende omaggio a Mircea Eliade, un altro insigne intellettuale rumeno plurilingue e migrante che ha esercitato una forte influenza sulla formazione culturale del giovane poeta autodidatta. In questo testo, costruito su un lirismo teso e costellato di assonanze, consonanze e talvolta rime, leggiamo il desiderio del poeta di uscire definitivamente da uno spazio in cui non c'è posto per la libertà individuale. In questo tentativo di fuga Butcovan esprime l'esigenza di incamminarsi verso un altrove atemporale, quasi eterno:

Mi piovano addosso / lacrime sconosciute / mescolate con foglie / volanti /
cadute / sull'ombrello / di quello / che mi diede l'essenza / e non trovo ragioni /
per quest'esistenza / di stagioni / le stesse / che mi fanno invecchiare / e bagnarmi
le labbra / con le lacrime amare / che dal cuore nell'occhio / si affacciano in
lago / trasformarle in amore / col potere di un mago / io vorrei, vorrei / abbracciare
l'eterno / per sfuggire a questo / mondano inferno¹⁰⁵.

Il tempo, nella Romania di Ceaușescu, non fa che ritmare e ripetere avvenimenti di morte e di violenza; in questo preciso contesto il poeta cerca di arrestare questo vuoto diacronico per proiettarsi in uno spazio 'altro' elaborato, in un primo momento, mentalmente e culturalmente attraverso la lettura di

¹⁰⁴ M. M. Butcovan, *Dal comunismo al consumismo. Fotosafari poetico esistenziale romeno-italiano* cit., p. 36.

¹⁰⁵ Ivi, p. 35.

autori dissidenti e, in un secondo momento, in modo più concreto attraverso il suo passaggio in Occidente. Nel 1989 le manifestazioni in Romania sono violente e, contrariamente a ciò che accade in altri paesi dell'ex-blocco sovietico, le vittime sono numerose e gli scontri molto frequenti. Le prime elezioni democratiche del 1990 saranno vinte da Ion Iliescu, un affiliato al vecchio Partito Comunista, che arriverà al potere approfittando del rovesciamento di Ceaușescu. La delusione derivante dall'esito della rivoluzione non è nascosta da Butcovan nel breve componimento intitolato *Elezioni 1990*, in cui il poeta scrive in maniera secca e laconica: «Accendi candele / all'alba / di un funerale // E se piovesse?»¹⁰⁶

Nelle sezioni successive della raccolta, intitolate *L'Italia*, *Gli Studi*, *L'Osservatore Romeno*, *La Solitudine*, *L'Amore*, *La Follia* e *I Ricordi*, il poeta ripercorre il suo iter di migrante verso l'Italia e torna sui suoi primi contatti con il paese d'adozione. Nel primo testo della sezione *Italia*, intitolato *Primavera italiana*, si legge:

Una stagione come tante altre / La stessa ma più bella / Forse perché l'ultima / Sole mediterraneo / Processi di beatificazione al traguardo / E feste nazionali / Bilancio inopportuno di / Una coscienza in manette / Un prigioniero del proprio passato / Uno schiavo ribelle, rivoluzionario / Controcorrente, negativo, recalcitrante, comunista / Cristiano, eccetera. Eccetera vuol dire che ho fatto di tutto / Per non essere questo o quello / E quando non facevo questo ero quello / Così la mia mente si chiede dove / È morto nessuno in me / Sono vivo ma sogno / Meglio un morto sveglio / 'quando batte un chiodo soffia sempre il vento' / diceva suo padre e lui imparava da solo // non cadono più le foglie / ma nascono altre¹⁰⁷.

Sovrapponendo la forza delle parole alla sonorità delle note musicali e componendo una vastissima gamma di melodie e vibrazioni, Butcovan traduce e trasporta le diverse facce del suo universo esistenziale e biografico sullo sfondo di un sole mediterraneo rappresentato in un'immobilità apparente e sordo ad ogni avvenimento, ad ogni memoria, ad ogni possibilità di divenire. Attraverso una versificazione sprovvista di punteggiatura e di una struttura sintattica rigorosa, il poeta crea una serie di immagini capaci di scandire le tappe di un percorso individuale estremamente eterogeneo che si esprime grazie alla forza della contraddizione e di un'ironia sempre esplicitata. A questo punto del suo percorso è difficile ricomporre un'identità unica, coerente, capace di comprendere la memoria del passato, la coscienza del presente e i desideri di un futuro che non è ancora stato scritto. Con il suo umorismo sottile, Butcovan cerca tuttavia l'altrove della realtà e il qui del sogno: la poesia si chiude infatti con l'immagine di una rigenerazione possibile e da sempre attesa.

¹⁰⁶ Ivi, p. 39.

¹⁰⁷ Ivi, p. 44.

L'amore, che occupa una posizione centrale all'interno della raccolta, si dispiega in tutte le sue forme: nell'esigenza di rileggersi scoprendo l'Altro, nel lento ma compiuto apprendistato della lingua d'adozione che permette al poeta di comprendere il nuovo contesto sociale, politico, culturale ed economico italiano, nella sua passione per la lettura, nella frequentazione delle espressioni artistiche italiane e infine nel sentimento di apertura verso tutto ciò che è sconosciuto, atteggiamento tipico del nostro 'Osservatore Romeno', per riprendere una definizione che il poeta ama utilizzare per autoidentificarsi. Questa definizione è peraltro il titolo di una delle sezioni della raccolta in cui Butcovan 'osserva', analizza e rappresenta, con una versificazione spoglia, secca e a volte ellittica, il carattere provinciale della politica italiana degli anni Novanta, i meccanismi della comunicazione televisiva che scuotono l'opinione pubblica italiana, le trasformazioni sociali di un'Italia che si apre difficilmente all'Altro per paura di indebolire la sua identità nazionale, come spiega Andrea Bajani nella Postfazione alla raccolta¹⁰⁸.

L'immagine dell'Italia che Butcovan elabora tiene conto della sua duplice esperienza, da un lato del regime comunista rumeno e dall'altro di una società capitalista nella quale c'è poco spazio per l'Altro e per l'idea di una democrazia fondata sui principi della solidarietà e del rispetto reciproco. Butcovan ne dà una buona sintesi nella poesia *Lettura di giornale*:

Testi, processi / Su cinque morti sei decessi / Serial killer in provincia / Diretta su Raiuno / A che ora comincia / La vostra opinione / Telefoni a colori / Azzurro verde azzurro / Siete i migliori? // Siete un coglione / Voi, onorevole bugiardo / Piantate un casino in casinò d'azzardo / Puntate la mia vita ed altri milioni / Noi tutti un po' coglioni / Votarvi su parola / Col taglio delle tasse sulla gola¹⁰⁹.

Lo sguardo di Butcovan non si limita a fissarsi sul contesto italiano. In molte delle sue poesie egli cerca di comprendere, ricorrendo ad una scrittura poetica profondamente ancorata ad un'esigenza politica di libertà, le diverse situazioni di conflitto che si sviluppano in altri paesi europei. La guerra in Bosnia-Erzegovina segna la coscienza di un poeta abituato a confrontarsi con i conflitti identitari, come nel testo intitolato *Mostar*:

Straniero / cerchi uomini / tra le rovine? // Cimiteri / senza morte / monasteri / senza porte / senza un dio / brivido il mio / freddo e grido / Allah o Gesù! // Guardo verso l'alto / Per non vedere / Tanto sangue / Ma tu...¹¹⁰

¹⁰⁸ Andrea Bajani, *Sull'abiura, lo stile e le scarpe fuori dalla porta*, ivi, pp. 135-139.

¹⁰⁹ M. M. Butcovan, *Dal comunismo al consumismo. Fotosafari poetico esistenziale romeno-italiano* cit., p. 75.

¹¹⁰ Ivi, p. 78.

Le poesie della terza sezione, *Gli Studi*, sono dedicate alla formazione in filosofia ed in teologia che Butcovan ha seguito presso il Seminario di Monza. La riflessione del poeta non si focalizza solo su questo percorso di studi ma anche sull'insegnamento e sull'importanza della pedagogia nella trasmissione della cultura e del sapere. Sono da segnalare in particolare il componimento dedicato ad uno dei suoi maestri, Cioran, intitolato *L'ospite*, e una serie di testi che rinviano direttamente al percorso spirituale dell'autore. In *Crocifisso*, poesia composta nel 1992 ad Assisi, il poeta scrive:

Così mi stai pregando ora / Calvario che si colora / E tutte le stazioni / Per divenire buoni / Inchiodi la prigione / Delle parole buone / E dici che non sanno / Quello che dicono e fanno // Perdonali se vuoi / Ma sono fatti tuoi¹¹¹.

Anche nei testi scritti durante la frequentazione del Seminario, Butcovan pone sempre al centro della sua scrittura l'uomo con le sue debolezze, la sua perfeibilità, la sua vocazione all'erranza, termine questo da intendersi nella sua duplice accezione di 'commettere degli errori' e di 'spostarsi'. Nella poesia *Pregghiera*, scritta a Milano nel 1995, il poeta costruisce un vero e proprio dialogo con il Cristo crocifisso, al quale chiede, nell'epilogo del componimento, di prolungargli la durata della sua esistenza:

Signore cielo strano / Che piovi sulla mano / Uccidi questa sete / Riportami quiete / Di prima della vita / Nascente e sparita / Nell'attimo di morte / Signore della sorte / Fammi un sol favore / Allungami le ore¹¹².

Nelle ultime quattro sezioni Butcovan focalizza lo sguardo su se stesso e sulla realtà italiana e straniera in maniera forse più lirica, mantenendo tuttavia al centro della sua poetica il sentimento amoroso di cui abbiamo già evocato l'importanza. Nel componimento *Pensiero Kosovaro*, il poeta rumeno fa riferimento alla guerra del Kosovo scatenatasi dal 6 marzo 1998 al 10 giugno 1999 sul territorio dell'allora Repubblica Federale di Jugoslavia, che vide opporsi l'esercito jugoslavo a quello di liberazione del Kosovo, supportato dai paesi del Patto Atlantico (NATO). Come per Mostar, l'attenzione del poeta si concentra su una guerra fatta di rivendicazioni identitarie, linguistiche, religiose e culturali. La sofferenza della popolazione è evocata attraverso un lirismo attutito che mostra tuttavia la pesantezza delle responsabilità, non solo delle istituzioni locali, ma anche di quelle internazionali. Dopo la caduta del muro di Berlino, l'area dei Balcani si trovava in una situazione di piena effervescenza capace di originare scenari di guerra talvolta molto violenti:

¹¹¹ Ivi, p. 66.

¹¹² Ivi, p. 65.

Nella gabbia aperta dell'anima / i pappagalli cantano, scrivono ed amano / nell'acquario del cuore / impalliditi pesciolini aspettano i responsabili della vita / che cambino l'acqua / perché è difficile respirare // lacrime¹¹³.

Il testo *Senzatetto* invece accompagna il lettore nel vasto ed eterogeneo universo di coloro che vivono senza avere una fissa dimora: in pochi versi, molto asciutti e in rima, Butcovan sembra voler dedicare il suo canto all'insieme di quelle voci anonime, a quelle ombre che abitano (senza abitarli) i paesi più ricchi del mondo, come accade in questo componimento scritto nel 1993 in una delle capitali italiane dell'opulenza, Milano:

Dove andare / Steso / Non lacrimare / Peso / Di una vita senza nome / Senza dove e senza come / Errabondo / Nel Mondo / E nel buio più profondo / Io / Mi nascondo¹¹⁴.

Questo sentimento di fraternità espresso nei confronti di tutti coloro che sono diversi, deriva certamente dalla consapevolezza della propria diversità che fa del poeta un individuo come tanti altri, preso nei meccanismi di un mondo che tende ad avvicinare, o addirittura a cancellare, le differenze. Rivendicando la sua identità plurale, Butcovan non può non riconoscere in ciascuno di questi 'senzatetto' un compagno di viaggio, un 'nome', un 'luogo' ed un 'come' che fanno parte del suo stesso percorso, del suo stesso viaggio.

Nella sesta sezione della raccolta, intitolata *L'Amore*, il poeta propone una sorta di canzoniere d'amore facente parte di una delle tappe della sua costruzione identitaria. Nel componimento *L'aritmetica del cuore* si legge:

Di te ho visto solo l'ombra / Abbisognare della luce / Incatenata al ciel sereno / La minigonna si ricuce / E la camicia sopra il seno / Mi confondeva il più col meno. // Di me ho visto solo rabbia / Per non poter parlare ai tuoi / Ho visto ombre sulla sabbia / Scrivendo lettere d'amore / Scegli il carattere che vuoi / Maiuscola: un solo cuore¹¹⁵.

Il sentimento amoroso che in questa parte della raccolta investe l'universo privato del poeta, rinvia sempre al confronto con l'altro, alla scoperta di sé che passa per la relazione con la persona amata. Questo spazio di confronto, diviso tra un sentimento di rabbia («di me ho visto solo rabbia») e un'atmosfera d'ombra («di te ho visto solo ombra»; «ho visto ombre sulla spiaggia»), fa approdare, alla fine, all'incontro. L'amore, nella poetica di Butcovan, palesa un carattere agonistico: esso comporta infatti un esercizio che coinvolge il corpo, i sensi e

¹¹³ Ivi, p. 90.

¹¹⁴ Ivi, p. 92.

¹¹⁵ Ivi, p. 97.

l'anima, nulla ne rimane escluso. E non è un caso se uno dei componimenti di questa sezione si intitoli *Duello*:

Il coraggio di / guardarti negli occhi / dirti quello che vorrei dire / tacere / fissarti
di nuovo / e nei tuoi occhi / vedere / la stessa libertà / e vergognarmi¹¹⁶.

In questo testo scritto a Milano nel 1998, il confronto passa attraverso gli occhi, un *topos* classico e ricorrente nella letteratura amorosa di tutti i tempi. Senza lasciare troppo spazio alla parola – è da segnalare a questo proposito la centralità e l'importanza della parola-verso «tacere» – due libertà si con(af)frontano nel desiderio che ciascuna ha di riconoscersi nell'altra. Questa dimensione di frontiera che il poeta attribuisce al sentimento amoroso è ancora una volta confermata nel componimento *Esercitazioni* ove la componente ludica dell'amore comprende, al suo interno, anche i pericoli della gelosia. Il senso della vista acquisisce in questo contesto una centralità evidente:

Giochiamo insieme all'amore / E sorvoliamo distese di bianco lenzuolo / Che sa
di naftalina e di antitarme / Gelosa, gli occhi vetriolo / Per me segnale di allarme
/ Senza colore¹¹⁷.

La raccolta si chiude con la sezione *Ricordi* in cui curiosamente il percorso dal comunismo al consumismo torna a ritroso sui ricordi più lontani: sono da segnalare in particolare tre poesie che Butcovan dedica, rispettivamente, al padre (*Vorrei*), alla madre (*Ana Pușcaș*) e a se stesso (*Ladro*). Nel testo *Vorrei* il poeta scrive:

Incontrare alberi in fiore // Ricordarmi di loro e sognare l'amore / il primo,
bambino che guarda il cielo // Saper distinguere la primavera, il melo // Pian-
tare tulipani, decine di rose // Dimenticare tutte le cose / che fanno crescere di
troppo presto // Allontanare la prima volta: sei in arresto!¹¹⁸

Papà Gheorghe rappresenta qui colui che insegna al figlio a distinguere le differenze e a comprendere l'importanza dell'attesa. In quest'atteggiamento pedagogico si esprime il vero atto d'amore, poiché saper amare vuol dire prima di tutto essere capaci di 'dislocarsi' in ciò che non si conosce ed essere pronti ad accogliere il tempo che conduce a trasformarsi e a nominare le cose del passato, del presente e del futuro: a costruirsi.

Nella poesia *Ana Pușcaș*, scritta a Monza il 2 novembre 1998, giorno in cui secondo la tradizione cristiana si commemorano i defunti, la figura materna as-

¹¹⁶ Ivi, p. 100.

¹¹⁷ Ivi, p. 102.

¹¹⁸ Ivi, p. 119.

sume la funzione di mettere in relazione il sentimento d'amore con la nozione di verità: una verità sempre intravista ma mai posseduta, come suggerito dalla metafora «un petalo di verità» che chiude il componimento. L'amore per la verità si traduce, nella produzione poetica di Butcovan, in una vera e propria ricerca della libertà: libertà di vivere, ovunque e sempre, la propria identità plurale, come sottolineato nei versi seguenti:

Scavando nella storia immaginaria / ove / la polvere ha soffocato / coperte di
legno insanguinato / trovai il candido amore // Un petalo di verità¹¹⁹.

Infine, nel testo *Ladro*, l'autore traccia un breve autoritratto da cui emerge l'immagine di un uomo che, rifuggendo ogni forma di gloria, accoglie – potremmo dire cristianamente – le diverse espressioni del dolore che tuttavia nutrono il cuore del poeta:

di gloria / ne ho avuta poca / nella storia // di pianti / ne ho pianti troppi, / tanti
// ed ho rubato un cuore, / il mio¹²⁰.

L'immagine che il poeta presenta di sé è quella di un ladro che ruba un solo cuore: il suo. Ma si tratta di un cuore che raccoglie il dolore di una collettività che non è solo quella del suo paese d'origine (sottoposto ai tormenti della dittatura), ma anche quella di tutti gli uomini e le donne che vivono l'esperienza di un dolore che può declinarsi in tutte le sue forme, ivi compresa quella dell'esclusione dovuta al rifiuto del diverso.

Nel suo percorso biografico di migrante, come anche nel suo itinerario letterario di scrittore e di poeta, Butcovan non smette di farci comprendere che bisogna combattere con forza ogni idea di 'genocidio' che può sorgere dall'abiura del proprio passato. Il 'genocidio culturale' di cui Pasolini parlava negli anni Sessanta e Settanta¹²¹ si è infatti prodotto in Italia quando gli italiani hanno cominciato ad avere vergogna della loro cultura contadina e ad accettare (o a pretendere) di essere un popolo di consumatori moderni. Allo stesso modo, in Romania, le elezioni politiche del 1990 sono state vinte dall'ex-collaboratore del dittatore, Ion Iliescu, perché i rumeni, nel loro tentativo d'abiurare dal mondo nel quale erano vissuti per decenni, non hanno fatto altro che riprodurre lo stesso modello politico che volevano distruggere. Quando un popolo è nell'a-

¹¹⁹ Ivi, p. 122.

¹²⁰ Ivi, p. 123.

¹²¹ *Il genocidio* è il titolo di un articolo che Pier Paolo Pasolini pubblica il 27 settembre 1974 su «Rinascita» e che è stato successivamente inserito nel volume *Scritti corsari*. Si tratta di un discorso pronunciato in occasione della "Festa dell'Unità" di Milano nell'estate del 1974. L'Italia viveva i tristi anni del terrorismo. Quando Pasolini parla di genocidio fa soprattutto riferimento al genocidio culturale perpetrato dalla cultura borghese nei confronti delle classi subalterne: il sottoproletariato urbano e le popolazioni contadine che vivevano nelle zone rurali del paese.

biura cieca, non fa che produrre dei rifiuti della sua storia che, a loro volta, lo spingono a non aprirsi all'Altro per paura di non saper più dire ciò che esso è.

La poesia di Butcovan, dando voce alla circolazione perfetta tra queste due identità opposte, invita il lettore a non dimenticare il suo passato, anche se gli 'Altri' lo trovano negativo, ingiusto o privo di interesse. Questo stesso discorso può essere applicato anche al fenomeno della migrazione. Nelle pagine dei libri di storia italiana, salvo qualche rara eccezione, il vasto fenomeno dell'emigrazione verso il Nord della Penisola e aldilà dei confini nazionali e continentali è appena accennato. Gli italiani oggi continuano a proiettare su questo fenomeno il loro sentimento di inferiorità rispetto ad altre potenze europee, come la Germania e la Francia, che tuttavia hanno accolto, per molti decenni, migliaia di italiani che vi si trasferivano per lavorare spesso in condizioni durissime e per salari infimi. Oggi ogni immigrato che sbarca a Lampedusa, a Chios o in qualunque altro porto del Mediterraneo del nord non fa altro che rinviare agli italiani quell'immagine che essi hanno voluto dimenticare. Donde il successo crescente dei movimenti di ispirazione populista e nazionalista che si sviluppano in Italia (la Lega o il Movimento 5 Stelle), in Francia (Le Ressemblement National, ex Front National) o ancora in Grecia (la Lega Popolare - Alba Dorata).

Ogni paese del mondo possiede delle pagine buie di storia che si vorrebbero dimenticare: ma l'oblio non avvicina mai all'Altro, né favorisce la comprensione. Al contrario, esso deforma la realtà, contribuendo a creare false identità impermeabili, sorde, di facciata, disumanizzate che non corrispondono ad alcuna vera cultura, ad alcuna vera lingua, ad alcun patrimonio materiale o immateriale che sia. In questo senso possiamo considerare Butcovan un poeta autentico malgrado le sue reticenze nei confronti del mondo ufficiale della cultura e della letteratura; egli infatti ha saputo 'fare' ed 'agire' su se stesso attraverso la conoscenza progressiva dell'Altro, con cui è stato in grado di instaurare un rapporto equilibrato di relazione reciproca aldilà dei pregiudizi e degli stereotipi che spesso la stampa italiana diffondeva sull'immagine del rumeno invasore, violento e grande consumatore di alcool, su cui il poeta riflette nel testo *Non scrivere quell'articolo* posto in apertura della sua raccolta poetica.

5. *Barbara Serdakowski: la parola poetica e l'infinitudine delle lingue e dei mondi*

Barbara Serdakowski è nata nel 1964 a Gryfino, una cittadina polacca alla frontiera con l'ex-Germania dell'Est. All'epoca la Polonia conosceva ancora i problemi di un dopoguerra legato ai tristi avvenimenti di violenza e di distruzione che hanno toccato il paese a partire dagli anni Quaranta. Dopo aver vissuto i primi anni d'infanzia nel suo paese natale, Serdakowski si trasferisce con tutta la famiglia in Marocco, dove il padre riesce ad ottenere un contratto di lavoro. Questo paese dell'Africa del Nord segna profondamente la biografia del-

la poetessa. I suoi primi ricordi sono infatti legati a questa terra africana in cui la scrittrice inizia a frequentare la scuola. Il suo viaggio attraverso le varie lingue comincia precocemente: il polacco, parlato in famiglia, il francese, imparato a scuola e parlato nella cerchia familiare, e l'arabo che Serdakowski non ha mai praticato ma che ha tuttavia sentito parlare intorno a lei per molto tempo.

Negli anni Settanta il Marocco attraversava un periodo di disordini sociali dovuti tra le altre cose ai numerosi attentati organizzati contro il re e alle tensioni nate tra la popolazione marocchina e la comunità francese all'indomani dell'indipendenza proclamata nel 1956. Gli altri europei che risiedevano nel paese erano considerati più o meno alla stessa stregua dei francesi. Questa situazione provoca nella bambina un problema d'interferenza identitaria poiché, in quanto europea, era considerata come una francese pur senza esserlo. Durante il soggiorno in Marocco, durato otto anni, Barbara Serdakowski visita con la famiglia, in occasione delle vacanze estive, le diverse regioni del paese e le coste di altre nazioni del Mediterraneo. Attraversando spesso lo stretto di Gibilterra, i viaggi comprendono anche il sud della Spagna e della Francia, fino all'Italia. Il padre della poetessa sapeva che una volta lasciata clandestinamente la Polonia sarebbe stato quasi impossibile tornarci, salvo che per non uscirne mai più. Questa convinzione lo spinge così a viaggiare di frequente per paura di non poter più avere la possibilità di scoprire gli spazi sconosciuti del mondo.

All'età di dieci anni la poetessa viene a sapere che il padre non può più rinnovare il suo contratto di lavoro in Marocco: il rischio di dover tornare per sempre in Polonia comincia a diventare una realtà. Non avendo alcuna intenzione di tornare nel paese d'origine, dove tuttavia la famiglia aveva lasciato i nonni, gli altri famigliari, la lingua materna e la patria, il padre della scrittrice pensa di partire con la famiglia in Canada. La scelta fu difficile poiché la decisione avrebbe comunque provocato una situazione irreversibile. La famiglia decide alla fine di partire in Canada, dove approda nel 1974. All'epoca non era possibile richiedere lo statuto di rifugiato politico, tuttavia, una volta arrivati all'aeroporto di destinazione, gli immigrati avevano il diritto di richiedere un permesso di soggiorno. Il padre della poetessa riesce ad ottenerne abbastanza rapidamente uno valido per tutti i membri della famiglia. Questa nuova vita comporta subito alcune trasformazioni importanti, come il cambiamento del cognome della scrittrice. Il suo cognome declinato al femminile secondo l'uso polacco fu cambiato dalle autorità canadesi sulla base di quello paterno: Barbara Serdakowska diventa Barbara Serdakowski e questo stesso cognome fu attribuito a tutti i membri della famiglia, senza distinzione di sesso. In Canada il padre di Barbara trova lavoro in una regione del nord del paese: dopo le temperature mediterranee dell'Africa del Nord, la famiglia doveva ora adattarsi ad un paesaggio di tundra e di taiga. A causa del suo accento tipico della Francia metropolitana, Serdakowski subisce, soprattutto nei primi anni del suo soggiorno in Canada, una certa ostilità da parte della popolazione lo-

cale: questa situazione assomigliava vagamente a ciò che la poetessa aveva già vissuto in Marocco, dove ella rinviava costantemente ai marocchini l'immagine dell'ex-colonizzatore francese.

Il francese diventa presto per la scrittrice la sua lingua d'espressione. In Canada finisce di frequentare la scuola e in seguito si iscrive all'università anglofona "Concordia" di Montréal. Alla conoscenza dell'inglese si aggiunge presto quella dello spagnolo, favorita anche dall'incontro con il suo futuro marito, l'artista Cesare Oliva. Nel 1996 Barbara e Cesare decidono di trasferirsi in Europa, soprattutto perché la nascita dell'Unione Europea garantiva in qualche modo la libera circolazione tra i paesi membri e di conseguenza la creazione di uno spazio unitario in cui diversi popoli avrebbero potuto crescere insieme dal punto di vista sociale e culturale. Attratti da questa opportunità, di cui avrebbero potuto godere anche i loro figli, la giovane coppia lascia il continente americano. Il 1996 segna l'arrivo in Italia, a Firenze, dove la coppia vive attualmente. Alla fine degli anni Novanta Serdakowski inizia a scrivere in lingua italiana che va ad aggiungersi al francese, all'inglese e allo spagnolo. Le lingue conosciute cominciano così a coesistere nella vita quotidiana della poetessa che peraltro era circondata da persone che parlavano lingue diverse. A partire da questo momento il processo di traduzione diventa essenziale nella produzione letteraria dell'autrice. Non si trattava di una semplice necessità di tradurre: ogni lingua le permetteva di accedere all'interno di una cultura e di un immaginario specifici. La poetessa si accorge abbastanza rapidamente che l'italiano comincia ad avere uno spazio sempre maggiore all'interno della sua produzione a scapito delle altre lingue sino ad allora praticate, soprattutto rispetto al francese che era stato da sempre la sua lingua di predilezione.

Per quanto riguarda la sua opera letteraria, i testi di Barbara Serdakowski sono stati pubblicati in numerose antologie: *Poeti toscani alle soglie del terzo millennio* (2000, poesie), *Anime in viaggio* (2001, prosa), *Kaboom* (2001, poesie), *Impronte. Scritture dal mondo* (2003, poesie), *Il catalogo delle voci* (2005, poesie), *Italiani per vocazione* (2005, prosa), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* (2006, poesie), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa* (2006, poesie e prosa), *Multicultural literature in contemporary Italy* (2007, prosa) e su varie riviste italiane e straniere, tra le quali citiamo: «La Nuova tribuna letteraria», «Helios Magazine», «Dibattito democratico», «Prospektiva», «El Ghibli», «Pagine», «Il Filo», «Pagina zero», «Le Baron Samedi», «Phrétique. Langage et création», «Vers de Plume», «Nouvelle Plume», «Dégaine-ta rime». Serdakowski ha ottenuto numerosi premi letterari: nel 1979 il "Prix régional pour la poésie de Montréal"; nel 1999 il Premio "Faro d'Argento" della città di Riposto (Sicilia); nel 2000 il Premio "Sulle ceneri del Novecento" di Arezzo e il Premio "Eks&Tra" di Mantova; nel 2001 il Premio "Nuove lettere" di Napoli.

In Italia Barbara Serdakowski ha pubblicato il racconto lungo *Katerina e la sua guerra*, il romanzo *Gli aranci di Tadeusz* e le raccolte poetiche *La verticalità di*

esistere linearmente e *Così nuda*. Una terza opera in versi, *Urban poetry*, è in corso di redazione. Quest'ultima dovrebbe presentarsi sotto forma di una raccolta di 'poesie urbane' che vuole essere una risposta alla lettura di autori contemporanei che parlano di realtà che non esistono più, di quel contatto con la natura che oggi è sostituito dalla frequentazione quotidiana di altri luoghi quali il bar, la posta, i centri commerciali, ecc. Questi testi rappresentano in modo molto diretto, ma sempre da un punto di vista poetico, la nostra realtà contemporanea.

Prima del suo arrivo in Italia, Serdakowski aveva pubblicato testi letterari solo in rivista. La sua prima opera si intitola *Katerina e la sua guerra*¹²²: si tratta di un testo in prosa che si presenta sotto forma di racconto lungo in cui l'autrice racconta la storia della fuga di una donna e di una bambina dagli orrori e dalle miserie della guerra. La trama mostra la lotta e la resistenza di un popolo che si batte per avere alla fine la possibilità di cominciare una nuova vita in un altrove più umano. Serdakowski ricostruisce la realtà e le ferite del suo paese natale che ha vissuto, soprattutto a partire dagli anni Quaranta del secolo scorso, tutta una serie di costrizioni e di abusi che dalla Seconda Guerra mondiale arrivano fino al regime comunista.

La raccolta poetica *La verticalità di esistere linearmente*¹²³, pubblicata nel 2010, è un libro molto importante per la poetessa, in quanto raccoglie testi scritti dopo un lungo periodo di silenzio, tra il 2006 e il 2010, che Serdakowski riorganizza in un solo mese per la pubblicazione. Questa raccolta quindi, pubblicata prima di *Così nuda*, contiene i testi più recenti dell'autrice. Il volume è suddiviso in sei sezioni contraddistinte dai seguenti titoli: *Il Tempo*, *Quella che non è*, *Il senso dell'infinito*, *L'irragionevole ragione di essere*, *Digerita dal quotidiano* e *Qualche vago suono di campana*. Malgrado l'organizzazione in sezioni, la raccolta può essere considerata come un'unica lunga poesia molto intimista, risultato di tutta una serie di riflessioni poetico-filosofiche. D'altronde i titoli di ogni sezione sono accompagnati da citazioni tratte da opere di altri scrittori o filosofi cari alla poetessa: Sant'Agostino, Ivan Turgenev, Johann Gottlieb Fichte, Hegel, Gabriel García Márquez e Martin Luther King. Queste poesie si presentano dunque come una sorta di risposta poetica a considerazioni teoriche nate su tematiche precise, quali il tempo, la nozione d'infinito, l'età della maturità o ancora la ragione e il rapporto tra vita e memoria. Tutti i componimenti della raccolta sono stati scritti unicamente in lingua italiana.

La sezione intitolata *Digerita dal quotidiano* costituisce il cuore dell'opera. In tutti i testi poetici di questa sezione la poetessa si confronta con una forma di alterità, nel tentativo di situarsi in un quotidiano che tende a sintetizzare e ad ingurgitare il tempo, le differenze, i ricordi del passato:

¹²² Barbara Serdakowski, *Katerina e la sua guerra*, Roma, Robin Edizioni, 2009.

¹²³ B. Serdakowski, *La verticalità di esistere linearmente*, Firenze, L'autore Libri, 2010.

Ho le mani immerse nella torba e sento i vermi, le pietre, / i licheni, le formiche / Adesso mi sdraierò per terra col mio vestito bianco e sentirò il / treno da lontano mentre mi addormento e penso che non c'è / acqua per lavarmi. / Era un sogno, / stendo le gambe e raccolgo le zanzare morte. / Tu sei dentro di me, attento a guardarmi mentre dormivo / E ancora mi guardi adesso. / Non so se sorridi alle mie spalle¹²⁴.

In questo rapporto con l'Altro, che prevede sempre una forma di contatto fisico legato ai sensi e alle sensazioni, nasce anche un processo di presa di coscienza di sé; tuttavia l'Altro rappresenta un punto di fuga, un'apertura sulla quale poter proiettare i propri desideri, i propri vuoti, le proprie paure. Quest'"io" poetico può a volte ripiegarsi su se stesso e, in questo caso, il corpo si trasforma in una prigione in cui la parola non ha più alcuna possibilità di fuga:

Non parlare con me adesso / Sono dentro di me stessa / Ho gli occhi spenti adesso / Sono finestra dalle serrande chiuse oggi / non temere, / non parto¹²⁵.

Questa raccolta pone il corpo al centro dell'elaborazione di una vera e propria poetica dei sensi. Si tratta di un corpo che accoglie l'Altro ma che può anche rivelare le differenze, creare dei muri di incomunicabilità. Questo stesso corpo però crea l'incontro-collisione, lo scambio, il rapporto con un quotidiano che si fa visibile attraverso un corpo-parola che è costantemente alla ricerca dell'alterità:

Le parole come i funghi sconfinano irriverenti / Sonore compatte senza ritegno / Vi racconto quello che senz'altro vi diranno altri / Ma non adesso, forse solo quando il tutto non sarà più / Rumori inattesi, fughe di rancore ossidato nelle vene / che oggi taglio come salsicce, / che tiro fuori dalla mia carne, / che lego attorno al mio ventre, / e sento finalmente il sangue scorrere intorno a me. / Dimmi amore, adesso che sono vuota, / Mi vuoi ancora?¹²⁶

La sua ultima raccolta, *Così nuda*¹²⁷, comprende 38 componimenti redatti tra il 1992 e il 2006 con l'inserimento di qualche testo più recente. Questo lasso di tempo corrisponde al soggiorno di Serdakowski in Canada, alla nascita dei figli, ai suoi due primi viaggi in Italia e infine al suo trasferimento nella Penisola. Il libro viene pubblicato però solo nel 2012. In questi testi la poetessa esteriorizza in modo pragmatico il suo complesso rapporto con le lingue che fanno parte del suo universo personale.

La questione del plurilinguismo costituisce un aspetto centrale della sua produzione poetica infatti, durante tutta la sua vita, le diverse lingue si sono accu-

¹²⁴ Ivi, p. 78.

¹²⁵ Ivi, p. 82.

¹²⁶ Ivi, p. 77.

¹²⁷ B. Serdakowski, *Così nuda*, Roma, Edizioni Ensemble, 2012.

multate creando una specie di ferita identitaria, una sofferenza che può essere attenuata solo attraverso la distanza che la poetessa è in grado di creare rispetto a ciascuna di esse:

Sono quella che non è / Che non parla, che non sente / Sono quella che c'è troppo e sempre dice e sempre fa / Sono quella che non sono, ci sono e ancora non abbastanza / Dirai quello che vuoi, sono liquida, pieghevole oppure inerte / Sempre troppo comunque, sempre non abbastanza¹²⁸.

Scrivere in più lingue rappresenta per la poetessa il perseguimento di una ricerca identitaria alla quale sembra tuttavia aver rinunciato. Dopo la perdita della lingua francese che per molto tempo aveva costituito per la scrittrice un punto di riferimento identitario importante, la scrittura di Serdakowski sembra errare attraverso un processo infinito di traduzioni e di autotraduzioni che caratterizzano la sua opera. Si ha come l'impressione che la sua scrittura sia costantemente attraversata da un sentimento di estraneità senza concessione. L'autotraduzione, sottintendendo un procedimento di riscrittura costante, assume un ruolo fondamentale: essa diviene un mezzo che permette di riflettere criticamente sull'atto stesso della creazione poetica. Questa presa di coscienza critica attraverso la traduzione comporta anche la scomparsa delle nozioni di testo originale e di testo tradotto, al punto che a volte il testo tradotto può spingere a modificare il testo considerato come originale.

Rileviamo altresì la presenza di un grande paradosso all'interno di questa poetica plurilingue e dell'*inter-lingua*: la presenza di tracce lasciate dal silenzio. Sebbene le lingue si alternino fra di loro in un concerto polifonico costante, il silenzio sembra costituire il centro della parola di Serdakowski: si tratta di un centro intorno al quale gravitano delle parole-suono che si attenuano per mettere in evidenza i segni di una ferita capace di testimoniare il precoce trauma identitario. Nel componimento *Senza parole* leggiamo:

Una perdita perpetua di parole acquisite / Il salasso dell'anima di volatile migratore / Buchi ridotti a vocaboli incidentali // Words, mots, palabras, słowa // Non vorrei più usare parole di altri / Ma allora quali? / Se non ho le mie¹²⁹.

Come un seme che arriva a germogliare sotto le ceneri, la voce poetica di Serdakowski ritrova sempre il suo spazio vitale per esprimersi grazie ad un silenzio fecondo che prepara il terreno a parole-suono capaci di risolvere l'*impasse* espressiva.

La poetica di Barbara Serdakowski è anche fortemente legata all'evocazione e ad una semantica dell'immagine visiva che si manifesta grazie ad una scrittura

¹²⁸ B. Serdakowski, *La verticalità di esistere linearmente* cit., p. 29.

¹²⁹ B. Serdakowski, *Così nuda* cit., p. 59.

che possiamo definire ad ‘atto unico’. Rileviamo infatti la presenza di una voce monodica che tende incessantemente a decomporsi. Ogni frammento di senso sembra esprimersi con l’aiuto di un insieme di ‘re-citazioni’ e di autotraduzioni nelle diverse lingue che definiscono l’universo privato ed esistenziale della poetessa. Non si tratta mai di una vera e propria accumulazione ma piuttosto di un lavoro di riduzione entro il quale le diverse lingue diventano quasi una sola lingua che si esprime attraverso una varietà di pronunce e di sfumature. Non lasciando mai spazio ad alcuna replica, ad alcuna risposta, ad alcun commento, la parola si stacca da un vortice sonoro per ritornarvi solo dopo aver espresso un senso preciso ed essenziale. Fondandosi su un sistema complesso di parole e di sonorità, e su una semantica di tipo centrifugo – diremmo quasi ‘silenzia-’ –, i componimenti di Serdakowski producono un forte sentimento di spaesamento, rafforzato da immagini oniriche cariche di sinestesi. Le nozioni di tempo e di spazio si dilatano fino a dissolversi totalmente, come nella poesia *Senza ali* che apre la raccolta *Così nuda*, dove numerosi lemmi e sintagmi producono una vera e propria semantica della deterritorializzazione geografica ed identitaria («pallido migratore»; «le luci del fuggire»; «cammino improbabile»; «ritorno silenziato»; «la voragine della corrente vortice»):

Si lancia nei raggi verdi, / uccello azzurro-pallido migratore // Hasta alcanzar las luces del huir / *Fino a raggiungere le luci del fuggire* // Como si en el mañana no se nidificarían más nunca los miedos olvidados. / *Come se nel domani non si nidificassero mai più le paure dimenticate.* // Verso un cammino improbabile / dietro vetri di buio colorati // Un retour réduit au silence / *Un ritorno silenziato* // Down to the flatness of absurdity / *Che scende fino alla piattezza dell’assurdità* // Contro la voragine della corrente vortice / Rialzabile, malleabile, / ma da altri¹³⁰.

Nel migrare e nel tradursi da una lingua all’altra, la parola poetica produce un plurilinguismo che evidenzia lo sforzo e il desiderio della poetessa di abitare ogni angolo di un tempo e di uno spazio che si vuole disperatamente nominare attraverso l’interferenza del ‘doppio-multiplo’ capace di sintetizzare la sua identità. Elaborando un’identità multipla, l’interferenza linguistica costruisce un sistema complesso di richiami che permettono alla parola (e al poeta) di trasferire il senso da un luogo all’altro e di giungere lentamente all’elaborazione di un’identità individuale e poetica rifratta, scomposta, ricomposta e condivisa, come lo è quella dello scrittore-migrante:

Quand le savoir se lie au devenir / *Quando il sapere si lega al divenire* // Quand les plans de vie s’effleurent / *Quando i piani di vita si sfiorano* // Quand les idées creusent des tranchées dans la corporéité de l’indifférence / *Quando le idee scavano trincee nella corposità dell’indifferenza* // Ya sabía que no se podía regresar

¹³⁰ Ivi, pp. 15-16.

una vez que se iba / *Già sapevo che non si può tornare indietro una volta che si va via* // Y por eso, hasta solo por eso, eternamente escribo / [...] / Scrivo in variopinte sfumature di suoni / con gesta convulse ed inchiostro da sedimento / Scrivo sulle mie guance diafane / sulle palpebre a tratti schiuse / Sulle mie tue labbra polpose [...] ¹³¹.

All'interno di questa paradossale poetica della distanza, della non-appartenenza e della dislocazione, concepita come dispositivo di rappresentazione del sé, dell'altro e dell'altrove, il passaggio resta la sola certezza possibile e lo spazio dell'*entre-deux* la sola dimora abitabile.

L'effetto di estraneità prodotto dall'uso di distici bilingui e autotraduttivi, come anche la creazione di immagini oniriche che si ergono da un passato sempre troppo presente, sembrano ritrovare il loro senso all'interno di un corpo che resta il solo segno di appartenenza ad un sé in perenne movimento. Si tratta, per essere più chiari, di un corpo-scrittura che diventa dimora o ancora di un corpo-scrittura sul quale l'erranza lascia le sue impronte e nel quale il sentimento di non-appartenenza ritrova la sua parola e il modo per tornare a dire. Nel componimento *Il colore del grano* la poetessa scrive:

It is time now for the later / *È tempo adesso per il più tardi* // Le peut-être, celui d'après / *Il forse, quello di dopo* // Encore aux aguets derrière les mains que j'ai sur mes genoux. / *Ancora in agguato dietro le mani che ho sulle ginocchia.* // Me dirás que mi cabello tiene el color del trigo / *Mi dirai che i miei capelli hanno il colore del grano.* // Que mis ojos son los que soñaste ayer cuando aún no me conocías / *Che i miei occhi sono quelli che hai sognato ieri quando ancora non mi conoscevi* // Que mis brazos no serán nunca ramas secas / *Che le mie braccia non saranno mai rami secchi* // Che sono un pescio in eterna fioritura // Sans ma robe je suis un drapeau plié en triangle après les funérailles. / *Senza il mio vestito sono una bandiera piegata a triangolo dopo il funerale.* // Sur mon visage les rayons des siècles en buttes et vallées / *Sul mio viso i raggi dei secoli, poggi e vallate* // Porto d'arrivo di navi straniere / Sirene e fiumi larghi come l'apertura stessa della mia bocca // When I cry to the world: Where do I go? / *Quando urlo al mondo: Dove vado?* [...] ¹³².

Barbara Serdakowski, nella raccolta *Così nuda*, sonda anche il rapporto complesso tra la parola e il tempo: in molti testi rileviamo il tentativo della poetessa di fuggire la diacronia del tempo per ritrovarsi quasi in una zona 'intemporale', in un limbo nel quale il passato e il futuro si incontrano per annullarsi reciprocamente all'interno di un presente-eternità che è fatto soprattutto di silenzio. Il passato rappresenta in effetti un insieme di perdite che tuttavia non sono state mai definitive: durante la prima e precoce migrazione, Serdakowski

¹³¹ Ivi, pp. 17-18.

¹³² Ivi, pp. 42-43.

ha perduto una patria in cui non ha mai veramente vissuto, una lingua che non ha mai veramente parlato, amici e parenti che non ha mai veramente conosciuto. Paradossalmente è come se la poetessa non avesse mai conosciuto il passato, mentre il futuro rappresenta una specie di certezza, un avvenire già in parte sperimentato nel presente. Questo rovesciamento temporale si ripercuote in maniera evidente sul linguaggio che è privato della capacità di definire cronologicamente gli eventi. La fragilizzazione delle nozioni del tempo e del ricordo torna nel componimento intitolato *Tempo*:

Have I lost my past? / *Avrei perso il mio passato?* // Now that I can't remember? / *Adesso che non posso ricordare?* // Or are we all just slowly going away? / *O stiamo tutti soltanto allontanandoci pian piano?*¹³³

Il tempo trascorre in modo molto particolare nell'universo poetico di Barbara Serdakowski: esso è fiume sotterraneo sospeso tra ieri e domani, legato a volte alla dimensione del 'mai' e del 'non ancora'. Se la ricerca del passato è una sfida persa sin dall'inizio, il presente-eternità si manifesta sotto forma di un flusso circolare ove tutto, ivi comprese l'identità individuale e la forza evocatrice del *nomen*, è destinato allo smacco finale, come si legge in due poesie facenti parte, rispettivamente, della raccolta *La verticalità di esistere linearmente* e *Così nuda*:

Sono alga, forse medusa, flaccida sull'orlo di lingue ondali. / Mi piacerebbe vederti demolecolarizzato, con me, qui, tra il / leggero e il pesante / Tra l'andare e il venire diventato circolare / Lasciare per un istante la verticalità di esistere linearmente¹³⁴.

E ancora:

Verso un giorno improbabile / Davanti al futuro // Avec toutes les phrases prélavées / *Con tutte le frasi prelavate* // You can't look at me any longer than the length of one full day / *Non puoi guardarmi più a lungo della durata di un giorno pieno* // Come se il presente avesse ancora una volta qualcosa a che fare con il passato [...]¹³⁵.

In questo percorso di ricerca di sé, del tempo, di uno spazio-dimora abitabile, la parola sembra sprovvista del suo potere evocatore, della sua capacità di nominare, di attribuire un'identità e una sostanza alle cose. Il *nomen* si presenta allora come una cornice vuota, incapace di evocare, di dire, di pronunciare, sino a giungere quasi ad una scrittura senza interlocutori:

¹³³ Ivi, p. 101.

¹³⁴ B. Serdakowski, *La verticalità di esistere linearmente* cit., p. 30.

¹³⁵ B. Serdakowski, *Così nuda*, in *Così nuda* cit., p. 56.

Mon corps encombrant se fatigue / *Mio corpo ingombrante si stanca* // Et les jours avec lui passent, se rident, passent / *E i giorni con lui passano, si corrugano, passano* // Don't call my name again and again / *Non chiamare il mio nome ancora e ancora* // My name, seven times for seven days and again and again / *Mio nome, sette volte per sette giorni ancora ed ancora* [...] ¹³⁶.

All'interno di questa poetica profondamente legata al divenire dell'identità personale, dello spazio (o degli spazi simultaneamente abitati) e di un tempo-eternità in cui la relazione con l'Altro non prevede mai una sintesi definitiva, lo spaesamento diventa la condizione necessaria che permette di ritrovarsi costantemente in un altrove indicibile e di evitare così ogni forma di cristallizzazione del senso.

Anche la nozione di corpo occupa una posizione importantissima all'interno della poetica di Serdakowski. Il corpo può declinarsi in forme diverse: è certamente utilizzato nell'accezione comune di corpo fisico, ma esso è anche il corpo-casa, il corpo-dimora sul quale gli eventi, i sensi e le sensazioni lasciano un segno indelebile. Non si tratta di un corpo concepito cristianamente come 'luogo del sacrificio', ma di un corpo che catalizza, rielabora e traduce le esperienze vissute dalla poetessa. Il corpo inoltre è il luogo da cui scaturisce, con forza, il canto monodico, tipico della poesia di Serdakowski, che si fonda sulla forza di una semantica sensoriale – talvolta sessuale – e della sinestesia per esprimere simultaneamente la pluralità di senso di una realtà che è altrimenti difficile da cogliere. Il corpo assume, in molti versi dell'autrice, la funzione di filtro e di luogo di contatto con l'altro, donde le frequenti occorrenze, fra gli altri, del lemma «mano». Nel componimento *Cloîtrée* si legge:

La main sur le ventre, les narines, les yeux / *La mano sul ventre, le narici, gli occhi* // Non sapevi che ieri, oggi, domani? // l'haleine comme la mousson avec son sable rouge sur ma propre joue / *l'halito come il monzone con la sua sabbia rossa sulla mia propria guancia* // Parole sciocche, mosche, tarme / *Flemma densa dai colori cangianti* / La bocca appannata [...] ¹³⁷.

Il corpo è qui il luogo in cui la parola poetica trova la sua genesi; tuttavia la bocca sembra offuscata, come se un velo le impedisse di pronunciare, di dire, di tessere il suo canto. Questa impossibilità di dire è testimone di una ferita – fisica ed interiore – che comunque non priva la poetessa del suo corpo. Esso resta in uno stato di attesa: un'attesa vigile che prepara le parole a venire.

Altre volte il corpo è strettamente legato alla nozione di scrittura, come nella già citata poesia *Scrivo* che può essere considerata come una sorta di manifesto poetico di Serdakowski:

¹³⁶ Ivi, p. 67.

¹³⁷ Ivi, p. 71.

Scrivo in variopinte sfumature di suoni / con gesta convulse ed inchiostro da
 sedimento / Scrivo sulle mie guance diafane / sulle palpebre a tratti schiuse /
 Sulle mie tue labbra polpose // Of kisses and forgiveness / *Di baci e di perdono*
 // China, sommessata o soccorsa, / Sull'interno bianco tiepido delle mie cosce,
 scrivo / E sento formicolare su di me parole dalle mille falangi¹³⁸.

In questo testo il campo semantico del corpo è dominante («guance», «palpebre», «labbra», «baci», «cosce», «falangi») e il corpo del poeta permette alla scrittura di potersi esprimere in parola; si tratta di una parola dei sensi e delle sensazioni capace di agire fisicamente finanche nel vuoto circostante. Il corpo stesso diventa spazio di scrittura, spazio della differenza, ove è ancora possibile far parlare una parola 'formicolante', ovvero una parola capace di esprimersi attraverso le nozioni del gesto, dell'atto e della 'simpatia' per l'altro.

La tendenza ad abitare una lingua, ad identificarsi con la propria scrittura e, soprattutto, a fare del proprio corpo il vero e proprio 'testo' – in senso letterale ed esistenziale – costituisce una tematica archetipica di quelle che definiamo scritture migranti. Questa riduzione della soggettività alla dimensione corporea può anche comportare, come spiegato da Ugo Fracassa nell'introduzione alla raccolta *Così nuda*, dei fenomeni di trasmigrazione identitaria se si indebolisce la soglia tra i corpi, per voluttà o necessità, tanto nella sfera erotica quanto in quella apparentemente opposta della promiscuità metropolitana¹³⁹. Questa scrittura radicata, plurilingue, deterritorializzata e in cerca di uno spazio-tempo abitabile oltre le ferite e le fratture identitarie si mostra dunque come un vero 'luogo utopico' in cui avviene il confronto diretto tra il poeta e l'*infinitudine* di un mondo che, con lui e in lui, non smette di trasformarsi e di tradursi.

6. «Dal niente spunta un filo di parole»: la poesia di Barbara Pumhösel

Barbara Pumhösel è nata nel 1959 a Neustif bei Scheibbs, un distretto della Bassa Austria. Dopo un'infanzia e un'adolescenza trascorse in un paesino di montagna delle Prealpi, vicino al Danubio, ove sviluppa un'attenzione particolare per la natura e compie numerose letture di libri dai generi più disparati che riempiono il suo immaginario, la poetessa ottiene il diploma di maturità scientifica e si trasferisce a Vienna per continuare i suoi studi universitari. Sin dal 1977 la sua vita è ricca di viaggi e spostamenti per motivi di lavoro (si reca in Gran Bretagna, Francia e Svizzera) e nel 1987 si laurea in Lingue e letterature straniere con una tesi sulla letteratura italiana per l'infanzia¹⁴⁰. L'anno

¹³⁸ Ivi, p. 18.

¹³⁹ Cfr. Ugo Fracassa, *La poesia di Barbara Serdakowski ovvero il miraggio dei versi riflessi*, ivi, pp. 5-13.

¹⁴⁰ Fin dai suoi primi viaggi in Italia, prima della laurea, Barbara Pumhösel partecipa ad

successivo si trasferisce per amore in Italia, a Bagno a Ripoli, in provincia di Firenze, dove vive tutt'oggi. All'epoca l'Austria non faceva parte del Mercato Comune Europeo, quindi all'inizio Barbara Pumphösel ha solo un permesso di famiglia che non le consente né di lavorare, né di studiare in Italia. È un periodo difficile, soprattutto perché la poetessa aveva già pensato di laurearsi in Lingua e letteratura tedesca per poi insegnare o dedicarsi alla traduzione. Vista la sua grande passione per la lettura, e senza perdersi d'animo, l'autrice organizza dei laboratori di poesia per ragazzi ed adulti presso scuole e biblioteche comunali dislocate sul territorio, collaborando anche ad un progetto di promozione della lettura nelle scuole dell'obbligo. Si propone come lettrice di favole e racconti per l'infanzia e quest'attività le offre la possibilità di recuperare una sorta di «infanzia linguistica» in italiano, ovvero tutto un bagaglio di ninne-nanne e filastrocche che funge da sottobosco alla lingua vera e propria. Con il tempo la poetessa inizierà anche a scrivere esclusivamente in italiano e lo farà proprio pubblicando libri per bambini¹⁴¹ che riscuoteranno un grande successo¹⁴².

Barbara Pumphösel ha pubblicato in lingua italiana due raccolte di poesia: la prima, uscita nel 2008, si intitola *prugni*¹⁴³, una corposa antologia che riunisce sillogi e testi pubblicati precedentemente in rivista, oltre a testi inediti; la seconda, *In transitu*¹⁴⁴, pubblicata nel 2016, è stata vincitrice del premio "Arcipelago Itaca" in *ex aequo*. Già nel 2007 Barbara Pumphösel aveva vinto il Premio "Popoli in cammino" per la raccolta inedita *Bioluminescenze* – che costituisce la prima sezione dell'antologia *prugni* – e nel 2008 il Premio "Fiorino d'argento" (Premio Firenze Europa) proprio per *prugni*. Alcuni componimenti sono apparsi in riviste letterarie italiane quali «Semicerchio», «Pagine», «L'area di Broca», «Disarmonie»,

alcuni eventi sulla letteratura dell'infanzia. Nel 1985 è presente ai convegni sulla letteratura per ragazzi organizzati dall' "I.B.B.Y." (International Board on Books for Young People) in occasione della "Fiera Annuale del Libro per i Ragazzi" di Bologna e, nel 1986, al convegno di studi "Capire il bambino: fiabe per crescere. Fiabe per educare" organizzato all'Istituto degli Innocenti di Firenze e al I Convegno "Italo Calvino e la Fiaba" a San Giovanni Valdarno.

¹⁴¹ B. Pumphösel, *La principessa Sabbiadoro*, Firenze, Giunti, 2007; *L'Orchestrosauero*, Firenze, Giunti, 2013; *La voce della neve*, Firenze, Giunti, 2013 (Premio "Pippi", 2012); *Gli errori di coccodrillo*, Milano, Il Castoro, "Tandem", 2016; *La volpe e il picchio e la bambina*, Firenze, Terra nuova, 2017; *O Menino e o Cipó*, Recife, Editora Esprial e Recife, 2017; *Che fortuna! So lucky*, Borgomanero (NO), Fondazione "A. Marazza", 2018. Con Anna Sarfatti ha pubblicato la serie de *La Calamitica III E*, Torino, EDT, 2007-2009 che vede come protagonisti dei bambini di una classe multiculturale.

¹⁴² Nel 2009 Barbara Pumphösel vince il concorso lanciato dal CIES per la Letteratura infantile con il testo per album illustrato *Il bambino e la liana*.

¹⁴³ B. Pumphösel, *prugni*, Postfazione di Maria Grazia Negro, Isernia, Cosmo Iannone, 2008. Cfr. N. Moll, *Recensione a Barbara Pumphösel. Prugni*, in «Kùmà», n. 16, marzo 2009 (<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>). Cfr. anche Elisa Scaringi, *Recensione a Barbara Pumphösel, Clementina Sandra Ammendola, Viorel Boldis. Sono partito dall'altra parte del libro per incontrarti*, in «Kùmà», 17, dicembre 2009 (www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html)

¹⁴⁴ B. Pumphösel, *In transitu*, Osimo (AN), Arcipelago Itaca, 2016.

«Sagarana», «Kùmà», «El-Ghibli» e in riviste straniere, come «Confluences poétiques» nonché nelle antologie *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* (2006), *Novunque* (2012) e *Madrigne in un'unica partitura* (2015)¹⁴⁵. Barbara Pumhösel ha partecipato a numerosi festival e *reading* di poesia, tra cui “Voci Lontane Voci Sorelle” (Firenze), “Romapoesia”, “Parmapoesia” e “Parole spalancate” (Genova) e, dal 2009, fa parte della “Compagnia delle poete”, mentre nel 2010 è stata *Poetry Fellow* della “Fondazione Bogliasco” di Genova presso il Centro Studi Ligure.

Il suo universo poetico è costituito da tre lingue, l'italiano, il tedesco e il dialetto di una zona montuosa dell'Austria, entro le quali Pumhösel 'transita' continuamente, soprattutto in questi ultimi anni. Il dialetto austriaco è la sua prima lingua che contiene residui di latino, di gotico¹⁴⁶, di longobardo, di yiddish e di slavo, presentando quindi una notevole varietà e ricchezza di parole che si sono stratificate nel tempo e che costituiscono un vasto bacino da cui attingere. Nella sua condizione di poeta 'trans-lingue', Barbara Pumhösel non sceglie previamente una lingua, ma è il verso che affiora da lontano, da un luogo indefinito – dall'inconscio o dal suo universo onirico – che detta i suoni della lingua attorno a cui costruire poi l'intero componimento o l'intera raccolta, attraverso un difficile ed ostico *labor limae* che trascrive immagini, riflessioni, ricordi. Le sillogi o le singole poesie nascono così spontaneamente e naturalmente in una determinata lingua; solo occasionalmente si presentano nella doppia versione italiano/tedesco, come *pfaumenbäume / prugni* (2005), un caso particolare di autotraduzione dall'italiano al tedesco austriaco, in cui il ritorno alla lingua madre – che questa volta rappresenta però la lingua d'arrivo – viene percepito dall'autrice come una sorta di «ritorno al punto di partenza», come indica la scelta di porre il testo tedesco a destra e quello italiano a sinistra per la pubblicazione della raccolta nella rivista di poesia «Semicerchio». Pur essendo un ritorno, l'esplorazione nella lingua materna si fa più profonda, più ampia, proprio perché arricchita dalla padronanza di una nuova lingua poetica, come in una sorta di circolazione in vasi comunicanti. Ciò non esclude che lo scavo si presenti sempre problematico: qui il dialetto austriaco porta il suo carico di storia, di passato e

¹⁴⁵ *Novunque* (Roma, Aracne, 2012) e *Madrigne in un'unica partitura* (a cura di Gioia Panzarella, Note introduttive di Maggie Rose, Laura Toppan, Gioia Panzarella, Milano, Ledizioni, 2015) sono una sorta di copioni di due rappresentazioni della “Compagnia delle poete”, a cui si aggiunge *Acromazie*. Si tratta di testi di autrici italofone che Mia Lecomte riunisce ed ordina in sequenze tenute insieme da un filo rosso che, in trasparenza, le apparenta e le giustifica: «Le sequenze sono motivate da assonanze tematiche o stilistiche, ma anche contrasti che portano le singole voci in una sorta di dialogo e creano una narrazione polifonica.» (“La Compagnia delle poete”, in *Novunque* cit., p. 8. Cfr. anche L. Toppan, *Ritmi e voci di Madrigne*, in *Novunque* cit., pp. 9-15).

¹⁴⁶ La lingua gotica di Crimea è un dialetto germanico parlato dai Goti di Crimea in alcuni luoghi isolati di questa regione fino al XVIII secolo inoltrato. Esso era anche praticato nell'area del basso Danubio.

di nodi personali, mostrandosi come una lingua che offre grandi possibilità di sperimentazioni linguistiche. L'italiano invece offre la possibilità dello stupore, la scoperta di nuovi significati, suoni, ritmi. Dopo aver scritto per un lungo periodo solo in italiano poesie e racconti per l'infanzia, Barbara Pumphösel ha iniziato ad alternare anche la scrittura in tedesco, per la quale ha vinto importanti premi letterari in Austria¹⁴⁷. Nel presente saggio ci concentreremo soprattutto sulla sua produzione poetica nella lingua adottiva¹⁴⁸, senza perdere di vista la molteplice identità linguistica e letteraria dell'autrice.

La prima raccolta, *prugni* (2008), che riunisce 171 componimenti scritti nell'arco di dieci anni, tra il 1997 e il 2007, segna la volontà di un'organicità, di fare il punto su una lunga attività poetica costituita per lo più da poesie brevi, in cui rara è la punteggiatura e ove i titoli sono soprattutto in corsivo, in minuscolo e tra parentesi, quasi delle riflessioni sottovoce, in punta di piedi, sul senso della vita, sul quotidiano, sullo scrivere versi, sulle ingiustizie del mondo, sugli umili e gli indifesi. La raccolta è organizzata in sette sezioni che corrispondono ad altrettante sillogi: *Bioluminescenze*, *Lezioni di poesia*, *Prugni*, *Guadare*, *Simmetrie mancine*, *La maniglia di ghiaccio*, *Poesie sparse*, *Haiku*. È un mondo poetico, quello di Barbara Pumphösel, popolato di animali, piante e alberi che appartengono al suo quotidiano e al suo mondo fantastico di scrittrice di storie, tanto che si potrebbe quasi ricostruire un bestiario ed un erbario alla maniera medievale: nel primo sfilano la volpe, lo scoiattolo, lo storno, la zebra, il ragno, il cane, la tartaruga, le api, il rospo, l'elefante; nel secondo, il pruno – albero dell'infanzia e di riferimento a cui fare appello in questa esistenza incerta –, l'acero, la felce, il nocciolo, l'olmo. Gli animali costituiscono spesso degli alter ego della voce poetante mentre la natura, con le sue leggi fisse e a volte incomprensibili, fa da sfondo alla vita della poetessa, costituendo un forte polo di attrazione a cui l'umano si adegua. Ne è un esempio il componimento di apertura dell'antologia, *Conforto*, che appartiene alla prima sezione *Bioluminescenze* (un fenomeno chimico presente soprattutto negli organismi marini, i fotofori, che producono luce). Nel testo leggiamo:

ho letto di bioluminescenza / in natura e ora so / spiegarmi scientifica / mente

¹⁴⁷ Barbara Pumphösel ha pubblicato in tedesco: *gedankenflussabwärts. Erlaufgedichte* (Edition Thurnof, 2009); *Dammr* (Literaturedition Niederösterreich, 2013); *Parklücken* (Verlag Berger, 2013). Cfr. Paolo Scotini, *Barbara Pumphösel, gedankenflussabwärts*, in «Semicerchio» (<http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=724>).

¹⁴⁸ Sulla poesia in italiano e in tedesco di Barbara Pumphösel ha lavorato Barbara D'Alessandro per la sua tesi di laurea magistrale in Critica letteraria e Letterature comparate dal titolo *Barbara Pumphösel: studio su un'autrice translingue italo-austriaca*, studio diretto da Franca Sinopoli, Università "La Sapienza" di Roma, a.a. 2012/2013. Una parte dei risultati di questo lavoro sono stati pubblicati in: B. D'Alessandro, *Scavalcare l'orizzonte: movimento e transitorietà in Barbara Pumphösel*, in «Studi interculturali», 2014, 3, pp. 161-180.

quella / piccola luce / verde vermena con cui / affiorano versi dai fondali / afotici
ogni volta / che ho / bisogno di una pertica¹⁴⁹.

La serie di enjambement che percorre l'intera poesia (procedimento tecnico a cui Pumphösel ricorre spesso) e la serie di allitterazioni foniche ("s", "v", "f") contribuiscono a fungere da «pertica» a cui aggrapparsi per risalire da quei «fondali afotici», privi di luce, luoghi oscuri dell'anima da cui ci si può trarre in salvo solo attraverso la parola poetica, strumento in cui la poetessa ripone una grande fiducia nel tentare di interpretare il mondo nonostante il dubbio resti latente. L'atto dello scrivere, con le sue ragioni e la sua tecnica, è rappresentato di frequente come nella silloge *Lezioni di poesia* interamente dedicata al 'fare poesia'. Il componimento è qui percepito come una costruzione che il *poeta-faber* deve innalzare tenendo conto della risonanza, dell'eco, dell'architettura generale e quindi seguendo il 'foglietto illustrativo' (in tedesco *Beipactexte*, titolo del componimento):

il poeta deve calcolare / il fenomeno della risonanza / durante la fase della progettazione / per evitare vibrazioni eccessive / le oscillazioni troppo forti possono / danneggiare i versi ma anche / dare nascita a ossimori esagerati / che – in caso di ribaltamento – / potrebbero far crollare la poesia¹⁵⁰.

È un continuo gioco di equilibri il 'fare poesia', in cui l'artigiano-costruttore deve calcolare al millimetro tutta l'impalcatura per evitare crolli, consapevole che l'equilibrio raggiunto è sempre fragile. Nell'insieme di liriche poste sotto il titolo *prugni*, sezione che dà il nome all'intera antologia, «la presenza della natura supprime a una comunicazione mancata/impossibile con un interlocutore umano», suggerisce Maria Grazia Negro nella sua Postfazione, «e con la sua imperturbabile impassibilità, fornisce all'io poetico delle risposte che sono, consapevolmente, solo illusorie»¹⁵¹. Il prugno rinvia a ricordi d'infanzia ma è anche l'albero della poesia per eccellenza, infatti *in limine* alla raccolta sono riportati dei versi, in lingua originale, in cui viene citato il pruno dai poeti più amati da Barbara Pumphösel:

«Forse i *prugni* fioriscono ancora» (Bertolt Brecht); (qualcosa che silenziosamente continuava a salutare, di pressoché indefinibile): «forse un *prugno*» (Rainer Maria Rilke); «Contributo alla biografia di un frutto» (Karl Krolow); «mi faccio il segno della croce / davanti a ogni chiesa / mi faccio il segno del *prugno* / davanti a ogni frutteto / il primo / lo conosce ogni cattolico / il secondo lo conosco / solo io» (Ernst Jandl)¹⁵².

¹⁴⁹ B. Pumphösel, *prugni* cit., p. 10.

¹⁵⁰ Ivi, p. 28.

¹⁵¹ Maria Grazia Negro, *Simmetrie asimmetriche tra umano e natura*, ivi, p. 153.

¹⁵² B. Pumphösel, ivi, nota p. 41. Il corsivo è nostro.

I rami del pruno sono raddomantici, ovvero fungono da strumento divinatorio usato fin dall'antichità per cercare nel sottosuolo filoni di metallo o acqua; essi ritrovano i versi dispersi nelle profondità dell'anima e spingono la penna a solcare il foglio:

ho visto con mani di vento / e ramo di prugno costruire una bacchetta / raddomantica perché segnali / i versi che scorrono sotterranei / e sopra i luoghi indicati / essa si sposta si anima fa / movimenti di penna¹⁵³.

Le sensazioni trasmesse dal pruno e dai suoi frutti coinvolgono tutte le sfere sensoriali (tatto, odorato, vista, udito, olfatto) a tal punto che la poetessa diventa consustanziale all'albero, come nel componimento *Ho ingoiato un nocciolo*:

Ho ingoiato un nocciolo / e subito l'ho dimenticato. / Ma ora di notte / le mie braccia diventano rami, / i piedi radici. Ho capito / l'importanza di fare ombra / e finalmente la mia bocca / pronuncia *prugne*¹⁵⁴.

La poetessa germoglia, si trasforma durante la notte (uno dei momenti più propizi all'ispirazione poetica) in un albero che riesce finalmente a pronunciare la parola «prugne» e che segna una totale immersione nella poesia. Il pruno assume ogni volta una figura diversa, come per esempio nel componimento *gente sul ponte* (titolo preso in prestito da *Gente sul ponte* della Szymborska come viene indicato in nota) che funge da luogo dei ricordi:

lei dorme sotto / bag-woman donna dalle molte buste / di plastica / lei non cerca più niente all'altra riva / un tempo anche lei / costruiva castelli di aria / attraversava ponti verso altri mondi / oggi lei è aria oggi gli occhi degli altri / non permettono nessun contatto / il suo sguardo sfiora ancora una volta / il prugno selvatico / cresciuto in mezzo al cespuglio / chi sa da dove viene il nocciolo / riconosce le foglie anche nel sonno / fanno parte dello sfondo di un'immagine / infanzia che sta sbiadendo / rimane un'ultima breve sicurezza / il fianco non è ancora vuoto¹⁵⁵

Una donna senz'altro, che ha perso qualsiasi punto di riferimento e il cui unico rifugio è costituito da sole buste di plastica, volge lo sguardo verso il pruno selvatico cresciuto in un territorio che non appartiene a nessuno ma che diventa l'unico appiglio a cui affidare i propri sogni e ricordi prima che scompaiano per sempre. L'albero, simbolo della poesia, diventa così depositario di vita, anche se nella consapevolezza che si tratta di un breve e fugace momento. Nella

¹⁵³ Ivi, p. 50.

¹⁵⁴ Ivi, p. 59. Il corsivo è nel testo.

¹⁵⁵ Ivi, p. 45.

lirica che chiude la raccolta, intitolata *simmetria assurda*, da un movimento discendente, sotto il ponte, si passa ad un movimento ascendente, sul pruno, che funge da luogo di incontro e, allo stesso tempo, di rimpianto. Qui la poetessa ricorda l'incomunicabilità affettiva tra padre e figlia, quel silenzio che spesso regna all'interno della sfera familiare talvolta per puro pudore:

da mio padre vorrei *non* solitarie parole / ma insieme matematicamente infiniti valanghe fiumi / parole senza la capacità di celarsi // vorrei ma nel mio desiderio si annida / la rinuncia sarebbe chiedere troppo a chi ha sempre / parlato a voce bassa a chi considerava / anima gemella soltanto la rugiada forse / per quel suo ineluttabile saper tacere / (ed io allora colpevole di non incontrarla mai) / forse per essa ha amato le ore mattutine e ancora / d'estate si alza alle quattro per darsi da fare nei campi // deve chiedere aiuto ormai quando i bottoni sono piccoli / troppi calli sulle dita rigide ma ancora / *sale* sul *prugno* e sullo stesso albero / *salgo* anch'io e ci fermiamo sullo stesso ramo / ma *non* ci incontriamo sappiamo / scegliere i tempi *non* oltrepassiamo / la soglia per entrare nel mondo dell'altro / innalziamo valli in cui io ho sotterrato / domande mute richieste di bambina / forse da me – figlia anche di tempi diversi – si aspettava / coraggio in più una breccia ed io mi chiedo / se uso la penna per paura del suono – delle parole dette / non ha svelato le ferite per cui ha scelto il silenzio / e tra di noi prima di ogni possibile comunicare / si innalza un muro resistente invisibile insuperabile / una volta sola io ero piccola abbiamo / condiviso parole ci siamo incontrati / in una filastrocca dalla simmetria assurda / e perfetta nelle rime rare del suo dialetto e nelle risa / trapelate attraverso la corazza sento dentro di me / l'urgenza del tempo che scade l'impossibilità / di creare un ponte di voce prima che sia tardi / so che non oso e già – come un giardiniere devoto – sto / coltivando il rimpianto¹⁵⁶.

L'attesa di un gesto paterno o di una parola affettuosa rimane solo desiderio perché un «ponte muto» si è eretto tra padre e figlia: prevale il «saper tacere» e il saper comunicare solo con gli elementi silenziosi della natura, non con i propri cari. L'unico punto di contatto è proprio la lingua materna, il dialetto austriaco, nelle cui rime di una filastrocca dalla «simmetria assurda», come recita il titolo, padre e figlia s'incontrano. Ma le risa nascondono, fungono da riparo ad eventuali gesti o parole affettuose che comunque non verranno mai pronunciate. Il tempo scorre e la consapevolezza di non riuscire a creare un «ponte di voce» si fa sempre più strada nel cuore della poetessa che, «come un giardiniere devoto», coltiva già il rimpianto di un affetto mai dichiarato.

La silloge successiva, *Guadare*, che corrisponde alla quarta sezione della raccolta, racconta l'esperienza, osservata da vicino nei suoi aspetti più materiali e prosaici, del 'fare poesia' nella società contemporanea e riflette con ironia ed autoironia, tratto tipico di Barbara Pumhösel, sul concetto di 'poetico' e 'non-poetico'. Come ha notato Maria Grazia Negro:

¹⁵⁶ Ivi, p. 71. Il corsivo è nostro.

Si tratta di un'ironia colta ed elegante da una parte, che apre uno sguardo non scontato sulle cose della nostra quotidianità e che ci permette di ri-vederle scoprendo i loro aspetti inusuali; dall'altra è, come ogni gioco del rovescio, uno sguardo amaro sulla realtà che non nasconde la solitudine, l'emarginazione, l'attesa vana che accompagnano tanti nostri momenti di vita¹⁵⁷.

Le parole diventano oggetti, la poesia è personificata ed aggredisce la poetessa in situazioni semplici, quotidiane, come nell'atto di caricare la lavastoviglie, lasciandola tramortita in mezzo ai cocci di una tazza andata in frantumi:

La poesia mi salta addosso quando / sto per metterla nella lavastoviglie / insieme alla tazza sporca / che ora giace rotta sul pavimento. / Si posa, macigno, sul mio petto – / vendetta. Mi spinge a sedere, a sdraiarmi / comanda battito e cuore / mi toglie il respiro. / Riesco a pensare ancora, beata / “la poesia salva la vita”, poi / perde l'interesse, si gira e se ne va. / Io rimango in terra. / I cocci brillano¹⁵⁸.

La comprensione del reale si rivela difficile, quasi impossibile, ma è comunque un tentativo necessario soprattutto per renderne evidenti le contraddizioni: nasce così una «poesia-diario», come l'ha definita la stessa autrice, che avanza per flash fissati sulla pagina bianca come delle istantanee in cui viene tagliato il superfluo, vengono tolti gli orpelli e inquadrato l'essenziale: la poetessa lavora qui per sottrazione. L'attenzione alla scrittura e alla nascita dei propri versi, la ritroviamo nel componimento *scrivere* della sezione *Poesie sparse*, in cui Pumphösel accenna alla difficoltà di scrivere in una lingua 'altra' da quella materna, un processo in cui comunque tutte le lingue a disposizione fanno da guardiane a quella che si è imposta, oltre all'aiuto del dizionario, strumento prezioso e fonte inesauribile di nuove scoperte o ri-scoperte per scrivere, tradurre e auto-tradursi:

dal niente spunta un filo di parole / come Arianna lo seguo / mi aggrappo il filo si fa più forte / diventa fune ringhiera / io – con cautela da equilibrista – / poggio un piede davanti all'altro / e oso infine camminare da sola / se tentenno o inciampo so / che basta tendere la mano¹⁵⁹.

All'esigenza di brevità si collega l'ultima sezione dell'antologia, *Haiku*, forma poetica che si rivela congeniale alla scrittura della poetessa perché riesce ad esprimere al meglio la leggerezza profonda del suo mondo poetico, come indicano i tre componimenti seguenti:

¹⁵⁷ M. G. Negro, *La leggerezza profonda dell'In-der-Welt-sein: la poetica degli oggetti in Barbara Pumphösel*, in «Kùma», 2007, 13, p. 5 (<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/pumphosel.pdf>).

¹⁵⁸ B. Pumphösel, *prugni* cit., p. 73.

¹⁵⁹ Ivi, p. 107.

è ingiallito / in attesa di parole / il foglio bianco¹⁶⁰

lunghe ombre viola / sul fieno, al limitare / del bosco, è sera¹⁶¹

di notte è chiaro / il linguaggio degli odori / nel sottobosco¹⁶².

In questi tre haiku ritorna l'atto dello scrivere e ritorna la natura, in particolare l'ambiente del bosco e del sottobosco, paesaggio familiare alla poetessa, con accenti fortemente cromatici («ingiallito», «bianco», «viola») e sensoriali, attraverso espressioni sinestetiche («ombre viola», «linguaggio degli odori») che rappresentano un'altra cifra stilistica dei versi di Barbara Pumphösel.

Dopo la pubblicazione nel 2008 della sua prima raccolta in volume, è interessante sottolineare che l'anno successivo esce la sua prima raccolta in tedesco *gedankenflussabwärts. Erlaufgedichte*; essa segna l'inizio di una produzione parallela in due lingue che continuerà nel tempo. Questo cambiamento di poetica è dovuto soprattutto ad una visita nei luoghi tanto amati dell'infanzia e legati ai ricordi familiari, come esplicitato dal sottotitolo della raccolta, *Erlaufgedichte*, ovvero *Poesie della Erlauf*, che comprende una serie di liriche dedicate al fiume Erlauf sulle cui rive sorge Neustift bei Scheibbs, città natale della poetessa. Oltre ad uno spazio fisico e geografico, si tratta anche qui di un luogo interiore in cui rifugiarsi e ripensare al proprio passato, in cui la poetessa viene accolta dal suo dialetto caratterizzato da termini in jiddish, lingua germanica parlata originariamente dagli ebrei dell'Europa orientale. La stessa Pumphösel ha parlato di questa lingua-luogo in un componimento in italiano che fa parte della settima sezione, *Poesie sparse*, della raccolta *prugni*, ma il cui titolo in tedesco è *Ursprung*, termine che non ha solo il significato tradizionale di "origine" (qualcosa da cui si proviene e a cui si può ritornare)¹⁶³ ma che ricorda anche una piccola sorgente vicino a Neustift, il cui nome è appunto *Ursprung*:

alcune frasi in Jiddish / ascoltate quasi per caso / mi riportano indietro / in un ripido bosco di abeti / mi tengo di nuovo aggrappata alle radici nella neve / e avanzo gattoni / alla ricerca dell'elleboro / ho mani fredde e perso un guanto e la voce della vecchia tata / al primo fiore trovato riecheggia / nelle parole di oggi // il dialetto – talvolta – è più generoso della lingua / accoglie¹⁶⁴.

La presenza di termini legati al mondo dell'infanzia e alla cerchia familiare, come «radici», «gattoni», «vecchia tata», ma anche l'insistenza sul paesaggio del

¹⁶⁰ Ivi, p. 118.

¹⁶¹ Ivi, p. 123.

¹⁶² Ivi, p. 124.

¹⁶³ Cfr. B. D'Alessandro, *Barbara Pumphösel: studio su un'autrice translingue italo-austriaca* cit., p. 51.

¹⁶⁴ B. Pumphösel, *prugni* cit., p. 109.

bosco innevato – e la neve è un'immagine ricorrente nella poesia di Pumphösel poiché tratto tipico del paesaggio da cui proviene – indicano la sensazione di un ritorno a casa che le infondono i suoni delle parole in dialetto, anche se ascoltate di sfuggita. A questo proposito Barbara D'Alessandro scrive:

Ma se in questa poesia la dimensione dell'austriaco appare ancora come qualcosa di lontano e perduto, quasi di irraggiungibile, con la raccolta in tedesco la riconciliazione è possibile¹⁶⁵.

La produzione in lingua italiana è stata infatti per lungo tempo l'unico 'luogo' poetico a cui la scrittrice sentiva di appartenere, pur parlando spesso di un'identità mai del tutto omogenea ma franta ed esprimibile con parole ed immagini in italiano. Andando verso il tedesco e in un certo modo riscoprendolo come lingua possibile della scrittura, Pumphösel si è mossa «non tanto a ritroso, quanto in avanti, ovvero verso se stessa»¹⁶⁶ e il titolo *Ursprung*, vocabolo che è anche chiave di lettura del componimento, ne è proprio un esempio poiché segna la ricerca di un'identità, di un'appartenenza che avviene attraverso e dentro il linguaggio poetico. È importante sottolineare che il tedesco e l'italiano sono due lingue fundamentalmente diverse: la prima offre forse maggiori possibilità di sperimentazioni linguistiche rispetto alla seconda grazie all'uso e alla combinazione di prefissi, suffissi e parole composte. Così queste creazioni, questi neologismi, a cui ricorre spesso Barbara Pumphösel – basti pensare al titolo della raccolta *gedankenflussabwärts* che viene tradotto in italiano con *flusso di pensieri discendendo il fiume*, poiché nasce da un'associazione inedita di tre parole, «gedanken» («pensieri»), «fluss» («fiume») e l'avverbio «abwärts» («verso la foce») – vengono persi nel passaggio all'italiano, ma compensati attraverso uno spostamento di registro e un ritmo più melodico e meno spezzato. Il tedesco e il dialetto austriaco formano così un sottobosco vivo che alimenta anche la scrittura in italiano.

La seconda raccolta della poetessa s'intitola *In transitu*, una parola che fa riferimento a uno stato esistenziale, alla constatazione del carattere apolide di molti accadimenti, piccoli o grandi che siano, in continuo divenire. Apolidi perché nel momento in cui il poeta cerca di fissare l'attenzione su di essi, questi rimangono sospesi, in movimento, *in-transitu* appunto, come indicano i versi del componimento eponimo:

è in cammino da molto / quel verso randagio / non ha trovato casa / parole a
cui aggregarsi / spesso ne ha viste / di belle ma erano già / al completo / ora sta
vicino a un'area / di detriti rottami e relitti / verbali con cani corvi / e gabbiani e

¹⁶⁵ Cfr. B. D'Alessandro, *Barbara Pumphösel: studio su un'autrice translingue italo-austriaca* cit., p. 52.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

come tutti / anch'egli ogni tanto / pesca qualcosa di buono / da riciclare e per il resto / fa finta che stia per arrivare / l'ora di una nuova partenza / come se fossero sempre / vive nella sua mente / l'urgenza e la meta¹⁶⁷.

Qui ritorna la difficoltà della pratica quotidiana dello scrivere, «il lavoro instancabile della parola [che] passa per vie trasversali»¹⁶⁸, come indica la motivazione del premio attribuito alla raccolta. «È come un fiume che si dipana tra interno ed esterno, tra intimo e pubblico, tra compromesso e lacerato»¹⁶⁹. Il percorso è accidentato e segna la continua ricerca di una musicalità sotterranea, mentre «il gioco allitterativo, l'uso reiterato delle spezzature, le anaforiche formule iterative [...] mascherano una voce che cerca di mediare lo slancio lirico verticale, con il tono basso del colloquiale»¹⁷⁰. Sullo scrivere, Barbara Pumphösel si era espressa in uno dei seminari estivi lucchesi di «Sagarana», organizzati dal compianto Julio Monteiro Martins, con queste parole:

[...] quando mi affiora il primo verso in italiano [...] gli altri li devo costruire in relazione a quello. Spesso, infatti, ci metto mesi, perché guardo ogni parola da tutti i lati, tocco, tasto, non sono mai molto sicura, anche perché quel primo verso è legato a un'immagine. Lo scrivere è un tentativo di arrivare con le parole il più vicino possibile a quell'immagine, ma comunque quell'immagine è legata a dei suoni che sono di una lingua o di un'altra¹⁷¹.

La silloge *In transitu* è organizzata in tre sezioni, *Bestiarium*, *Dice Borges*, *Viaggio d'autunno* e si possono individuare alcuni tratti stilistici della poesia di Barbara Pumphösel: l'andamento anaforico, la costruzione a polisindeto, come nel caso del componimento *Scalza a metà* («mentre vengono / e vanno caldo pioggia / vento e neve e scarpe / che attendono»¹⁷²) e il ricorso frequente all'enjambement e all'avverbio di negazione «non», come nel caso del componimento intitolato (*domenica*):

qualcuno può darsi mi abbia rottamato / pensando di fare il proprio dovere / in ogni caso mi sono svegliata / qui in discarica e già mi sento a casa / il cuore ha ripreso a battere / in modo maldestro ma invogliato / probabilmente da quel battere di cenci / contro un pezzo di lamiera che gli / ricordava una verso che mondo / di odori suoni germi di vita di venti e / subito mi sono *ri*-innamorata

¹⁶⁷ B. Pumphösel, *In transitu* cit., p. 55.

¹⁶⁸ Ivi, p. 5 (Motivazione opera vincitrice *ex aequo*, Sezione C – Raccolta inedita. I edizione Premio nazionale editoriale di poesia “Arcipelago Itaca”).

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ B. Pumphösel, *Sesto seminario per gli scrittori e scrittrici migranti*, «Sagaranaonline» (<http://www.sagarana.net/scuola/seminario6/seminario4.html>).

¹⁷² B. Pumphösel, *In transitu* cit., p. 35.

- /questa volta di un gabbiano gentile / forse per la sua apertura alare e perché / parlava di Icaro di Dedalo e Pegaso / come fossero parenti stretti / per le sue piume le sue penne / che scrivono nell'aria quando sorvola / il nostro mondo spazzatura avevo anche / una nuova amica era tartaruga / *carapace* il suo guscio e lei / mi diceva cara sempre mi diceva / cara era lei cara poi per sbaglio / stava già male non so se per / il cadmio da pc o per il mercurio / da schermo piatto era debole / è rimasta intrappolata in una busta / di plastica lei anima centenaria / e *non c'era* più niente da fare / *non* abbiamo potuto fare niente / con una poesia con un volo / le abbiamo fatto il funerale¹⁷³

La negazione torna spesso con forza e in modo reiterato: si ha l'impressione che la poetessa sia costretta, ad un certo punto, a ribadire un'impotenza contro lo scorrere del tempo, contro un destino e accadimenti che seguono regole che sfuggono e che nemmeno la poesia riesce a cogliere sino in fondo. Ma la parola poetica, proprio per la sua capacità e la sua forza di raggiungere anche gli interstizi più reconditi di un mondo oscuro ed insondabile, ha comunque il compito di tentare l'impresa nonostante tutto, nonostante la consapevolezza del poeta di non dare e di non poter ricevere risposte certe.

La terza sezione, *Viaggio d'autunno*¹⁷⁴, comprende dei componimenti costituiti da brevi strofe di tre versi, senza titolo, nella forma di haiku. Il primo è costruito sull'anafora del verbo «piove» che crea un ritmo da litania o un andamento che richiama i ritornelli delle filastrocche:

piove su di me e / sulla pozzanghera col / piccione morto // piove sui panni / asciutti e sul vapore che / sale dal fiume // piove sull'ombra / sotto il palo di luce. / apro l'ombrello // piove. piove anche / sul cartello bianco con / la scritta "fine" // piove sillabe / da assemblare. ottengo / parole d'addio // piove punti di / chiusura. trasparenti e / definitivi // poi piove gocce / d'acqua normale, acidi / indifferenti // cade l'autunno / in piccole gocce, ma / manca un frammento // e il giorno azzurro / che segue, dimentica / persino l'acqua // stanno aumentando / i contrattempi e il tempo / sfugge, e non c'è altro¹⁷⁵.

L'osservazione di un elemento della natura che si posa su tutte le cose animate e inanimate (la pioggia) coinvolge anche l'atto dello scrivere e la riflessione del tempo che fugge/sfugge, scivola via e porta con sé tutti i detriti delle piccole cose quotidiane. Come ha notato Eva Taylor, in questi pseudo-haiku può essere colto anche un sottile collegamento con Schubert, creando così un ponte tra cultura austriaca ed italiana:

¹⁷³ Ivi, p. 18. Il corsivo della negazione «non» è nostro, gli altri sono nel testo.

¹⁷⁴ La sezione *Viaggio d'autunno* era già apparsa nella rivista on-line «Kùmà», n. 15, giugno 2008.

¹⁷⁵ B. Pumhösel, *In transitu* cit., pp. 59-60.

[...] gli haiku, le poesie introspettive, che creano un particolare flusso con pause, con elementi di *Stilleben*/"natura morta", momenti di osservazione e riflessione [...] danno vita a un particolarissimo ritmo musicale, come un "andante con moto". In un certo senso ricorda[no] [...] il ciclo di *Lieder Die Winterreise (Il viaggio d'inverno)* che Schubert compose sulla base di liriche di Wilhelm Müller. [...] Proprio in queste risposdenze vedo un collegamento [con la] poesia di Barbara Pumhösel [e] una certa tradizione austriaca, che si manifesta quindi non solo nella rilettura di poeti contemporanei, ma va ben oltre e appare più come un'eco di tutto un mondo culturale verso la quale [...] ci conduce¹⁷⁶.

L'attenzione alle lingue tra cui si muove Barbara Pumhösel indica una scrittura poetica in continuo transito non solo per le interferenze consce o inconsce che possono derivare dal passaggio da un universo all'altro, ma anche per smottamenti e crolli sempre in agguato. Questo interesse è dimostrato anche dall'articolo intitolato *La frontiera li attraversa. Appunti sulla poesia transculturale austriaca*¹⁷⁷ in cui il poeta traccia il percorso dei poeti stranieri germanofoni provenienti da diverse aree geografiche, dalla Turchia e dall'Egitto, presenti in Austria a partire dagli anni Novanta. L'analisi è dedicata in particolare all'opera di Şerafettin Yildiz, Ana Bilic, Tarek Eltayeb e Kundeyt Şurdum, poeti bilingui che hanno stratificato diversi saperi linguistici collegati a diverse culture e forme comunicative. Şerafettin Yildiz, per esempio, continua a scrivere sia in turco che in tedesco, mentre Kundeyt Şurdum considera il cirasso la sua lingua materna anche se l'ha solo sentito parlare in famiglia, mentre la lingua della sua infanzia è il turco. Una posizione particolare è invece quella del poeta Tarek Eltayeb che, nato al Cairo da una famiglia sudanese e residente in Austria dal 1984, continua a scrivere soltanto ed esclusivamente in arabo (le versioni in tedesco delle sue poesie e prose sono della moglie Ursula Eltayeb). Tarek Eltayeb, che è considerato una delle voci più interessanti e innovative della scena letteraria austriaca attuale, grazie anche alla sua attività di traduttore, parla spesso delle 'tracce' che il tedesco ha lasciato nel suo arabo e che l'arabo ha lasciato nel suo tedesco¹⁷⁸. Barbara Pumhösel, che vive e scrive tra più lingue, è sensibile a questa identità molteplice, a questi residui lasciati da una lingua nell'altra, proprio come accade ad Eva Taylor, scrittrice in italiano e tedesco (di Germania).

¹⁷⁶ Eva Taylor, *Su due fiumi: scrittura bilingue e autotraduzione*, in «Arcipelago Itaca: letterature, visioni ed altri percorsi», n. 5, 2011, p. 180 (http://www.arcipelagoitaca.it/Download/Arcipelago_Itaca_5.pdf).

¹⁷⁷ B. Pumhösel, *La frontiera li attraversa. Appunti sulla poesia transculturale austriaca*, in *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, a cura di Eva-Maria Thüne e Simona Leonardi, Roma, Aracne editrice, 2009, pp. 151-170.

¹⁷⁸ E.-M. Thüne, S. Leonardi, *Rete di scrittura transculturale in tedesco. Un'introduzione*, ivi, pp. 34-35.

7. *Per una poetica della separatezza: il corpo-parola nella scrittura di Eva Taylor*

Eva Taylor¹⁷⁹ è nata nel 1956 a Heiligenstadt, una cittadina tedesca della Turingia. Dopo aver terminato gli studi presso l'università di Heidelberg, nel 1982 si trasferisce in Italia per lavoro e, per una curiosa coincidenza, diventa una *gastabaiter*, termine che all'epoca si usava in Germania per indicare i lavoratori stranieri. Non volendo accedere subito e in modo permanente al mondo dell'insegnamento e avendo il desiderio di vivere un'esperienza all'estero, la poetessa accetta inizialmente un posto di lettrice presso l'Università di Macerata. Pur non parlando bene l'italiano, Eva Taylor non esita ad assumere quest'incarico anche perché un suo professore le aveva assicurato che avrebbe tenuto le lezioni esclusivamente in tedesco e avrebbe quindi potuto perfezionare il suo italiano in un secondo tempo. La prospettiva iniziale era quella di lavorare all'estero per un certo periodo di tempo insegnando il tedesco come lingua straniera, per poi prepararsi all'insegnamento in Germania. L'arrivo a Macerata nel novembre del 1982 fu per la poetessa un'esperienza fortissima, non solo per la lingua, ma per un viaggio *à rebours* nel tempo. Veniva infatti da Heidelberg, una città universitaria con una tradizione sessantottina molto forte, e si ritrovò in una cittadina molto chiusa e molto cattolica in cui non riusciva ad orientarsi, ad adattarsi, ma le difficoltà e i momenti di sconforto erano mescolati a tutto il fascino che la regione delle Marche sprigionava, oltre alla scoperta della parte artistico-letteraria di cui l'autrice sapeva poco e da cui rimase molto affascinata e coinvolta. Dopo il primo anno d'insegnamento viene riconfermata nell'incarico ma decide di trasferirsi a Milano, ove trova un contesto cittadino più aperto e cosmopolita, di cui sentiva il bisogno.

Nel giugno del 1984 Eva Taylor decide di rientrare in Germania per fare il tirocinio propedeutico per insegnare nei licei. Durante i due anni di formazione e di lavoro frequenta contemporaneamente il dipartimento di Italianistica e il suo relatore le propone di iscriversi ad un dottorato di ricerca. Ritorna così in Italia, questa volta però con un progetto ben preciso: insegnare come lettrice di scambio e preparare una tesi intitolata *Franco Fortini traduttore di autori tedeschi*, con un'attenzione particolare a Brecht e Goethe, scrittori con cui Fortini si era maggiormente confrontato, oltre a Kafka. Nel novembre del 1986 si trasferisce a Pisa, facendo la pendolare per tre anni da Pisa a Siena poiché Fortini teneva ancora delle lezioni all'università. Questi sono stati gli anni più intensi per la conoscenza della letteratura italiana e per le letture su Fortini critico, oltre che poeta e traduttore. Più tardi avviene l'incontro con colui che diventerà suo marito, la cui lingua, l'inglese, si aggiungerà al suo quotidiano. Eva Taylor decide di stabilirsi definitivamente in Italia, insegnando Lingua tede-

¹⁷⁹ Taylor è il cognome del marito che la poetessa utilizza per la scrittura creativa. Il suo nome e cognome da nubile è Eva-Maria Thüne, con cui firma i suoi studi critici.

sca presso l'Università di Bologna e scegliendo Firenze come città di residenza. Proprio a Firenze ricomincia a scrivere, all'inizio degli anni Duemila, riprendendo un dialogo con la poesia rimasto interrotto sin dai tempi universitari in Germania, dove aveva pubblicato qualche testo in un'antologia di poeti della regione di Heidelberg. La scrittura riprende spontaneamente e naturalmente in italiano: la poetessa vive in Italia e scrive articoli scientifici in italiano. Subito dopo torna anche a scrivere in tedesco in una sorta di coesistenza linguistica in cui però ciascuna lingua resta distinta, per quanto possibile, dall'altra. Come la stessa autrice afferma «è stata la lingua italiana a dar[le] una libertà d'espressione con la quale [si] è sentita più leggera come mai prima»¹⁸⁰. Grazie all'italiano Eva Taylor ha anche riscoperto il tedesco, sempre percepito come una lingua «pesante» a causa del suo passato storico, con una sorta di «eredità nera, negativa» che l'ha sempre spinta a muoversi all'interno di essa «con più cautela, più lentamente» rispetto all'italiano, lingua in cui ha trovato una grande libertà di espressione creativa¹⁸¹.

Per quanto riguarda la produzione poetica in italiano, singoli testi di Eva Taylor sono usciti in varie riviste letterarie tra cui «Arcipelago Itaca», «Sagarana», «Internazionale», «Podium», «Pagine», «El-Ghibli» oltre che in diverse antologie come *Genesi. Una riscrittura in versi* (2005), *Venti + (1) poesia* (2007), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano* (2011), *Variante urbane. Mappa poetica di Firenze e dintorni* (2011), *Significations* (2012), *Novunque* (2012), *Nei boschi. Poesie dalle fiabe dei Grimm* (2014) e *Madrigne in un'unica partitura* (2015). Le sillogi pubblicate in italiano sono due, *L'igiene della bocca* (2006)¹⁸² e *Volte di parole* (2010)¹⁸³ in parallelo a due plaquette in tedesco, *Aus dem Schneebuch* (2008) e *Gartenarbeit* (2010). Per la sua prima raccolta in italiano Eva Taylor ha ricevuto una menzione speciale al Premio “Lorenzo Montano”, una segnalazione al Premio nazionale di poesia “Il Lago Verde” e al Premio “I popoli in cammino” e ha vinto la seconda edizione del Premio “Maestrale Sestri Levante” per poesie inedite. Nel marzo e nell'aprile del 2008 è stata *Poetry Fellow* della “Fondazione Bogliasco” di Genova e ha partecipato a vari festival di poesia, tra cui il “Festival di poesia di Firenze” (2008 e 2009) e “Parmapoesia” (2009).

All'attività di scrittrice Eva Taylor affianca quella di traduttrice nelle due lingue: dal tedesco prose autobiografiche della scrittrice e pittrice Unica Zürn (Edizioni dell'Obliquo), testi poetici di Uliana Wolf e dei poeti turco-tedeschi Yüksel Pazarkaya, Zehra Çirak e Hasan Özdemir. Dall'italiano ha tradotto una

¹⁸⁰ E. Taylor, *Autopresentazione*, in *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano* cit., p. 106.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² E. Taylor, *L'igiene della bocca*, con una nota di Anna Maria Carpi, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2006.

¹⁸³ E. Taylor, *Volte di parole*, con una nota di Anna Maria Carpi, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2010.

scelta di poesie di Elisa Biagini e di Anna Maria Carpi. Dal 2009 fa parte della “Compagnia delle poete” sia come voce recitante che come ideatrice per la concezione e realizzazione delle *mise en espace* della poesia italoфона al femminile. Questo suo vivere e scrivere tra due lingue l’ha portata ad interessarsi anche agli scrittori stranieri di lingua tedesca, nei cui testi fanno confluire diverse tradizioni letterarie ed echi di altre lingue, dando così vita a quella che un tempo era chiamata *Gastarbeitliteratur* (letteratura degli scrittori stranieri), poi letteratura della migrazione o letteratura interculturale ed oggi scrittura transculturale¹⁸⁴. Nel volume *I colori sotto la mia lingua*, che raccoglie vari studi critici, la poetessa spiega, insieme all’altra curatrice Simona Leonardi, come la letteratura in lingua tedesca si sia internazionalizzata negli ultimi cinquant’anni aprendosi ad altre culture ed immaginari e facendosi espressione della composizione multiculturale delle aree di lingua tedesca: Germania, Austria e Svizzera. Il testo ripercorre le condizioni socio-politiche e culturali che permettono oggi di parlare di «reti di scrittura transculturale in tedesco», individuando in un primo momento tematiche legate soprattutto al lavoro e alle difficoltà d’inserimento dei *Gastarbeiter* nella società di arrivo (un arrivo vissuto e percepito ancora come temporaneo), per poi passare ad uno sguardo più critico nei confronti della società di accoglienza, sino ad illustrare la frantumazione in varie correnti e singoli destini di artisti e scrittori¹⁸⁵.

Del passato pesante della Germania e della sua lingua materna che ne porta le tracce, Eva Taylor racconta nel suo primo romanzo *Carta da zucchero*, pubblicato nel 2015, in seguito all’attribuzione, l’anno precedente, del Premio “Colline di Torino” per la sezione Inedito di Narrativa-Romanzo. È il racconto della sua esperienza di fuga, con la famiglia, dalla Germania dell’Est alla Germania dell’Ovest poco prima della costruzione del muro di Berlino nel 1961. Testimone di un pezzo di storia che ha segnato il Novecento e il destino dell’Europa, la scrittrice

¹⁸⁴ «Se per la letteratura inglese, francese, portoghese, neerlandese ecc., la tematica transculturale passa necessariamente attraverso l’esperienza di ex colonizzatori e dei loro rapporti con gli ex colonizzati, per la letteratura tedesca questa ha un valore ridotto, anche minore che non in quella italiana. Per quest’ultima, infatti, il rovesciamento della prospettiva di alcune scrittrici cresciute nelle ex colonie (come p. es. Erminia Dell’Oro o Gabriella Ghermandi) ha aperto la possibilità di prendere coscienza di alcune pagine poco note della storia italiana. Un aspetto che va invece considerato per la letteratura tedesca è la storica presenza della lingua tedesca nell’Est europeo – si pensi al concetto di Mitteleuropa – risultato di scambi e processi migratori durati secoli, che non è riconducibile soltanto ai confini della Germania prima della seconda guerra mondiale o a quelli dell’Impero Austro-Ungarico, perché esistevano (e in parte esistono ancora) isole linguistiche tedescofone anche nelle ex Repubbliche Sovietiche e in altri paesi dell’Est europeo. [...] Esistono autori non di madrelingua tedesca che hanno scelto il tedesco come lingua letteraria e che sottolineano la loro esperienza di esilio dal proprio paese di nascita, come p. es. il caso del poeta persiano Said, in Germania dalla metà degli anni Sessanta, che continua a considerarsi in esilio [...]» (E.-M. Thüne, S. Leonardi, *Reti di scrittura transculturale in tedesco. Un’introduzione*, in *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco* cit., pp. 11-12).

¹⁸⁵ Cfr. N. Moll, Recensione a E.-M. Thüne, S. Leonardi, *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco* cit.

raccoglie i ricordi dei famigliari, abituati a ritrovarsi intorno a un tavolo per ricostruirsi e «cercare di superare mentalmente quel ‘muro’ e quel senso di smarrimento causato dal trauma di essere profughi nel proprio paese»¹⁸⁶:

Papà andava spesso a Berlino in macchina. Partiva di solito quando ancora era notte, per essere di ritorno alla messa delle undici. Mai prendere la medesima strada, qualcuno aveva detto. “Al controllo ti potrebbe capitare lo stesso poliziotto, e allora saresti sospetto”. Ci voleva un permesso, e i controlli dei permessi per spostarsi a Berlino aumentavano, e anche quelli per circolare liberamente nello *Zonenrandgebiet*, e cioè nella zona vicina al confine, e nel *Fünf-Kilometer-Streifen*, la striscia di cinque chilometri dal confine. Noi abitavamo proprio lì. La divisione tra est e ovest c’era già da anni, era chiamata “linea di demarcazione” dei settori d’occupazione. L’isolamento era già cominciato, non solo nei confronti dell’ovest, ma anche verso l’interno, verso le altre regioni della DDR. E quindi: difficoltà di circolazione, difficoltà di comunicazione, difficoltà nel sentirsi liberi. Berlino era invece una città ancora aperta, dove si poteva più facilmente passare da una parte all’altra. Ma chi veniva da fuori aveva bisogno di un permesso. In treno i controlli erano frequentissimi, chi non aveva permesso o non aveva un indirizzo di riferimento veniva rispedito indietro. Chi arrossiva o balbettava era sospetto. Bisognava avere sempre una risposta pronta, una bugia in tasca¹⁸⁷.

L’io narrante, che ha gli occhi dell’autrice da bambina, racconta gli enormi sacrifici che facevano i genitori per inviare regolarmente dei pacchi *nach drüben*, di là, dall’altra parte, nella DDR, e come fosse stupita che le sue compagne e amiche dell’Ovest non conoscessero affatto la situazione dell’Est e non se ne preoccupassero neanche. La famiglia perse anche dei campi di grano e di patate oltre a frutteti di meli (non lontano dalla Miweppa) che erano coltivati da una cooperativa agricola del paese che si occupava ogni anno della semina, della lavorazione e del raccolto. L’anno della costruzione del muro, infatti:

[g]iravano voci che volessero spostare le persone non affidabili dalla zona del confine verso il centro della *Republik*, verso la Sassonia. Come era già successo nel 1952, durante l’*Aktion Ungeziefer* (“Azione parassiti”). Erano spostamenti forzati, nel giro di poche ore si dovevano fare le valigie, poi un camion partiva e ti portava in un altro posto, quasi in un isolamento. In un silenzio da criminali, abitare in città dove nessuno ti voleva, perché ti mettevano nelle case abbandonate da altri, altri nemici di classe, case in cui si respirava ancora in ogni stanza la vita di quelli che non c’erano più¹⁸⁸.

¹⁸⁶ E. Taylor, *Carta da zucchero*, Ravenna, Fernandel, 2015 (cfr. quarta di copertina).

¹⁸⁷ E. Taylor, *Azione fiordaliso*, in *Carta da zucchero* cit., p. 19.

¹⁸⁸ *Ibidem*. L’azione di spostamento forzato del 1961 in Turingia prese il nome di *Aktion Kornblume* (Azione fiordaliso).

La lingua tedesca di Eva Taylor porta con sé le tracce della storia di tutto un paese per decenni diviso a metà, tra Est e Ovest, oltre a quelle di una famiglia separata tra quelli che decisero di partire e quelli che decisero di restare. E proprio *Tracce* si intitola uno dei capitoli del romanzo in cui l'io narrante spiega che, quando iniziarono a preparare la fuga, i suoi familiari cercavano di rendersi il più invisibili possibile per non destare sospetti e, una volta arrivati dall'altra parte, lo sdoppiamento continuò, sino a diventare una sorta di doppia natura, poiché il sospetto che ci fossero sempre orecchie in ascolto li portava a «non smettere di vedere un secondo fine»¹⁸⁹ in ogni discorso e, di conseguenza, a cancellare tutte le tracce possibili. Forse è proprio il peso di questi segni invisibili, ma ben presenti dentro di sé, che spinge l'autrice a riflettere sulla lingua e i suoi residui, a concentrare la sua prima raccolta poetica, nata direttamente in italiano e intitolata *L'igiene della bocca*, proprio sulla parola, con l'attenzione di una studiosa di linguistica, di una traduttrice e di chi vive quotidianamente nel plurilinguismo, in particolare tra il tedesco, la lingua madre, l'italiano, la lingua d'adozione e l'inglese, la lingua di casa.

La silloge è organizzata in tre sezioni: *Prima igiene*, che comprende 27 componimenti di varia lunghezza, *Igiene alfabetica*, che ne racchiude 11, e *Igiene ultima*, costituita da un'unica poesia. Come indica la stessa Taylor in una nota della sua seconda raccolta, *L'igiene della bocca* è scaturita «dal confronto intertestuale con un libro specialistico su patologie odontoiatriche trovato sul tavolino di uno studio dentistico»¹⁹⁰. Il lessico l'aveva spinto a trovare dei nomi per «patologie orali personali» e più generali, così ne è nata una raccolta tutta intesa di termini relativi al corpo, specificatamente la bocca («denti», «gengive», «saliva», «sangue», «lingua», «papille»), in cui l'«io» poetico che soffre di infezioni, ovvero di malintesi fra gli umani, si rivolge ad un «tu», compagno di letto, che osserva distrattamente ed è ignaro del conflitto interiore vissuto dall'altro. La ripetizione degli aggettivi possessivi (mia, miei, tua, tuoi) e dei pronomi personali diretti e indiretti (mi, ti, te) della prima sezione, organizzata in una serie di piccoli *tableaux* quotidiani (da 1 a 27), segna la distanza e l'incomprensione, spesso nemmeno percepite dall'interlocutore maschile, tra due esseri molto vicini. Nel *tableau* 1 leggiamo:

I *miei* occhi *ti* hanno messo sulle *mie* papille / *ti* ho fatto sdraiare sulla montagna rossa / dall'alto *mi* hai spiato quando ho masticato e succhiato / e quando con fatica ho deglutito. // La *mia* lingua ti ha cercato fra i *miei* denti / *ti* sei nascosto per assaporare / tutto ciò che volevo dire / parole rimaste in bocca / accanto a *te*¹⁹¹.

¹⁸⁹ Cfr. E. Taylor, *Tracce*, ivi, pp. 99-101.

¹⁹⁰ E. Taylor, *Due lingue per scrivere una poesia*, in *Volto di parole* cit., p. 67.

¹⁹¹ E. Taylor, *L'igiene della bocca* cit., p. 9. Il corsivo è nostro.

L'insistenza dei participi passati «spiato», «masticato», «succhiato», «deglutito», con l'allitterazione dei suoni "s" e "t", sottolinea con forza l'incomunicabilità, l'impossibilità di pronunciare parole che rimangono trattenute in una bocca che ha bisogno di essere ripulita dalle scorie, come nella seconda strofa del *tableau 2*:

Non ti digerirò mai interamente / tu con le tue lische rimani seduto / sulle
bianche montagne dentali¹⁹².

I verbi relativi alla masticazione e alla digestione attraversano tutta la sezione, così come il colore bianco dei denti che sono pronti a mordere l'altro, e il rosso del sangue che indica la ferita interna che goccia, sempre trattenuta e non dichiarata, come nel *tableau 3*:

La mia bocca ti avvolge come una sciarpa / la mattina nel buio prima di svegliarti / ti porto nella gabbia delle mie gengive / e non ti lascio più. Rimani imprigionato finché sotto i miei morsi / il sangue ci fa da caffè¹⁹³.

Nel *tableau 5* troviamo l'unico caso di doppia versione tedesco/italiano con autotraduzione:

Deine Zähne sind wie Schneeperlen / hängen fest in der Wohnhöhle, / wo wir
an uns voreitasten. // *Perle di neve i tuoi denti / zanne aguzze nella caverna / dove
ci sfioriamo*¹⁹⁴.

I denti sono «perle di neve» che si trasformano in «zanne aguzze», afferrano l'altro, lo masticano e lo riducono in poltiglia come nel *tableau 7*:

Quanto vicino / ai muscoli della masticazione / sta il tuo pensiero a me? / Mi
culli nel movimento dei mascellari / finché sono pappa pura patè¹⁹⁵.

Questi sono versi che contengono un certo grado di nervosismo, repulsione e violenza sotto la quiete apparente delle descrizioni 'chirurgiche' degli effetti nocivi sui denti dovuti alle angosce e ai tormenti vissuti internamente in diverse situazioni sentimentali o quotidiane, come quella del *tableau 8*, relativo alla gelosia:

Il controllo chimico della gelosia / è come prendere lo spazzolino / e mettersi
alla ricerca spietata / dell'ultima traccia di batteri, / attacchi acidi di pasto fuori
orario¹⁹⁶.

¹⁹² Ivi, p. 10.

¹⁹³ Ivi, p. 11.

¹⁹⁴ Ivi, p. 13.

¹⁹⁵ Ivi, p. 15.

¹⁹⁶ Ivi, p. 16.

o quella del *tableau* 17, relativo ad un probabile malinteso o equivoco legato anche all'appartenere ad una lingua materna diversa, al vivere tra le lingue:

Nella mia bocca sono sempre in alto mare / tra sangue e saliva mi barcameno / tra una lingua e l'altra / con qualche parola come appiglio / su una zattera nella nebbia di quello che ci diciamo. // Il tessuto muscolare della lingua / è il mio uragano: / non so mai se sopravvivrò alla prossima frase. // Quando chiudo la bocca affogo nel rumore dei denti. // E quando tu mi sussurri / ti sputo in faccia una lettera di legno, / un suono con la stampella che zoppica¹⁹⁷.

Questa difficoltà nel comunicare è così nociva che intacca tutta l'arcata dentale e porta alla carie, ovvero ad una situazione irreversibile o comunque, anche se riparabile, segno di demarcazione tra un prima e un dopo, tra l'intatto e il corrosivo, lo scalfito, se non addirittura il compromesso, come nel caso di una devitalizzazione dentale in cui tutto è ormai perduto. La bocca che trattiene le parole porta l'io poetico al rischio di danni irreversibili, come nel *tableau* 20:

Con solo tre punti / il dentista mi ha cucito la bocca; / a causa dell'affollamento / i denti rischiavano di cadere fuori, / fuori dall'arcata dentale, / alterando il mio equilibrio mentale. // Ma io ho sempre taciuto / perché sentivo crescere i denti. / L'avanzamento millimetrico dell'armata bianca / mentre cercavo di pulire le parole, / sanguinanti parole cariose¹⁹⁸.

Questa paura «è forse ereditaria» (*tableau* 24) – suggerisce «l'assistente del dentista»¹⁹⁹ –, legata al passato della poetessa dai cui familiari ha imparato a tacere o a controllare le parole in un clima di tensione e di sospetto continui. La scrittura poetica diventa quindi il luogo in cui depositare le proprie frustrazioni e rabbie, far scoppiare le costrizioni interne. La ricerca di un rimedio a varie patologie da cui è affetta la bocca è data nella seconda sezione, *Igiene alfabetica*, i cui titoli dei componimenti sono per la maggior parte termini tecnici del linguaggio odontoiatrico: patologie specifiche, come *Bruxismo*, *Diastema*, *Leucoplachia*, *Pulpectomia*, *Ulcere aftose*, o protesi e protezioni dentarie con funzione riparatoria, come *Amalgama*, *Denti falsi*, *Dentiera*. Le descrizioni particolareggiate dei sintomi e degli effetti dell'attacco al cavo orale, causato da sensazioni negative o difficili della sfera affettiva, hanno lo scopo di creare un effetto spiazzante nel lettore, un continuo oscillare tra interno ed esterno, ordine e disordine, controllo e sregolatezza, come in *Bruxismo*:

La mattina mi dici: / di notte c'è un rumore stridente in tutta la casa. / E subito sono colpita da un senso di vergogna appiccicoso. // Nello specchio si vedono

¹⁹⁷ Ivi, p. 25.

¹⁹⁸ Ivi, p. 27.

¹⁹⁹ Ivi, p. 32.

chiari segni d'abrasione. / I muscoli dei miei mascellari sono affaticati e dolenti. / Soffro di mal di testa: davanti all'orecchio, sulla guancia e sulla tempia. // Digri- gnamento e chiusura contratta dei denti: / forme comuni di parafunzioni / di cui la paziente non è consapevole. // Sono virgole, punti, trattini e lettere da stritolare / il contingente di tre lingue in ogni parola / (e anche se non si vede, lo sento in bocca). // Il dolore è sordo, pulsante e continuo²⁰⁰.

Ritornano i termini relativi alla scrittura («virgole», «punti», «trattini», «lettere», «parola») e alla difficoltà di vivere tra le lingue, al dolore che questa situazione esistenziale può provocare con il tempo e la ricerca continua di riempire gli spazi rimasti vuoti dal non-detto. Nel componimento *Diastema* leggiamo:

[...] / La mia natura mi aveva già portato alla forma comune di diastema / (quella tra gli incisivi centrali superiori / a causa dei quali tendo a non aprire mai bocca). / Ho sempre sperato che le mie parole / potessero avvicinarsi con lo sviluppo dei mascellari. / Ma niente da fare. / Mi vedo costretta a portare un apparecchio fisso / per spingere altro materiale lessicale dentro lo spazio vuoto. / E proprio ora che vorrei dire di più / gli spazi diventano inabissali, sintassi senza campi predisposti. / Tutto questo è dato dalla crescita non armonica / tra i mascellari e i denti (per non parlare d'altro)²⁰¹.

Le diverse patologie fanno crescere nel cavo orale degli strani frutti, malati, che faticano a trovare una giusta maturazione, un giusto equilibrio e che rendono impossibile una comunicazione sana: «covo nella mia bocca un frutto strano / spicchi maturi, spicchi marci, spicchi acerbi / miscela di sapori stonati / difficile da offrire agli altri»²⁰². Quello di Eva Taylor è un linguaggio crudo, freddo, che però svela fragilità nascoste, come quello utilizzato nel testo poetico intitolato *Leucoplachia*. La lettura delle sue prime due strofe suscita un certo fastidio, una repulsione quasi, ma che negli ultimi versi rivela in fondo una certa tenerezza verso l'altro, verso un rapporto a due che è però costantemente messo in discussione, sul banco di prova delle parole:

Le alterazioni bianche della mucosa / senza causa definita / si chiamano leucopachia. // Quando sono entrata nella tua bocca / le ho scoperte come un paesaggio in montagna / macchie bianche accanto a aree arrossate / tutta la mucosa tirata e stressata. // Lo so / sono irritazioni dovute ai bordi taglienti delle parole / o a intere protesi culturali che porti con te. / Ma cosa posso fare per aiutare te / e per salvare me? ²⁰³

²⁰⁰ Ivi, p. 40.

²⁰¹ Ivi, p. 43.

²⁰² Ivi, p. 45.

²⁰³ Ivi, p. 47.

Dopo ad aver passato in esame vari momenti e situazioni di una comunicazione quotidiana artificiale in cui l'io poetico sanguina, ma inutilmente, a vuoto, la raccolta si chiude con il terzo movimento, *Igiene ultima*, costituita da un solo poemetto che smaschera una profonda solitudine e nella cui chiusa Anna Maria Carpi individua una «carnalità figurativa [che] ricorda le pitture di artisti nordici [...]: gli scarni corpi umani di Egon Schiele, gli spettrali svuotamenti della figura umana di Francis Bacon, le anatomie di Lucian Freud»²⁰⁴:

Nel buio / cerco di prendervi, / parole / liquide nuotate / evaporate / e vi posate / sull'orlo della mia bocca, / amori sempre lontani / figlie disobbedienti. / Affiorate nascoste / in caramelle colorate / una ad una succhiate. // La lingua / non distingue bene / il vostro sapore / vi gira e rigira fino alla nausea. // E quando la mano non vi trova / tornate ad essere quello che siete: / corone in una bocca senza denti, / protesi per tritare la vita²⁰⁵.

Il fascino per le diverse possibilità offerte dal lessico continua anche nella seconda raccolta di Eva Taylor, *Volto di parole*, in particolare nella sezione *Tattoos*, «in cui lo sguardo si posa sulla pelle come superficie esperienziale, come atlante dell'io»²⁰⁶ e ove si incontrano le tre lingue del suo quotidiano: nel titolo della sezione l'inglese, nei titoli dei singoli componimenti il tedesco, nei versi dei singoli testi l'italiano. La scelta del tedesco è una strategia per sfruttare il principio di composizione che in questa lingua è molto fertile, tanto che vengono evocate quattro immagini: *Zlethaut* (letteralmente «tendapelle») che rinvia alla pelle come tenda; *Laleibkleid* («corpovestito»), parola in cui si fa confluire la differenza tra *Leib* («corpo umano») e *Laib* («corpo/forma del pane quotidiano», «pagnotta») – le due parole seppur con grafie diverse si pronunciano allo stesso modo – e *Kleidleid* («vestitodolore») associato all'immagine della sofferenza del corpo²⁰⁷, come leggiamo nell'ultima strofa:

sull'atlante della mia pelle / i vostri nomi / li sento, li canto / con la prima e la seconda lingua / valigie perse che girano / sull'asse / della prima e della seconda spalla / e tutto il passato / in un unico punto²⁰⁸.

Il corpo si fa depositario dei ricordi accumulati e la metafora del cucire s'intriccia con quella del tatuaggio sulla pelle, superficie dal tessuto vivo su cui rimangono i segni del passato:

²⁰⁴ A. M. Carpi, *Nota*, in E. Taylor, *Igiene della bocca* cit., p. 58.

²⁰⁵ E. Taylor, *Igiene della bocca* cit., p. 53.

²⁰⁶ E. Taylor, *Due lingue per scrivere una poesia*, in *Volto di parole* cit., p. 67.

²⁰⁷ Ivi, p. 68.

²⁰⁸ Ivi, p. 39.

sfila questo filo di smarrimento / la linea senza tracce / sciogli le carte antiche / gli spazi bianchi // infilati ricucimi / sulla prossima pagina²⁰⁹.

La storia familiare, segnata da tagli, strappi e separazioni, è sempre presente nei versi di Eva Taylor: ora 'sottopelle', ora in modo più esplicito; ora con accenti più teneri, ora con pensieri più polemici, con interrogativi riguardo alla scelta di lasciare l'Est per l'Ovest. Nel componimento *La casa del nonno*, nella sezione *Lettere*, il ricordo affettuoso racchiude tutta la storia di una nazione poiché rinvia alle conseguenze sia della separazione che della riunificazione della Germania:

Nei muri le crepe / le finestre spalancate / sul prato il bianco delle oche / il taglio piantato quel giorno. // Sento il racconto degli ultimi anni / le notti senza sonno e le lettere / i viaggi, le attese e la rabbia. // Io guardo / ma tu sull'altro lato della strada / in questo luogo dove sei nato / non torni più / per una virgola di legge / messa a Mosca / firmata a Berlino. // L'ombra del taglio abbraccia noi due / ma tu non ti riposi / ed io ne sfuggo²¹⁰.

In *Via da casa*, che crea una sorta di dittico con *La casa del nonno*, la poetessa ripercorre le esitazioni e i dubbi dei genitori nella decisione di abbandonare tutto per fuggire all'Ovest, per non sentirsi in trappola; ma una volta lasciato tutto alle spalle, i rimorsi e i ripensamenti li perseguitano ed annunciano la materia urgente che sarà più tardi ispirazione per la sua scrittura in prosa:

Hai visto, diceva la madre, / hai sentito, diceva il padre: / cercavamo un paese dietro le pietre. // Via dal luogo destinato / in moto notturno verso altrove. / Fuggire, dicevano, e: / fossimo rimasti. / Tra queste due frasi / vago senza meta²¹¹.

Rileviamo qui tutti movimenti 'da' e 'verso' certi luoghi, verso una casa reale, persa o immaginaria o forse tutte e tre al contempo. La più diretta continuazione di *Igiene della bocca* la ritroviamo nella sezione *Ricettario minimo* in cui, «sulla falsariga di un particolare genere testuale»,²¹² la poetessa compone ricette che sono chiaramente inservibili nel luogo a cui sono destinate. Esse si presentano sotto forma di consigli o suggerimenti per varie situazioni quotidiane nel rapporto con l'altro o in rapporto alla lingua/alle lingue. Accanto al lessico della cucina, ritroviamo quello legato al *Giardinaggio*, titolo dell'ultima sezione che si lega qui ad altri contesti, come per esempio nel *movimento 1* che rinvia all'atto dello scrivere:

²⁰⁹ Ivi, p. 40.

²¹⁰ Ivi, p. 14.

²¹¹ Ivi, p. 15.

²¹² Ivi, p. 68.

Un cuore m'ha presa / un verde m'ha afferrata / fino alle mie punte il suo calore.
 // Un sonno profondo / a modo suo / dormiva / nella vita e in me. // [...] // Un
 cuore mi ha tagliata / una parola mi ha spezzata / e qui sull'aiola: / l'inchiostro
 si rovescia²¹³.

o ancora nel *movimento* 6, in cui il verde si mescola al bianco del foglio e al nero dell'inchiostro e le parole alle foglie:

Parole continuano a respirare / quando fuori si fa estate / le prime foglie secche.
 / Là, in fondo al giardino / rami che si piegano. / Aspettiamo la pioggia / sempre
 nero su bianco. // [...] ²¹⁴.

I versi della poetessa ruotano intorno ad alcuni temi che ritornano continuamente come in una sorta di spirale, *in primis* lo scrivere tra due lingue²¹⁵, il vivere all'interno di una frontiera liquida con continui scivolamenti da una parte e dall'altra, ma riuscendo comunque a mantenere un certo controllo sull'italiano o sul tedesco che di volta in volta si presentano per la scrittura di una nuova raccolta. L'osservazione del quotidiano, fotografato nei suoi interni ed esterni, mette in luce le distorsioni dei rapporti d'amore e degli affetti, ed è proprio lì che il tono si fa più lirico, come nella *suite* di nove brevi componimenti che costituiscono la sezione *Battiti*, in cui nel primo si legge:

Quando ti ho visto / ho sentito che il giorno / che vivo è vero / il suono della
 voce / mia e tua in una parola, / e la tua ombra / a rendere più scura la mia²¹⁶

e ancora, nel quinto:

è appena il tramonto / forse il tempo mi annega / quando appoggio la testa //
 sfoglio i minuti / lontani i tuoi passi / le briciole della luce²¹⁷.

Si tratta qui di istantanee in cui si alternano luci ed ombre, aperture e chiusure, come in fondo è la vita. Avere una triplice identità, lo stare 'in mezzo', in mondi costituiti da un continuo 'inter' e 'fra', ha spinto Eva Taylor ad occuparsi dei poeti plurilingue che vivono in Germania²¹⁸, proprio come Barbara

²¹³ Ivi, p. 55.

²¹⁴ Ivi, p. 60.

²¹⁵ Cfr. E. Taylor, *Perché ci vogliono due lingue per scrivere una poesia?*, in *Scrivere altrove / Écrire ailleurs. Letteratura e migrazione in Italia / Littérature et migration en Italie*, a cura di Anna Frabetti e Laura Toppan, in «ReCHERches» (Revue de l'Université de Strasbourg), printemps 2013, 10, pp. 103-112.

²¹⁶ E. Taylor, *Volto di parole* cit. p. 43.

²¹⁷ Ivi, p. 47.

²¹⁸ Cfr. E-M. Thüne, *Dove confluiscono i fiumi: poeti plurilingui in Germania*, in *I colori sotto*

Pumhösel ha studiato quelli che vivono nella sua terra natale, l'Austria. L'ultima prova di questo *labor limae* nel passaggio dall'italiano al tedesco è la plaquette dal titolo *Arguments pointus*²¹⁹, pubblicata nel 2014 in Francia. Si tratta di una sorta di piccola antologia che riunisce testi appartenenti alle raccolte in italiano e in tedesco, oltre a componimenti apparsi in rivista. Qui l'autrice ha affidato i suoi versi alla poetessa franco-italiana Jacqueline Spaccini per la traduzione italiano/francese e all'artista di origini polacche Aneta Panek per la traduzione tedesco/francese, a testimonianza della continua ricerca di suoni diversi, di una vita vissuta tra le lingue.

8. *Vera Lúcia de Oliveira, o del dolore come misura e conoscenza del mondo*

Vera Lúcia de Oliveira è nata nel 1958 in una cittadina brasiliana, Cândido Mota, nello stato di São Paulo. A causa di frequenti trasferimenti dovuti alla professione del padre, la poetessa ha conosciuto, sin dalla nascita, la dimensione del nomadismo, tanto che anche i suoi fratelli sono nati in diverse cittadine dell'America del Sud. Una delle sue nonne, italiana immigrata in Brasile, spinge la giovanissima de Oliveira ad avvicinarsi alla cultura della Penisola. I racconti e i ricordi della nonna, che contribuirono a costruire un'immagine quasi misteriosa e mitica dell'Italia, esercitarono negli anni una grande influenza sulla bambina. Durante il suo percorso universitario de Oliveira fu chiamata a scegliere lo studio di una seconda lingua oltre all'inglese che era imposto come lingua obbligatoria. In quel momento la poetessa, anche se avrebbe voluto imparare il francese, decide di iniziare a studiare l'italiano, con l'obiettivo di poter in futuro andare in Italia e scoprire il paese d'origine della nonna. Portata a termine la sua formazione universitaria, la poetessa ottiene una borsa di studio dal Ministero degli Esteri e a questo punto decide di continuare gli studi all'Uni-

la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco cit., pp. 115-150. Nell'Introduzione al volume leggiamo: «La panoramica di Eva-Maria Thüne sulla poesia in Germania segue i percorsi di cinque poeti, due appartenenti alla cosiddetta “prima generazione” di immigrati in Germania, cioè Said e Yüksel Pazarkaya, e tre alla seconda, vale a dire Zehra Çırak, Hasan Özdemir e Marica Bodrožić. Sarebbe sicuramente azzardato affermare di poter rinvenire evidenti analogie tra questi cinque poeti, e ancora di più voler iscrivere queste nella loro biografia. Tuttavia non si può neppure negare che ci siano dei motivi che ricorrono, come quello dell'identità cangiante del poeta (il camaleonte di Said, che diventa “vedere con gli occhi di un altro” in Çırak), o anche la poesia come impegno civile, che si ritrova in particolare in certa produzione di Said, che [...] si considera ancora in esilio, o di Pazarkaya e Özdemir, quando denunciano attacchi xenofobi avvenuti in Germania, ma anche in una particolare prospettiva sul “diverso” che affiora in Bodrožić e Çırak. Un tratto eminentemente “transculturale” di questi poeti è il loro richiamarsi a tradizioni diverse; infatti, non solo fanno confluire nella loro poesia elementi della tradizione tedesca e delle tradizioni d'origine, ma si aprono aflussi variegati e a generi di provenienza altra, come testimonia p. es. il ciclo di haiku di Pazarkaya» (ivi, p. 34).

²¹⁹ E. Taylor, *Arguments pointus*, Paris, Le hasard d'être, 2014.

versità di Perugia. De Oliveira sceglie questa cittadina dell'Italia centrale per la sua vicinanza con Assisi, città natale di San Francesco, di cui apprezzava il carisma e la forza mistica. Da questo momento la scrittrice non lascerà più l'Italia, scelta dovuta anche all'incontro dell'uomo che diventerà, qualche anno più tardi, suo marito. Questa scelta definitiva di restare in Italia non fu in realtà molto semplice per l'autrice che non ha mai smesso di rientrare regolarmente in Brasile per periodi più o meno lunghi.

De Oliveira ha cominciato a frequentare la scrittura poetica in Brasile sin dalla sua infanzia. Il suo desiderio più grande è sempre stato quello di diventare una scrittrice. L'autrice si è dapprima confrontata con la scrittura di racconti e testi molto brevi nei quali tendeva a ricostruire o ad inventare la storia delle persone facenti parte del suo universo familiare e in un secondo momento ha cominciato a scrivere anche in versi. Ai suoi esordi letterari la poetessa viveva in una piccola città abitata essenzialmente da operai. La sua scuola si trovava nella periferia della città ed ella era costretta ad attraversare un quartiere particolarmente povero per arrivarci. In questi suoi attraversamenti quotidiani scopre per la prima volta le violente differenze sociali dovute alla non equa distribuzione della ricchezza all'interno del suo paese natale. Nei suoi primi racconti la giovane scrittrice rappresentava questi universi ricostruendo le diverse storie delle persone che incontrava ogni giorno sul suo cammino.

La scoperta della poesia invece risale al periodo universitario. De Oliveira non credeva di essere all'altezza di scrivere in versi a causa della sua poca dimestichezza con le tecniche della versificazione e con le regole metrico-ritmiche della poesia. Pensava che praticare la poesia fosse più difficile che cimentarsi con la matematica. La lettura di grandi scrittori brasiliani, come Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, e di scrittori portoghesi, soprattutto di Fernando Pessoa che crea intorno a lui una moltitudine di identità, ha fatto capire a de Oliveira che esisteva un modo di far incontrare la prosa con la poesia. All'interno di questo percorso di formazione, la poetessa brasiliana si è messa alla ricerca di una sorta di *trait d'union* tra prosa e poesia, che le ha permesso di trovare un suo spazio di espressione personale.

Prima di arrivare in Italia la poetessa partecipa nel 1983 ad un concorso letterario in Brasile presentando una piccola raccolta poetica inedita. Classificata prima, la scrittrice vede pubblicata la sua prima opera poetica. Quando la raccolta uscì, de Oliveira si trovava già in Italia e le fu dunque impossibile organizzare delle presentazioni del suo libro. Sebbene la raccolta avesse ricevuto delle ottime recensioni da parte della critica brasiliana, la scrittrice ha ancora oggi l'impressione di non aver potuto approfittare pienamente di questo momento importante del suo percorso poetico, soprattutto per non aver avuto la possibilità di confrontarsi immediatamente con i suoi lettori e i suoi critici. La sua prima opera poetica resta così un dialogo mancato. In Italia invece il suo primo contatto con la poesia lo si deve alla traduzione di testi poetici di un amico siciliano, Carmelo Ferrari, il quale ha voluto che una parte dei suoi testi fossero tra-

dotti in lingua portoghese. Attualmente de Oliveira è docente di Lingua e letteratura portoghese e brasiliana all'Università di Perugia, città nella quale vive sin dal suo primo arrivo in Italia.

La bibliografia dell'opera di Vera Lúcia de Oliveira è molto vasta e non comprende solo raccolte poetiche – che possono peraltro presentarsi in edizione bilingue, unicamente in italiano o unicamente in portoghese –, ma anche studi critici, interviste, antologie di poeti brasiliani e portoghesi, traduzioni. Questa prolifica attività critica e creativa prova che non si è solo di fronte ad una poetessa bilingue ma soprattutto ad un'intellettuale che, nel prestare la sua voce ad altri poeti e nel mettere al servizio dell'Altro le sue proprie ferite e frontiere, le sue crisi e le sue rigenerazioni, si presenta come una vera e propria traghettatrice di culture, di lingue e di identità in movimento.

Vera Lúcia de Oliveira ha ricevuto, in Brasile ed in Italia, circa una ventina di premi, tra i quali citiamo, il Premio Nazionale “Sandro Penna” (1988), il Premio Nazionale “Cinque Terre” (1990), il Premio di Poesia “Academia Brasileira de Letras” (2005), il Premio “Literatura para todos” (2006) organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione brasiliano (in quest'occasione sono state distribuite nelle scuole e nelle biblioteche del paese circa 190.000 copie della raccolta *Entre as juntas dos ossos*), il Premio Internazionale di Poesia “Piero Alinari-Firenze” (2009). De Oliveira ha curato diverse antologie di testi di Manuel Bandeira (2000), Lêdo Ivo (2001), Carlo Nejar (2004), Numo Júdice (2004), dei quali ha tradotto le poesie in italiano. È autrice di numerosi studi sulla poesia portoghese e brasiliana, tra cui: *Poesia, mito e storia nel Modernismo brasiliano* (2000); *Storie nella storia: le parabole di Guimarães Rosa* (2006); *Utopia selvaggia. L'indio del Brasile* (2006) e *Narrativas brasileiras contemporâneas em foco* (2012). Le sue poesie sono state pubblicate in molte riviste letterarie italiane («Sagarana», «Kúmá», «Fili d'aquilone», «Splinder», «La scrittura meridiana», «Il mio vivere in poesia», «Penultimo orizzonte», «Versanteripido», ecc.) e brasiliane («Germína», «Poesia.net», «Observador Cultural», «Casulo Temporário», «Rascunho», «Diversos Afins», «Revista Banzeiros», ecc.).

Tra le sue raccolte poetiche, citiamo in ordine cronologico di pubblicazione: *A porta range no fim do corredor* (1983), *Geografie d'ombra* (1989), *Cose scavate* (1991), *Pedaços / Pezzi* (1992), *Tempo de doer / Tempo di soffrire* (1998), *La guarigione* (2000), *Uccelli convulsi* (2001), *No coração da boca / Nel cuore della parola* (2003), *A chuva nos ruídos* (2004), *Verrà l'anno* (2005), *Entres as juntas dos ossos* (2006), *Il denso delle cose* (2007), *Radici, innesti, diramazioni* (2010), *A poesia é um estado de transe* (2010), *La carne quando è sola* (2011), *Vida de boneca* (2013), *o músculo amargo do mundo* (2014) e *Ditelo a mia madre* (2017).

La sua poetica è stata molto influenzata dal contesto sociale, politico, culturale ed economico del suo paese natale. Cresciuta in Brasile durante il periodo della dittatura militare durata dal 1964 al 1984, la poetessa ha vissuto quell'oppressione quotidiana esercitata sul popolo, che ha contribuito a scavare una differenza enorme tra ricchi e poveri. Questa situazione è andata migliorando ne-

gli ultimi anni: cinquanta milioni di brasiliani sono infatti usciti da un livello di povertà assoluta, integrandosi all'interno della classe media. Nel periodo della dittatura inoltre nessuno aveva il diritto di esprimere le proprie idee; neanche i docenti universitari avevano la libertà di affrontare tematiche di natura politica con gli studenti. Se da una parte questo contesto ha fatto crescere la giovane Vera Lúcia nella paura, dall'altra l'ha spinto a scrivere delle storie, dei racconti: il divieto della parola ha avvicinato in qualche modo la poetessa alla pratica della scrittura che è rimasta per molto tempo un'attività segreta ed intima.

In numerosi testi poetici di de Oliveira la voce corale di un popolo che ha attraversato momenti storici difficili si contrappone ad una musicalità che è propria della cultura brasiliana. All'origine della parola poetica di questa poetessa c'è soprattutto un bisogno di ascoltare e di riprodurre le voci degli altri. Questa tendenza le ha permesso di vedere e di conoscere la realtà dal punto di vista dell'Altro: una realtà di cui l'autrice sa appropriarsi attraverso la sua scrittura, la sua voce e il suo corpo che funziona come fosse una cassa di risonanza. Questa caratteristica centrale della sua poetica si rivela, sul piano linguistico, attraverso l'uso frequente e personalissimo di espressioni quali «disse», «vide» che non hanno quasi mai la funzione di introdurre un discorso diretto, come si attenderebbe il lettore. Nella poesia *Il figlio* leggiamo:

gli dissero del padre / quando era già morto / lui nella grande città / e il padre
a soffrire, non si fa questo a un / fratello, non si lascia fuori una persona / solo
perché ha dovuto lasciare la propria casa / perdersi in una città da cani senza
nessuno / non si fa questa cattiveria a un figlio che mai più / avrebbe potuto dire
babbo sono arrivato sono tornato babbo²²⁰.

Il discorso diretto atteso dal lettore non esiste poiché il punto di vista dell'altro si è completamente integrato all'interno della voce della poetessa. L'incontro è già avvenuto: non si tratta mai di una fusione, di una sovrapposizione o di un'adesione spontanea a ciò che l'altro vede, prova o dice, ma di una specie di assorbimento che permette a de Oliveira di giungere direttamente 'nel cuore della parola', che poi è il titolo della raccolta che ospita il testo poetico citato. In questo processo così personale non c'è solamente la ricerca di una forma espressiva o di un contenuto, ma soprattutto la ricerca di un possibile contatto tra l'esigenza di raccontare le storie altrui, di conoscere la realtà esterna e di cogliere la possibilità di trasformarla in un canto universale attraverso la forza e l'ingenuità della parola poetica. Questa circolazione tra l'altro e l'io, tra il *dedans* e il *dehors*, non fa che produrre e rinforzare il legame tra prosa e poesia, tra la dimensione del discorso e quella del canto. Il viaggio dell'altro diventa, di conseguenza, il percorso personale della poetessa che scopre in 'presa diretta' l'insieme

²²⁰ Vera Lúcia de Oliveira, *Il figlio*, in *No coração da boca / Nel cuore della parola*, in *Il denso delle cose*, Nardò, Besa Editrice, 2007, p. 87.

delle sensazioni e dei sentimenti così come sono stati vissuti dai membri della comunità alla quale anch'essa appartiene. In questa prospettiva anche la forma del dialogo – che presuppone la presenza di due soggetti che comunicano, che scambiano e che entrano in contatto – si traduce in monodia, in canto poetico entro cui però ogni personaggio resta presente in filigrana. Nel testo *Dialogo fra sordi* de Oliveira scrive:

apparve da morto / per chiedere perdono / lei vide la figura nello specchio e gridò / allora non hai avuto tutto il tempo / allora non hai sperperato nella cattività / le tue ore / adesso devi prendere il tuo fagotto da morto / e andartene per la tua strada²²¹.

In questa raccolta pubblicata nel 2003, scritta in un primo momento in lingua portoghese e tradotta poi in italiano da Guia Boni, e la cui traduzione fu poi in parte ripresa dalla stessa de Oliveira, si sviluppa una vera e propria poetica corale e dell'urgenza fatta di parole, sonorità, espressioni e visi conservati, difesi e soprattutto tradotti in un linguaggio immediato e diretto capace di liberare la musicalità che abita il corpo della poetessa e che esprime ogni dissonanza, interiore ed esteriore, del *dedans* e del *dehors* che ciascuno abita:

Ho la musica dentro lei mi abita / quando mi alzo lei già mi aspetta / quando cammino lei mi cammina davanti / io sto sempre danzando nella mia carne / sto sempre sentendo un suono che la mia anima / sa che esiste malgrado la dissonanza / della mia vita²²².

In Italia il percorso poetico di Vera Lúcia de Oliveira inizia nel 1989 con la pubblicazione della raccolta *Geografie d'ombra*²²³, titolo che rinvia in modo quanto mai esplicito alla condizione dell'erranza e del biliguismo. L'opera è organizzata in due sezioni: la prima, intitolata *Dopo la morte*, comprende 14 componimenti scritti unicamente in lingua italiana, mentre la seconda parte, intitolata *La poesia si lacera*, comprende 16 componimenti presentati in versione bilingue, in portoghese e in italiano. In questa raccolta, in cui coabitano due spazi, due tempi di scrittura, due lingue, de Oliveira traccia la sua nuova geografia poetica e identitaria che mai smette di creare ponti, punti di contatto, ma anche lacerazioni e frontiere tra il qui, l'Italia che l'autrice impara a conoscere e ad abitare, e l'altrove che, sebbene resti in 'ombra', costituisce pur sempre la sua terra natale, culla della sua parola e luogo d'origine della sua scrittura.

Dopo la morte, che raccoglie i primi componimenti scritti dalla poetessa in Italia, indica inequivocabilmente che la partenza è vissuta al contempo come un

²²¹ Ivi, p. 77.

²²² Ivi, p. 91.

²²³ V. L. de Oliveira, *Geografie d'ombra*, Spinea, Fonèma Edizioni, 1989.

momento traumatico di fine di una condizione, di una situazione, di un modo d'essere e come una possibilità reale di rinascita: una sorta di *allegria di naufragi*, come scriverebbe Giuseppe Ungaretti, poeta molto caro a de Oliveira. L'assenza della lingua portoghese in questa prima parte della raccolta segna la volontà di vivere questo passaggio attraverso uno sguardo distaccato e una lingua 'altra' che possa dare inizio a nuove relazioni e nuovi sguardi capaci di penetrare il 'nuovo mondo'. Il paesaggio, rappresentato spesso attraverso immagini antropomorfe, è costantemente subordinato ad uno sguardo pieno di pietà, nel suo senso etimologico di *pietas* universale, in cui tuttavia la percezione della morte resta presente, seppur nell'ombra:

La pioggia addensa il prato / L'acqua scende / increspa / il verde // Gialli gonfi
/ Bianchi pieni / Tumefatti i campi scoppiano la sera / come un seno turgido²²⁴.

Nel riconoscimento di questo nuovo spazio, di questa nuova dimora, di questa nuova terra d'adozione, la poetessa si sente straniera 'qui come ovunque', per far riferimento ad un poeta pluri-identitario come Fernando Pessoa. L'acquisizione di una nuova lingua corrisponde all'acquisizione di un nuovo punto di vista e, come in ogni vero e proprio passaggio, la vita si confronta con la perdita in un corpo a corpo spesso violento e doloroso che provoca crisi profonde dovute alla riattualizzazione del passato recente in un presente incerto. In questo preciso momento la cristallizzazione della perdita e delle ferite ritorna dalle ombre del passato con grande forza:

I tuoi occhi invadono la casa / le pupille si versano fonde ed è subito inondazione / la strada addormentata si riempie e nello scuro io / solo aspetto io solo ascolto io solo odoro io solo / stringo con tanta paura la sera che la mia mano non si / sveglia più²²⁵.

Nella sezione *La poesia si lacera* le due lingue della poetessa tornano a frequentarsi da vicino. Questi componimenti sono stati scritti in Brasile e in lingua portoghese prima dell'arrivo in Italia, e sono stati poi tradotti in italiano. L'uso della lingua d'origine esacerba la nostalgia per un passato che è ancora troppo presente e che conduce ad un'introspezione profonda nella quale de Oliveira esprime le gioie e i tormenti dello scrittore che vive l'esperienza del bilinguismo. Luciana Stegagno Picchio, nella sua Prefazione alla raccolta²²⁶, sostiene che il bilinguismo, da una parte favorisce una visione cosmica e globale della realtà che verrebbe espressa attraverso uno spettro più ampio di sonorità e di sfumature, dall'altra esso implica sempre una sorta di mutilazione che deri-

²²⁴ Ivi, p. 10.

²²⁵ Ivi, p. 13.

²²⁶ Luciana Stegagno Picchio, Prefazione, in V. L. de Oliveira, *Geografie d'ombra* cit., pp. 5-6.

verebbe dalla scelta di una delle due lingue o dal rapporto, talvolta conflittuale, che le lingue instaurano tra di loro. Lo scrittore bilingue avrebbe quindi due cuori incapaci di battere sempre all'unisono. Ogni lingua produce il suo senso e i suoi 'sovra-sensi' che sono in relazione con il peso specifico di una parola, di un'espressione, di un rapporto particolare tra il suono e il senso. Donde l'eterna questione della traduzione che, nel caso specifico del linguaggio poetico, diventerebbe ancora più complesso: è possibile tradurre una forma ma non è sempre possibile trasporre un contenuto culturale passando da una lingua ad un'altra.

Questa dislocazione linguistica e identitaria produce allora degli strappi e delle fratture che vanno a riflettersi direttamente su una scrittura poetica che rinvia soprattutto ad immagini del passato, in particolare alla figura del padre che pota la vite, come si legge nel componimento *La poesia si lacera* che dà il titolo all'intera sezione della raccolta:

La poesia dentro di me si lacera / come quando mio padre potava la vite // io vedevo cadere / le foglie / e vedevo cadere / le foglie // e nessuno sapeva / come i rami stillavano suoni / dolorosi²²⁷.

Il ricorso all'anafora, dispositivo che reitera il gesto, l'azione, il senso, amplifica ancor di più l'immagine delle foglie che cadono e soprattutto il sentimento di dolore che ne deriva. La parola-verso che chiude la poesia («dolorosi») insiste sull'autenticità del sentimento del dolore: si tratta di un dolore quasi 'perfetto', nel senso di 'compiuto una volta per tutte', che occupa non i margini ma il centro dell'esistenza.

Vera Lúcia de Oliveira pone al centro della sua introspezione un'analisi lucida che si esteriorizza attraverso una lingua limpida, diretta, talvolta affilata, in cui non c'è mai spazio per la menzogna. Quest'onestà, che sottintende un forte impegno etico nei confronti di sé e dell'Altro, può persino arrivare alla constatazione dello smacco, anche solo provvisorio, della parola. In questo caso il silenzio diventa il solo mezzo per esprimersi:

Il silenzio di questa notte / rode di solitudine / ogni poesia // non comporrò nessun verso solenne / non comporrò²²⁸.

Ancora una volta il dispositivo poetico della ripetizione interviene per attribuire alla solitudine un peso specifico che possa impedire alla parola di dire, di enunciare il sentimento dell'isolamento, di estraneità o del dolore che lascia alla contemplazione il compito difficile di metabolizzarlo e di scioglierlo.

Se la poesia di de Oliveira vuole soprattutto essere una forma di testimonianza, di rappresentazione dei mondi che la poetessa ascolta, assorbe, traspone e ricrea attraverso la forza etica della parola, questa stessa parola è anche pron-

²²⁷ V. L. de Oliveira, *Geografie d'ombra* cit., p. 25.

²²⁸ Ivi, p. 41.

ta a riconoscere i suoi limiti di fronte a ciò che non può essere detto. Anche se confrontata all'impotenza davanti alla morte, al vuoto, al non-senso, la parola poetica riesce comunque a far avvicinare la poetessa a queste zone d'ombra ove nessun punto di riferimento sembra essere possibile. Anche il corpo, che è la prima dimora abitata, sembra perdere l'orientamento di fronte ad una parola sprovvista di senso e di direzione. Nel componimento *La mia poesia non dice nulla* de Oliveira scrive:

La mia poesia non dice nulla / la mia poesia è muta / tutto è stato detto / la mia poesia non annuncerà neppure la mia morte / nel mio paese essa si confonde coi caratteri dei giornali / che annunciano la vendita / di un terreno / una parola (non morta) / anemica come questa mattina di maggio / inutile per alzare un palo / piantare una foresta / carezzare un bambino morto / la mia poesia non dice neanche dove sono le mie dita / i miei occhi / le mie mani vuote²²⁹.

Questo silenzio al quale la parola sembra rendersi proviene da una sensazione di frammentazione dell'"io" poetico che vive un momento delicato di passaggio tra due geografie asimmetriche e incapaci di tracciare ancora uno spazio di sutura, di raccordo, una frontiera abitabile. Uno degli ultimi testi della raccolta si intitola giustamente *Pezzi*, titolo che annuncia un'altra silloge importante della produzione poetica di de Oliveira. In questo componimento la scrittrice evoca lo sforzo compiuto da una parola che cerca di rappresentare la sua nuova geografia spazio-temporale in lenta ma progressiva costruzione. Anche in questo caso il silenzio si mostra come custode di una parola che, lungi dall'essere morta, continua a disegnare le sue nuove frontiere, in attesa di ritrovare uno spazio possibile di espressione:

Sono frantumata / silenzi escono dalla bocca / tenui, / stavo disegnando parole, / ho perso il modo di destarmi // sono in tanti pezzi / da essere quasi infinita²³⁰.

Questo testo, come indicato dal titolo, rinvia direttamente alla raccolta *Pedaços / Pezzi*²³¹ pubblicata qualche anno più tardi, nel 1992. Essa riunisce dei componimenti scritti in Brasile e in Italia. L'origine di quest'opera, organizzata in tre diverse sezioni, è molto complessa. La disposizione dei testi non segue l'ordine cronologico di redazione. Le prime due sezioni, intitolate rispettivamente *O direito ao esquerdo / Il diritto al diverso* e *Partidas / Partenze*, presentano poesie redatte in Italia, prima in lingua portoghese e poi tradotte in italiano; la terza sezione, al contrario, *Lugar de espera* comprende testi composti in Brasile in portoghese, ripresi poi in Italia sempre in lingua por-

²²⁹ Ivi, p. 45.

²³⁰ Ivi, p. 51.

²³¹ V. L. de Oliveira, *Pedaços / Pezzi*, Cortona, Editrice Grafica L'Etruria, 1992.

toghese; le ultime due sezioni avrebbero dovuto costituire, secondo il progetto iniziale, una raccolta indipendente intitolata *Lugar de espera*, progetto che alla fine non fu mai realizzato. È molto importante sottolineare che una parte di questi testi non sono mai stati tradotti in italiano. Questa censura voluta dall'autrice verrebbe, come de Oliveira sostiene in un'intervista del 2012, dalla sua volontà di nascondere al pubblico italiano il suo sguardo forse troppo amaro sugli altri e su se stessa.

La complessità e le titubanze nell'organizzazione di quest'opera mostrano sino a che punto questa scrittura sia in grado di situarsi tra due mondi: quello d'origine e quello d'adozione che non arrivano ancora ad elaborare una geografia spaziale, temporale ed interiore unica o quanto meno equilibrata. Vivendo parallelamente, i due spazi-tempo cercano di incrociarsi, di incontrarsi, di superare le aporie linguistiche ed esistenziali. Tuttavia il sentimento della differenza e della diversità resta al centro della scrittura poetica, come testimonia dal titolo del primo componimento *O dereito ao esguardo / Il diritto al diverso* ove leggiamo:

Fino a prova contraria / non coprite il corpo di impronte / non acuite l'attesa della morte / non contaminate la vocazione alla luce / non passate il rullo compressore / sulle parole dell'anima / non decretate che non esiste / fino a prova contraria / il diritto al diverso²³².

Al fine di mettere insieme le diverse tessere del mosaico, di rinegoziare i molteplici contesti di una vita dislocata in più altrove, la poetessa rivendica il diritto di salvaguardare l'autonomia di ogni differenza che permette di vedere il mondo da punti di vista diversi.

I testi di questa raccolta sono piuttosto brevi, i versi tendono a sfilacciarsi sino a ridursi talvolta ad una sola parola, un solo aggettivo; la punteggiatura, come in *Geografie d'ombra*, è quasi del tutto assente. Questo linguaggio essenziale, scarno, di tanto in tanto crudo, crea un discorso poetico centrato sul dolore declinato in tutte le sue forme possibili. Il dolore sembra investire tutto il cosmo: prima di tutto gli uomini – che sono spesso rappresentati come degli esseri molto crudeli –, poi il mondo animale e vegetale. Il paesaggio naturale sembra annunciare l'incombente arrivo di un momento oscuro, come si legge nel testo poetico *Nuvole*, ove il cielo («viaggio fisico / greve») e le nuvole («plasmando / e riplasmando») producono degli esseri mostruosi. La natura costituisce il retroscena in cui *thanatos* e *bios* – morte e vita – si affrontano, mentre la formica-Sisifo, nella poesia successiva, cerca di opporre la sua laboriosità a questa dimensione di conflitto e di violenza:

²³² Ivi, p. 8.

formica-sisifo / la foglia è già il passato / il suo portare il nulla // piantata nel declivio del secchio di turpe che ha fatto? // il laceramento guarda dentro di sé / il laceramento si palpa / e ricomincia²³³.

L'intera raccolta è caratterizzata da un lessico molto contundente che maltratta e ferisce al contempo l'autore e il lettore. Nel componimento *Leggi comunali*, la poetessa scrive: «fui quella che mastica chiodi / nel dorso della sera // rinasco per tagliare / i nastri dell'anima pubblica»²³⁴; in *Lancette*: «nel volto il mostro / pesta come gatto / il tenero della sera / mentre mastica lancette»²³⁵; in *La sete*: «corpo e braccia / mi tagliano / io sono le mie grate [...] // piedi e mani / sono i miei crateri»²³⁶; infine in *Esperimento non riuscito*: «ho incontrato un uccellino / volevo vedere che aveva dentro / e l'ho sezionato»²³⁷.

Questo lessico così violento, che esprime un'evidente sensazione di decomposizione, ritorna in modo assai denso nella poesia *Cane percosso*:

arriva da un'altra notte / questo pulsare / di cane / percosso // cane-tumefazione / segno in metamorfosi / cane-tempo contundente / in penetrazione // pozza del palpitare / lega / rocchetti / cuce un'ora nell'altra / un cane nell'altro / dispiega un orlo / di cani / nel buio²³⁸.

La presenza dell'atto del cucire con un filo, che riunisce metaforicamente tutti i cani insieme, crea come un blocco compatto e ordinato di materia tumefatta e pronta alla trasformazione.

Nella seconda sezione della raccolta intitolata *Partidas / Partenze* segnaliamo il componimento *La guerra I*, dedicato a Giuseppe Ungaretti, che incarna la figura del poeta che si situa tra più lingue: «trascinarsi / in guerra / rocchetti / cucire nei monti / fori / (con dentro uomini)»²³⁹. In questi versi torna la metafora dell'atto del cucire, ma questa volta si cuciono trincee dietro le quali l'uomo può nascondersi e proteggersi. Nella poesia intitolata *Poesia per João Cabral*, celebre poeta brasiliano, ritroviamo il lessico che segue: «il reciso dalla morte / il bruciato / (arco di taglio) / tentando di spezzare / il taglio / (dove la vita cucita / è utero)»²⁴⁰ e ancora, nel testo poetico *Inverno*: «l'inverno si apre / in un'asepsi che decapita uccelli / i fili distanti di questo campo / sono telegrammi mutilati»²⁴¹. Le parole e le espressioni quali «reciso», «taglio», «la vita cucita», «asepsi», come le immagini della decapitazione degli uccel-

²³³ Ivi, p. 16.

²³⁴ Ivi, p. 20.

²³⁵ Ivi, p. 22.

²³⁶ Ivi, p. 26.

²³⁷ Ivi, p. 38.

²³⁸ Ivi, p. 24.

²³⁹ Ivi, p. 48.

²⁴⁰ Ivi, p. 52.

²⁴¹ Ivi, p. 54.

li o la mutilazione dei telegrammi, esprimono un mondo in decomposizione che cerca disperatamente di eliminare con un colpo netto le sue parti malate. Tuttavia questo tentativo rimane vano poiché le parti sembrano rigenerarsi continuamente.

Il sentimento del dolore è riconnesso, nel componimento *Canzone d'esilio*, all'erranza e alla difficoltà di vivere altrove: la terra è arata ma è colpita dalle guerre; la terra produce ma l'erba è cattiva. Nell'ultimo verso della poesia de Oliveira scrive: «marcire in un altro paese / è un dolore che mai ti sazia»²⁴². Contrariamente a ciò che abbiamo constatato sino ad ora, questi versi proiettano il lettore in una dimensione più spirituale e mistica che carnale. La poetessa interroga questa 'fame di dolore' che rinvia alla ricerca, come abbiamo già accennato, di un 'dolore perfetto'. Questa ricerca contemplativa non può che realizzarsi attraverso l'immobilità e il silenzio che permettono di immergersi nel dolore sino a giungere ad una sorta di quiete.

Nei primi sei versi del componimento *Misticismo* de Oliveira precisa:

sono medioevale e scura / per questo preferisco la sera / il mio misticismo non
si sazia delle immagini di Giotto / dinnanzi a tutte le porte lucido gli occhi / a
volte voglio essere cieca / per meglio entrare in tutto²⁴³.

A questo punto occorre ricordare che la poetessa ha scelto di stabilirsi in Umbria, non lontano da Assisi, luogo intimamente legato alla mistica medievale e alla figura di San Francesco. In questa città l'autrice si nutre dell'iconografia di Giotto, un artista che ha saputo penetrare e rappresentare magistralmente l'intensità del dolore che si ritrova in molti personaggi delle sue opere pittoriche. Basti ricordare ad esempio le madri della *Strage degli innocenti*, un affresco della Cappella degli Scrovegni, nella quale il pittore mostra visi profondamente angosciati con bocche semiaperte e guance solcate dalle lacrime. Ma de Oliveira, nel suo percorso di conoscenza del mondo visibile ed invisibile, opta per la cecità. Non arrivando più a nominare né le cose, né il mondo (o l'intermondo entro cui ella si situa), nella poesia *Negazione* l'autrice scrive:

muta mi costruisco / meglio ma sono / gente // e la mia negazione / è questa
volontà / di diventare parola²⁴⁴.

Dopo la ricerca della cecità la poetessa evoca ora uno stato di afasia che diventa necessario alla parola per tornare ad esprimersi; il corpo intanto continua a scarnificarsi, arrendendosi definitivamente al silenzio. Questo processo che sembra destinato all'*échec* permette in realtà di avviare una nuova costruzione che trasforma l'"io" in un 'noi' o meglio in dei 'noi multipli': come si legge nei versi

²⁴² Ivi, p. 48.

²⁴³ Ivi, p. 56.

²⁴⁴ Ivi, p. 60.

appena citati, il poeta diventa ‘gente’. A questo proposito è interessante ricordare che in occasione di un’intervista condotta da Francesco Carbognin e Glenn Mott, Andrea Zanzotto torna sulla natura dell’‘io lirico’ sostenendo che l’‘io poetico’ è un “io” molto particolare che spesso può rovesciarsi in un “tu”. Questo “io”, secondo Zanzotto, sarebbe dunque piuttosto un ‘noi’ che comprende al suo interno l’*alpha* e l’*omega*, il primo e l’ultimo segno della vita e del linguaggio²⁴⁵. Nella poetica di de Oliveira possiamo parlare di un ‘noi’ in espansione: la sua voce, sorgendo dal silenzio delle viscere della terra, si moltiplica per dar voce a tutti coloro che non la possiedono: alle cose, agli animali (in particolare cani, gatti, uccelli), alla natura e al paesaggio circostante.

Nella terza e ultima sezione intitolata *Lugar de espera*, i cui testi sono pubblicati solamente in portoghese, segnaliamo in particolare il componimento *Os bichos (Gli animali)*, i cui protagonisti sono i gatti, molto presenti nella poesia di de Oliveira:

os gatos lentos / e sonolentos / espreguiçam-se / embaixo das mil linhas / que
recortam o mundo / e filtram telegramas / da guerra / no Líbano // os gatos
indolentes / fazem amor / e gritam // dor de bicho / prazer de bicho / ecoando
na tarde a polifonia²⁴⁶.

I gatti sono lenti, sonnolenti, indolenti; essi gridano di dolore e di piacere quando si accoppiano in un caldo pomeriggio: le loro grida si fondono insieme creando una vera e propria sinfonia. La poetessa riunisce nei suoi versi tutti i suoni che la circondano: la città triturrata dalla forza dei denti, le grida dei gatti e dei galli rochi, le gocce di pioggia, il fruscio delle foglie, il rumore sordo delle farfalle e delle parole che cadono. Si tratta di una polifonia che, educando il senso dell’udito, crea delle sinestesie e degli ossimori in grado di cogliere tutti i segreti che si nascondono negli inter-mondi del nostro mondo.

La raccolta *Tempo de doer / Tempo di soffrire*²⁴⁷ è stata pubblicata nel 1998. Come l’opera precedente, essa è divisa in tre sezioni ma, in questo caso, tutti i componimenti sono presentati in versione bilingue: a sinistra sono collocati i testi in lingua portoghese e a destra le autotraduzioni in italiano. La prima sezione, intitolata *Nos vãos do tijolo / Nelle crepe del mattone*, si compone di testi poetici che affrontano ancora una volta la tematica del dolore inteso ora come sentimento universale; nella seconda parte, *Cortes / Tagli*, l’autrice interiorizza le sue riflessioni, mentre nella terza, *Desvios de doer / Deviazioni dal soffrire*, la poetessa cerca di allontanarsi da questa dimensione di sofferenza, come suggerito dal titolo. Se da un punto di vista tematico quest’opera si iscrive in una li-

²⁴⁵ Cfr. Francesco Carbognin, Glenn Mott, *Intervista a Andrea Zanzotto*, in «Poetiche», n. 3, 2004, pp. 443-457.

²⁴⁶ V. L. de Oliveira, *Pedaços / Pezzi* cit., p. 81.

²⁴⁷ V. L. de Oliveira, *Tempo de doer / Tempo di soffrire*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1998.

nea di continuità rispetto alla raccolta *Pedaços / Pezzi*, da un punto di vista formale se ne distacca molto per la sua unità d'insieme e per l'alternanza delle due lingue. La ricognizione del dolore, fisico, mentale, umano o della materia, rappresenta il fulcro della riflessione di de Oliveira, come dimostrato dai due componimenti-quadro intitolati *Dolore (I)* e *Dolore (II)*, presenti nella prima parte della raccolta. Cercando di dare una definizione possibile a questo sentimento universale, nel primo dei due testi poetici leggiamo:

non ama la mobilità / il dolore non sogna / la resurrezione / il dolore ama solo
il presente / del verbo / strappare²⁴⁸.

Nel secondo, l'autrice tenta invece di descrivere il dolore fisico e morale:

il dolore apprezza le cartilagini / gli interstizi e vani / l'orlo dell'anima più espo-
sto / alla notte / il nervo più lucido / la vena più mite / il più duttile segmento
/ del muscolo²⁴⁹.

In questa cartografia umana il lettore è messo quasi nella condizione di vedere il dolore, di toccarlo, di seguirne il percorso, l'andamento subdolo e minaccioso. Questa sensazione attacca le varie parti del corpo e si compiace della distruzione che provoca. Il dolore è quasi personificato e la forza della versificazione crea una sorta di 'biologia' delle parole. De Oliveira, rendendo fisiche le parole, costruisce una vera e propria 'biografia' del dolore.

Nella seconda parte della raccolta, *Tagli*, la poetessa immagina il momento della sua morte, rappresentato come un incontro con il Mistero. Il momento del trapasso è concepito come un volo leggero capace di esprimere un sentimento del sacro di cui Franco Loi sottolinea la presenza nella sua Introduzione alla raccolta. Creando un ponte tra l'uomo e la divinità sconosciuta, la poesia di de Oliveira, scrive Loi, fa pensare a Petrarca che ha paragonato la poesia alla Bibbia o ad Ungaretti che sosteneva che il poeta fosse paragonabile ad un prete e la poesia ad una preghiera²⁵⁰. Questo sentimento del sacro si fa particolarmente evidente nella terza sezione della raccolta in cui la poetessa si mette alla ricerca di vie alternative ('deviazioni') alla sofferenza. Una di queste vie è rappresentata dalla natura che, lontana dalla dimensione della malattia, si esprime ora in tutta la sua leggerezza attraverso l'immagine delle rondini, dei fiori, delle formiche laboriose, degli alberi, del vento, della notte. L'insieme di questo repertorio, che allude ad una natura viva, è filtrato dall'iconografia tipica di Miró, Veermer e dei cubisti Braque, Picasso e Léger.

²⁴⁸ Ivi, p. 77.

²⁴⁹ Ivi, p. 79.

²⁵⁰ Cfr. Franco Loi, *Lo sguardo del poeta*, in V. L. de Oliveira, *Tempo de doar / Tempo di soffrire* cit., pp. 5-7.

Per quanto riguarda la versificazione il ritmo cambia completamente e lo stile si fa più ironico, come accade nel componimento *Crònica milanese / Cronaca milanese* che si compone di versi molto lunghi, facendo quasi pensare ad una prosa poetica:

nella cattedrale di Milano / alle tre del giorno venerdì santo / un Cristo steso
 spira (di nuovo) / mentre una turista austriaca spiega le tecniche di edificazione
 gotica delle cattedrali del medioevo / a un gruppo sonnolento di turisti / un pic-
 cione passeggia nella navata e si posa sulla vetrata incendiata dalla luce orizzontale
 della sera / e il sacerdote si esalta e maledice (un'altra volta) / Giulio Cesare
 Ponzio Pilato Erode e tutti i soldati (romani e austriaci) / amen²⁵¹.

La prima raccolta scritta unicamente in italiano risale al 2000: si tratta de *La guarigione*²⁵². Quest'opera, che la poetessa dedica a sua madre Aurive, costituisce una vera e propria svolta. Organizzata per lo più in quartine di settenari, quest'opera dà voce, come rilevato da Vincenzo Guarracino nella sua Prefazione, ad una sorta di poesia meditativa che si sviluppa su due tematiche principali: il male e la funzione della poesia nel mondo contemporaneo. I sentimenti spesso contraddittori non sono mai ostentati né esibiti, al contrario, essi sono appena mostrati con una discrezione e un pudore estremi. La scelta della lingua italiana è piuttosto curiosa: quest'opera, dedicata alla madre che è lusofona, è paradossalmente scritta in lingua italiana. Sembra che de Oliveira abbia volutamente utilizzato l'italiano per nascondere i contenuti della raccolta al suo interlocutore principale. Tuttavia l'uso di una lingua 'neutra' non riesce nell'intento di deviare il percorso attraverso le ferite, come si legge nel componimento *Strumenti*:

più lingue ho imparato / per lo stesso ritorno / nel pozzo / perché il grumo
 pesante / nell'osso / conosce solo percorsi / a dirupo²⁵³.

La ferita, che resta avviluppata nel silenzio o tra le righe di questa scrittura capace di assumere quasi una funzione farmacologica, si impone come la fonte principale di questo canto-pianto che cerca tuttavia di percorrere il cammino verso la guarigione. La salute può essere raggiunta solo passando attraverso la debolezza e la malattia, la metabolizzazione dell'odio:

lo inseguirai nella morte / se non sputi il tuo odio / più la colpa ti duole / più
 l'amore corrode²⁵⁴.

²⁵¹ V. L. de Oliveira, *Tempo de doer / Tempo di soffrire* cit., p. 140.

²⁵² V. L. de Oliveira, *La guarigione*, Roma, Edizioni La Fenice, 2000.

²⁵³ Ivi, p. 18.

²⁵⁴ Ivi, p. 19.

L'odio deve essere espulso, senza pudore, attraverso un atto di coraggio e di onestà intellettuale. La scrittura poetica diventa allora uno strumento in grado di dar voce a questi grumi di vita che a volte tendono a sedimentarsi sino a provocare delle cancrene irreversibili. L'equilibrio formale, fondandosi su una ritmica omogenea e su un fitto sistema di assonanze e di consonanze (talvolta di rime), tende a ridurre l'urgenza espressiva di questa scrittura magmatica, come nei versi seguenti:

quando sgorgò dal fondo / il grumo del pianto / nulla poté fermare – disse / il
flusso del canto²⁵⁵.

In questa raccolta la poetessa rivela anche una delle sue figure più importanti dal punto di vista poetico. Uno dei suoi componimenti è infatti dedicato a Giorgio Caproni che può essere considerato come un nume tutelare per de Oliveira. In questa poesia l'“io” poetico confessa l'inadeguatezza del suo canto rispetto al tentativo di curare le ferite più intime:

perché a me solo parole / per denudare la vita / se lo scopo del poeta / è curare
la ferita ?²⁵⁶

La raccolta *La carne quando è sola*²⁵⁷, pubblicata nel 2011, è considerata da Paolo Valesio²⁵⁸ come una sorta di canzoniere d'amore legato alla malattia e alla sofferenza. Questa scrittura si situerebbe in particolare sui due poli estremi dell'esistenza umana: la nascita e la vecchiaia, tematiche affrontate più da un punto di vista esistenziale che sociale. La nascita e la vecchiaia sono infatti considerate come degli spazi che si collocano a margine, come delle dimensioni che non possono essere accettate facilmente.

Quest'opera cerca di comprendere ciò che significa vivere entro questi limiti e come si possa parlare di queste zone di frontiera. La poetessa spiega la genesi di questo libro. Ella si trovava su un treno che la riportava a Perugia da Lecce, nella cui università ha insegnato per diversi anni. Ad un tratto, tra le notizie riportate da un giornale, la sua attenzione si focalizza sul suicidio di un giovane. L'autore dell'articolo, nel citare dei passi della lettera che il suicida aveva lasciato prima di compiere l'atto estremo, scrive che il giovane era stato condotto al suicidio non per la perdita del lavoro o per ragioni legate alla sua vita sentimentale, ma semplicemente perché sentiva di non avere più la forza di vivere: per lui la vita era diventata qualcosa di troppo pesante da sopportare. Questa notizia sconvolge la poetessa. Una volta rientrata a Perugia, comincia a rileggere i te-

²⁵⁵ Ivi, p. 23.

²⁵⁶ Ivi, p. 27.

²⁵⁷ V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

²⁵⁸ Paolo Valesio, *Premessa*, in V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola* cit., pp. 7-8.

sti poetici di Antonia Pozzi²⁵⁹ nei quali l'autrice parla del peso della vita, di quel dolore esistenziale che attraversa talvolta la sensibilità umana.

La raccolta comprende 50 componimenti che costituiscono ciascuno l'episodio preciso di una storia raccontata in versi attraverso un flusso narrativo capace di tracciare il profilo di un mondo abitato da uomini con le loro convinzioni e i loro progetti di vita. Alessio Brandolini, nell'Introduzione alla raccolta²⁶⁰, scrive che questi testi di de Oliveira lasciano esprimere le voci di donne e di uomini i cui profili sono tracciati attraverso le loro paure, le loro ossessioni, i loro timori. Questo mondo immaginario assomiglia tuttavia al mondo reale attraversato dalla vita, dalla morte, dall'attesa, dalla sofferenza, dal vuoto esistenziale. In quest'opera la poetessa riflette senza a priori e senza censure su tutte quelle tematiche che vanno a collocarsi tra i due poli estremi che abbiamo evocato sopra (la vita e la morte):

cosa si sa del dolore? è l'energia del mondo / il cardine dell'universo tutto si muove macinando sgretolando / la ruggine è il dolore delle cose la polvere è il dolore della terra / mi sai dire che cosa si muove senza causare la benché minima / lacerazione contrazione ferita rattoppo rappezzo pietoso?²⁶¹

Il dolore è qui sottoposto ad una riflessione lucida, fredda. L'urgenza della versificazione nelle raccolte della fine degli anni Novanta sembra un puro ricordo. L'odio, il dolore, le miserie umane si esprimono liberamente attraverso i ricordi, le discussioni, l'imprecazione. L'"io" poetico si riflette e si rifrange nei mondi degli altri, adottando sempre un punto di vista differente. Ogni storia mette al centro il margine che essa rappresenta, con una sincerità quasi crudele:

non aveva vissuto abbastanza? / ora basta voleva morire nessuno / dovrebbe attendere tanto la morte / nessuno dovrebbe contare i minuti / fra fitte più fonde che strappano / alla vita decente che differenza / c'era fra lui e il letto se non / che lui sentiva il dolore?²⁶²

Questa raccolta sintetizza il percorso di maturazione di de Oliveira: ritroviamo le tecniche utilizzate nelle sue prime opere, ovvero la capacità di parlare per mezzo di una voce altrui, la tendenza all'uso dell'accumulazione di parole che permette di amplificare il loro senso, l'assenza di punteggiatura e di maiuscole, la tendenza del verso ad allungarsi sino ad assumere una forma prosastica che permette di 'cantare parlando'. Tuttavia qui il calibro della riflessione sem-

²⁵⁹ Antonia Pozzi, nata a Milano nel 1912, si suicida all'età di ventisei anni. Le sue opere poetiche sono state pubblicate postume. Cfr. Antonia Pozzi, *Tutte le opere*, a cura di Alessandra Cenni, Milano, Garzanti, 2009.

²⁶⁰ Alessio Brandolini, *Il cuore che precipita nel vuoto*, in Vera Lúcia de Oliveira, *La carne quando è sola* cit., pp. 9-11.

²⁶¹ V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola* cit., p. 30.

²⁶² Ivi, p. 27.

bra essere diverso: le ‘geografie’ della poetessa si avvicinano, la ferita comincia a cicatrizzarsi, le lingue riducono i loro conflitti iniziali, pur continuando ad esistere non l’una nell’altra ma l’una per l’altra.

Rileviamo infine l’elaborazione di un dialogo intenso con altri poeti, brasiliani o italiani. In *La carne quando è sola* rinveniamo alcune caratteristiche della poetica di Ungaretti, nel linguaggio essenziale e scarno che de Oliveira elabora, ma anche di quella di Sandro Penna, poeta degli spazi marginali, a cui l’autrice dedica un testo che va al di là di tutti gli interventi critici che la sua opera ha sollecitato. Nel componimento che segue la poetessa traccia il profilo del perugino Penna, mettendone in evidenza la ricerca del sacro in corpi senza dio, in carni che restano talvolta sole, come recita il titolo di questa raccolta:

il poeta Sandro Penna / girava per le strade alla ricerca di Dio / annusava ogni cosa guardava / era capace di vedere quello / che gli altri non vedevano / che colpa ha avuto alla fine / se Dio aveva deciso di nascondersi / nei corpi di quei poveretti infelici / quell’Ernesto ebreo mandato / a morire ad Auschwitz?²⁶³

Nel 2014 Vera Lúcia de Oliveira pubblica una raccolta scritta in lingua portoghese e intitolata *o músculo amargo do mundo (il muscolo amaro del mondo)*²⁶⁴. Quest’opera permette alla poetessa di continuare il suo viaggio attraverso le periferie esistenziali di cui è costellato il mondo contemporaneo. L’elemento centrale di questo libro è la fame intesa in un’accezione molto ampia: c’è la fame dovuta alla mancanza di cibo ma anche la fame d’amore, di casa, di un rapporto fraterno con gli altri.

L’opera di Vera Lúcia si fonda nel suo complesso su una poetica che intende soprattutto penetrare il muro ermetico della realtà. Nel tentativo estremo di rendere al mondo le sensazioni dello stupore e della meraviglia, che la ragione gli ha sottratto, possiamo considerare la scrittura poetica – per parafrasare de Oliveira – come una passeggiata sui margini, come un tentativo di dire e di raccontare i limiti, la finitezza, l’insieme delle fragilità che la vita offre e si riprende. Sollecitata dalla poesia di Giuseppe Ungaretti – un poeta, lo ricordiamo, che è nato in Egitto, di formazione francofona e di espressione italiana, insomma un poeta fra le lingue –, la poetessa propone, sin dai suoi esordi in lingua italiana, una parola secca e sempre pronta a svelare il dolore e la sofferenza che l’epoca contemporanea tende a banalizzare, ignorare, rimuovere. Situandosi controcorrente, de Oliveira è pronta a cantare le miserie di questo mondo attraverso una scrittura corale senza concessioni :

Sono poeta della città magra / della città che non / cammina / sono di questa
piattezza di città / sono della violenza della vite / poeta della città che affonda

²⁶³ Ivi, p. 37.

²⁶⁴ V. L. de Oliveira, *o músculo amargo do mundo*, São Paulo, Escrituras Editora, 2014.

case / e persone / sono della puttana di città che solo ha / superficie // mi sveglio
ogni giorno nuda e stretta / come una strada commerciale²⁶⁵.

Nella sobrietà della sua cifra stilistica e attraverso una poetica concentrata e densa che permettono alla sua parola di affiancarsi al silenzio, de Oliveira riesce a far parlare il vuoto della nostra epoca, di fronte al quale la poetessa non teme di esporre il suo corpo e il suo pensiero, la sua storia e la sua memoria. Ne scaturisce una voce stratificata, da discorsi di uomini e donne, che sorge improvvisamente dalla sua memoria come dei 'monumenti' capaci di esprimere il dolore di una vita vissuta a volte per abitudine, lontana dalla morte, dall'attesa, dal sentimento dello stupore, lontana da una solitudine che fa prendere coscienza di esistere, di vivere, di appartenersi nella frattura, in un corpo che resta solo e spaccato:

liscia carne / carne di occhi / carne di foglie / vive / carne di mani fragili / carne
di carta / carne di segno / carne di sogno / carne di sogno che dico (non dico) /
quasi uscisse l'anima / dal dito²⁶⁶.

O ancora:

dalla finestra sentiva il rumore del vento / la vita nel ventre pulsava / i rami sul
vetro come unghie / appuntite laceravano la luce / convocavano Dio per vedere
/ la carne quando è sola²⁶⁷.

Come in una sorta di canzoniere d'amore rovesciato e attraverso un gioco di polifonie, sinestesie e ossimori, de Oliveira riesce a far vedere, toccare, sentire l'imperfezione del dolore collettivo che tuttavia tende a una perfezione sempre desiderata ma mai raggiunta in modo definitivo. Esponendo il corpo e la materia ad ogni tipo di mutilazione e di violenza, e ad una parola appuntita e pronta a ferire, la poesia di de Oliveira nasconde e rivela la tensione verso un misticismo umano che si rende visibile solo nell'opacità del sogno; un sogno che, come sosteneva Sandro Penna, risiede nel mondo perché è più reale del reale.

9. *Densa e leggera la parola, come il ludo. La poesia-pensiero di Carlos Sánchez*

La storia che conduce Carlos Sánchez alla poesia è molto intrigante. Il poeta, nato a Buenos Aires il 24 dicembre 1942, confessa che da piccolo non era par-

²⁶⁵ V. L. de Oliveira, *Strada*, in *Geografie d'ombra* cit., p. 35.

²⁶⁶ V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola* cit., p. 44.

²⁶⁷ Ivi, p. 23.

ticolarmente attratto dalla poesia poiché essa rappresentava per lui uno studio mnemonico di testi di cui egli non riusciva a comprendere l'utilità. Ricorda che i suoi primi contatti con la scrittura poetica risalgono all'epoca della sua infanzia, quando recitava le poesie a memoria mentre sua madre era intenta a stirare in casa. Successivamente, all'età di tredici anni, riceve da una sua compagna una poesia d'amore che in un primo momento suscita in lui una grande ilarità. Questa reazione lo preoccupa non poco, soprattutto perché il padre di Sánchez era autore di poesia e suo fratello un celebre autore di romanzi. La presenza di due assidui frequentatori della scrittura spinge Carlos a leggere i numerosi libri che circolavano in casa. A questo punto egli decide di rispondere alla sua giovane innamorata scrivendo proprio un testo poetico, come per gioco: si accorge gradualmente che la poesia non era solo una sequenza di parole difficili e che, dopotutto, aveva un senso dedicarle del tempo e delle attenzioni. Da quel momento la pratica poetica è diventata per Sánchez una delle sue attività più segrete, più intense e oggi possiamo dire più durature.

Con il passare degli anni, grazie alla lettura sempre più intensa di versi e alla frequentazione di un gruppo di poeti argentini che ruotavano attorno alla rivista «Poesia Buenos Aires», il rapporto con la scrittura poetica si fa quotidiano. I poeti che Carlos Sánchez frequentava non solo scrivevano poesia ma si dedicavano anche alla traduzione dei grandi poeti europei, soprattutto dell'America del Nord e dell'ex-Unione Sovietica. L'influenza del fratello maggiore, che si era già imposto all'attenzione dell'ambiente letterario con i suoi romanzi, e il suo impegno nella rivista «Poesia Buenos Aires» permettono al poeta argentino di conoscere da vicino i grandi poeti italiani degli anni Sessanta e Settanta (ma anche russi) che lo portano a pensare diversamente la realtà e a percepire con maggior coscienza i compromessi con cui si viveva nella società argentina dell'epoca. I poeti della rivista che Carlos frequentava non amavano il realismo socialista e, soprattutto dall'Italia, arrivavano le opere per esempio di Cesare Pavese, che permettevano ai giovani poeti argentini di concepire e sognare altre realtà rispetto a quella proposta dalla politica del paese, corroborando la loro speranza di poter costruire un mondo migliore. Gli articoli di Pavese sulla poesia, che erano diffusi in Argentina sotto uno pseudonimo, spingevano i giovani e meno giovani poeti argentini a seguire linee di condotta e di comprensione della realtà diverse: la scrittura poetica incontrava così la realtà, formulando altresì nuove modalità di denuncia. Lo spazio poetico diventa gradualmente uno spazio di conoscenza, un modo di vivere, di comprendere ciò che si vede e si percepisce nel rapportarsi con l'altro, con i sentimenti più profondi. Attraverso la scrittura poetica, letta e scritta, Carlos Sánchez avvia quel lento processo di conoscenza che oscilla continuamente tra realtà e sogno, parola e silenzio, passaggi e ritorni.

Il poeta argentino approda in Italia nel 1968, all'età di 26 anni, dopo aver trascorso un anno nella Spagna dell'epoca di Franco. Contrariamente a quanto si potrebbe credere, la Spagna non è stata mai considerata da Sánchez come un 'luogo domestico', come una patria adottiva, nonostante si parlasse lo spagno-

lo, la sua lingua materna. Anche se il poeta giunge in Italia, a Roma, con l'idea di proseguire il suo viaggio verso l'India, egli associa subito all'Italia l'immagine del paese che in fondo stava cercando. Proprio a Roma avviene l'incontro con la donna che diventerà poi sua moglie e con la quale, in un primo momento, mantiene il progetto di partire in India, spinti dal bisogno di una ricerca interiore. Quest'idea però viene presto accantonata, anche perché, come sostiene il poeta, si resero ben presto conto che quello che stavano cercando aveva a che fare con l'interiorità e non con un luogo geografico preciso: ciò che si stava cercando si sarebbe potuto trovare in qualsiasi paese, in qualsiasi posto del mondo.

Carlos Sánchez può essere metaforicamente considerato come un poeta-navigante: ha viaggiato in numerosi paesi dell'America Latina, del Medio-Oriente e dell'Estremo-Oriente come consulente ed esperto in comunicazione sociale per diverse istituzioni delle Nazioni Unite e della Cooperazione Internazionale, tra cui la F.A.O., la cui sede centrale si trova proprio a Roma. Ha conosciuto l'universo dell'insegnamento lavorando come lettore e professore di Lingua e letteratura ispanoamericana presso l'università di Cassino, l'università "La Sapienza" di Roma e l'Istituto universitario "Suor Orsola Benincasa" di Napoli. Come giornalista, regista e fotografo ha collaborato con riviste e giornali di varie nazioni del mondo. Ha scritto sceneggiature e diretto programmi televisivi per la RAI e, non da ultimo, pratica il Qi Gong da oltre vent'anni, trasmettendo la sua passione ai suoi giovani allievi. Da tempo ormai risiede a Folignano, una piccola cittadina alle porte di Ascoli Piceno, il capoluogo di provincia più meridionale della regione Marche, terra di confine per eccellenza che, oltre ad aver a lungo segnato la frontiera tra lo Stato della Chiesa e il Regno delle due Sicilie, si trova stretta tra il mare Adriatico e gli Appennini umbro-marchigiani, tra acqua e terra – come direbbe Salvatore Quasimodo –, tra la compattezza della montagna e la fluidità del mare.

La produzione letteraria di Sánchez è ricchissima e comprende non solo la scrittura in versi, ma anche in prosa (romanzi e racconti), senza contare la frequentazione di altri linguaggi artistici, come quello della fotografia. La pratica della scrittura poetica risale agli anni Sessanta, quando il poeta pubblica la raccolta *Gestos*²⁶⁸, seguita negli anni Settanta dalla pubblicazione di alcuni suoi componimenti nell'*Antologia della poesia argentina*²⁶⁹. Negli stessi anni esce il volume fotografico *América Latina, mi país*²⁷⁰ e – per la stessa casa editrice Experimenta di Napoli – una nuova raccolta poetica intitolata *Appunti di vita*²⁷¹ che anticipa di qualche anno la pubblicazione del romanzo *Segno di terra*²⁷². Negli anni

²⁶⁸ Carlos Sánchez, *Gestos*, Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1964.

²⁶⁹ Raúl Gustavo Aguirre (a cura di), *Antologia della poesia argentina*, Buenos Aires, Ed. Librería Fausto, 1979.

²⁷⁰ C. Sánchez, *América Latina, mi país*, Napoli, Experimenta, 1976.

²⁷¹ C. Sánchez, *Appunti di vita*, Napoli, Experimenta, 1978.

²⁷² C. Sánchez, *Segno di terra*, Siena, Lalli editore, 1983.

Novanta la produzione letteraria si infittisce: nel 1991 Sánchez pubblica, in edizione bilingue, la raccolta intitolata *L'inquilino scomodo / El inquilino incómodo*²⁷³ che precede l'uscita di una nuova silloge e di un volume di racconti redatti in lingua spagnola e pubblicati in Repubblica Dominicana, rispettivamente *La efimera dulzura de vivir*²⁷⁴ (1997) e *Doce cuentos para ser leídos en conchos y voladoras*²⁷⁵. Gli anni Duemila sono invece caratterizzati dalla comparsa di raccolte poetiche per la maggioranza in edizione bilingue (italiano/spagnolo).

Nel 2005 Carlos Sánchez pubblica la plaquette *Alta marea*²⁷⁶, unicamente in lingua italiana, nella quale si riconosce già *in nuce* quella fragile dimensione del movimento, fatta al contempo di parola e pensiero, di immagini e visioni capaci di riportare in superficie e di riattivare, anche solo per un attimo, la memoria. Nella conclusione del testo introduttivo alla raccolta, Fabio Troncarelli scrive:

L'Alta marea di Sánchez si porta via tutto, fa fluttuare tutto e tutto spinge a fior d'acqua: ha il ritmo della vita e come la vita ci travolge e ci avvolge e alla fine, paradossalmente, ci sostiene, ci tiene a galla. In questa dimensione di precaria ma affascinante sopravvivenza, non è strano che ci si arresti muti, rapiti, a guardare indietro in un'esistenza che pare tenersi insieme per miracolo e che invece [...] è il puro e semplice miracolo dell'esistenza²⁷⁷.

Si tratta di un'esistenza che non è mai individuale ma che si inserisce nei movimenti del cosmo, nella sua capacità di metamorfosarsi, nella sua armonia 'disarmonata', in cui la trasformazione è meraviglia e capacità di essere sempre pronti alla partenza, come nel componimento liminare *Tormentata riflessione*:

Convalescente d'un male sconosciuto / d'una malattia senza rimedio / penso nell'itinerario del cammino / nelle scarpe assetate di eternità / nei percorsi che si biforcano / nelle montagne occultate dalle brume / nell'offuscante bisogno di arrivare / [...] / Il tragitto è stato lungo: lo so bene / il paesaggio che stabili i tuoi passi / la risonanza di altre voci austere / il fiore che mai ti sei permesso di toccare. // Adesso che la tormenta è un dato / spiego le vele del mio scrittoio / e sono pronto a salpare senza titubanza / nel dominio d'un diluvio universale²⁷⁸.

La scrittura è essa stessa 'spazio' del viaggio in cui le parole e il pensiero tracciano trame e continui orditi: i versi tengono la direzione nell'andare e nel tornare dei significati e delle forme di un'esistenza che ritrova un senso solo se in

²⁷³ C. Sánchez, *L'inquilino scomodo / El inquilino incómodo*, Roma, Gemina, 1991.

²⁷⁴ C. Sánchez, *La efimera dulzura de vivir*, Santo Domingo, ed. Búho, 1997.

²⁷⁵ C. Sánchez, *Doce cuentos para ser leídos en conchos y voladoras*, Santo Domingo, ed. Búho, 1998.

²⁷⁶ C. Sánchez, *Alta marea*, Roma, Quasar, 2005.

²⁷⁷ Fabio Troncarelli, *Introduzione*, in Carlos Sánchez, *Alta marea* cit., p. 10.

²⁷⁸ C. Sánchez, *Alta marea* cit., p. 13.

risonanza con l'altro e con il mondo. In questo mondo-cosmo che è spesso tormentato ed in cui è difficile mantenere la rotta, il poeta crea una sottile rete di punti fermi, come un sistema di boe che resistono al tumulto dell'alta marea: esse sono nomi che riemergono dalla memoria e che popolano l'intera raccolta nelle dediche dei vari componimenti. Nella poesia *I miei occhi che ancora La vedono* è evocata Elvira Sánchez, la madre del poeta:

Lei torna ad essere un'altra volta il principio / d'un discorso che so bene: mai finirà. / Lei torna a risorgere dalle tue viscere / nella sua lineare materialità di sforzi / nella sua austera visione delle varie realtà. / Adesso il suo corpo è nuovamente polvere / cenere risalita alla sua forma originale / alla sua repressa vocazione di mutamenti / [...] / Certo è che la polvere non ostacola il mio sguardo / i miei occhi che ancora La vedono tra i miei stracci²⁷⁹.

I nomi in questa raccolta sono memoria, tracce di appartenenza segreta a qualcuno o a qualcosa, impronte mai cancellate, perché il viaggio ed il movimento hanno senso solo rispetto a punti fissi, sebbene solo provvisori e transeunti. In questa stessa ottica consideriamo anche le altre voci onomastiche presenti nelle numerose dediche apposte sotto il titolo di vari testi poetici: Angiola Sacripante nel componimento *Cartografia intima* (p. 47), Paola Conti in *Altro linguaggio* (p. 48), Cecilia Sánchez in *Quest'impaccio mio* (p. 49). Questa vocazione al cambiamento e alla trasformazione, quest'ancoraggio dell'"io" – esistenziale e poetico – ad un cosmo che muta, evidenziano, nella scrittura di Sánchez, la presenza di una dimensione quasi 'creaturale' che esprime costantemente un senso di meraviglia da cui sembra partire ogni processo di conoscenza e di coscienza di sé, come nella poesia *Materia in movimento*:

Non siamo altro che materia in movimento / transitorietà di un oscuro disegno / ventata d'incertezze mitologiche / atmosfera d'una era geologica / ombre d'una caverna incendiata / negazione precaria del vuoto universale. / Figli d'una stregonia scandalosa. / Fuori fioriscono i ciliegi del racconto / il cielo si inonda di crepuscoli / un animale scolorito ulula alla luna / una ad una le stelle si accendono / lo spettacolo è di dimensioni sconvolgenti. / Oggi mi piacerebbe pensare che Dio esiste²⁸⁰.

Attraverso la ripresa di un sintagma che ricorda il componimento *Sereno* di Ungaretti («dopo tanta / nebbia / a una / a una / si svelano / le stelle»), testo in cui il poeta alessandrino metteva l'accento sulla provvisorietà di ogni cosa all'interno di un'eternità ciclica che caratterizzerebbe ogni forma del vivente, Carlos Sánchez esprime l'essenza del poeta-viandante e la transitorietà di ogni parola

²⁷⁹ Ivi, pp. 35-36.

²⁸⁰ Ivi, p. 74.

che tuttavia contribuisce a quel cammino verso la conoscenza alla quale si riferisce il verso «ombre d'una caverna incendiata» di memoria platonica.

Questa dimensione del movimento e della fluidità si riflette, negli anni 2000, anche nell'uso della lingua poetica. Sánchez infatti, dopo *Alta marea*, pubblica una serie di raccolte in edizione bilingue italiano/spagnolo che sottolineano l'importanza e fors'anche l'urgenza di situarsi in quell'interlingua capace di arricchire il suo nomadismo. Nel 2009 esce la raccolta *La poesia, le nuvole e l'aglio / La poesía, las nubes y el ajo*²⁸¹, nel 2010 *Ricordati che non sai ricordare / Recuérdate que no sabes recordar*²⁸², nel 2012 *Tutto scorre come un fiume / Todo fluye como un río*²⁸³ e nel 2015 *Continuerò a cantare / Continuaré a cantar*²⁸⁴. Nel 2011 Mia Lecomte inserisce alcuni componimenti del poeta argentino nella seconda antologia dedicata ai poeti italofoeni *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, ove il poeta, in un testo che ha la funzione di autopresentazione, esplicita il senso della sua erranza geografica, poetica ed esistenziale:

Non sono un "cittadino del mondo", soltanto un albero con radici aeree. La condizione di straniero che ho vissuto non è un privilegio, poiché questo mondo non ci appartiene. Ho dovuto difendere la mia lingua, che è il mio modo di capire, con le unghie e coi denti. E anche la mia sensibilità di pampa e di tango, la mia grande città di incontri culturali, di cineclub, di gallerie d'arte moderna, di teatro indipendente, di vita notturna. La mia formazione umana, sociale, politico-culturale: la mia visione del mondo. [...] Come diceva Cesare Pavese: "Più che libri, conobbi uomini, conobbi la carne e il sangue dei quali sono fatti i libri"²⁸⁵.

È proprio da questa prospettiva estraniante del quotidiano, da questa distanza ravvicinata che intendiamo interrogare le ultime raccolte poetiche di Sánchez che frequenta la poesia da ormai oltre cinquant'anni e che, nelle opere degli anni Duemila, continua a problematizzare i diversi significati di un'erranza che tiene insieme e separa la terra originaria del Sud America, il Medio ed Estremo Oriente, l'Europa, l'Italia e le terre marchigiane ove l'autore vive da molto tempo.

Pur secondo la specificità linguistica, formale, estetica, e fors'anche tematica di ciascuna raccolta, l'ultima produzione poetica di Carlos Sánchez sembra tornare su alcuni nodi precisi e in parte già annunciati nelle opere in lingua spa-

²⁸¹ C. Sánchez, *La poesia, le nuvole e l'aglio / La poesía, las nubes y el ajo*, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, "I Poeti di Smerilliana", 2009.

²⁸² C. Sánchez, *Ricordati che non sai ricordare / Recuérdate que no sabes recordar*, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, 2010.

²⁸³ C. Sánchez, *Tutto scorre come un fiume / Todo fluye como un río*, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, 2012.

²⁸⁴ C. Sánchez, *Continuerò a cantare / Continuaré a cantar*, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, 2015.

²⁸⁵ M. Lecomte, *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano* cit., p. 94.

gnola, quali la figura del viandante, la nozione della dislocazione, l'osservazione disillusa (ma sempre attenta) della realtà, l'idea della trasformazione dell'uomo e delle cose, dell'abitare la terra, il rapporto tra tempo e memoria, fra finitezza ed infinitezza. Lo sguardo adottato dal poeta sembra essere uno sguardo 'obliquo', tipico di coloro che osservano dalla 'finestra', un lemma che peraltro ricorre abbondantemente nella sua opera e che costituisce un *topos* poetico non solo presente nella tradizione lirica italiana.

Nella poetica di Sánchez il viandante, l'errante, il migrante non è qualcuno che parte e che arriva, che dimentica e ricorda – basti pensare al titolo, al tempo leggero e profondo, della raccolta *Ricordati che non sai ricordare* –, ma è una creatura che si trasforma incessantemente nel solo atto di attraversare, transitare, incontrare l'altro, farsi 'ospite', termine da intendersi nel suo doppio senso etimologico che rinvia all'idea di 'accogliere' e di 'essere accolto'. Nella poesia *Viandante del sud*, contenuta nella raccolta *La poesia, le nuvole e l'aglio*, leggiamo:

Nella *National Gallery* mi aspettavano incontri: / un El Greco brillante e moderno negli azzurri / un Caravaggio da sala di posa cinematografica. / Con gli occhi ed il corpo saturi di policromie / sono tornato alle fredde strade della città / ai sentieri aperti da gran signori / dai nomi altisonanti: Joyce o Yeats. / Io ero e sono un semplice viandante del sud / con alcuni tenui riferimenti all'Irlanda / in mezzo al petto, negli affluenti del mio sangue. / Domani devo tornare a casa, alla città scelta / a questa vita di due, di uno, di nessuno²⁸⁶.

Il vero viandante non è un uomo solo, al contrario egli incontra, accoglie e ciascun incontro trasforma la sua prospettiva sul cosmo, arricchisce le policromie su cui si fonda l'osservazione, il modo di vedere e di sentire o, più semplicemente, il modo di essere e di stare al mondo. Tuttavia la riflessione poetica coinvolge anche la nozione di identità, come risulta evidente dalla chiusa di questa poesia («a questa vita di due, di uno, di nessuno»). Nell'attraversamento di spazi, di lingue, di 'mondi' non è facile ritrovare e ritrovarsi, e la condizione del transito tocca anche la sfera della temporalità.

Il componimento intitolato *Percorso*, che fa parte della raccolta successiva, *Ricordati che non sai ricordare*, insiste sull'idea di questo muoversi del viandante orfano di un tempo e di uno spazio precisi, come per affermare una naturale vocazione al movimento che non riguarda solo il corpo, ma anche l'anima intesa in senso pre-cristiano, quando il termine stava ad indicare 'il soffio vitale' che animava l'uomo, sottolineandone il carattere di creatura:

Simile alla terra / e alle sue forme / alla respirazione / con la sua cadenza originale / al cavallo bianco / che transita nei miei sogni / alla voce del pioppo / al percorso del fiume / al sentiero delle formiche / alla finestra aperta / all'ordine

²⁸⁶ C. Sánchez, *La poesia, le nuvole e l'aglio* / *La poesia, las nubes y el ajo* cit., p. 29.

del bosco / al lamento del mare / ad un bicchiere di vino / alla solitudine della luna / al varco degli elefanti / si consumano così i giorni / le ore i minuti / di questo percorso / senza testimoni / senza complici / senza orme²⁸⁷.

L'epilogo di questo testo poetico mette chiaramente in luce la gratuità del percorso del viandante e, quando il viandante è anche poeta, allora la gratuità raggiunge il suo grado più assoluto, perché il poeta non può giovare di nessun'altra complicità se non di quella di una parola che sia al contempo illuminazione e pensiero, creazione e ricerca, corpo e memoria. Il testo è costruito su una lunga enumerazione in cui il poeta evoca elementi appartenenti all'universo vegetale ed animale («cavallo bianco», «pioppo», «formiche», «bosco», «elefanti») che, sottolineando la dimensione creaturale dell'uomo, contribuiscono ad inserirlo all'interno di un 'tutto' le cui parti sono sottoposte a continui giochi di armonia e di disarmonia che partecipano al mutamento e alla trasformazione. Il poeta-viandante tuttavia resta alla fine senza testimoni, senza complici, non lascia orma: il solo segno tangibile del suo transitare è quello di una parola-silenzio che è però capace (forse) di trasformare il suo spazio interiore ed individuale.

In un suo recente studio, Ugo Fracassa sottolinea come, sin dalla raccolta *Alta marea*, Carlos Sánchez tenda ad astrarsi dal dato spaziale reale a vantaggio di un paesaggio di memorie ed affetti. Egli sottolinea peraltro come i luoghi, intesi anche come toponimi, perdano di fisicità in favore di una connotazione prettamente culturale²⁸⁸. Partendo da questa affermazione di Fracassa, ci spingiamo sino ad ipotizzare che il viandante, durante tutto il suo percorso di vita, non sia affatto interessato a creare né geografie esteriori ed interiori, né sentimenti di appartenenza ad una o ad un'altra lingua, ad uno spazio memoriale definitivamente perduto o ad uno spazio futuro da integrare o da accogliere: ciò che veramente conta sembra invece essere la sua capacità (o la sua sfida) di aderire ad un vissuto 'pluricorde' in grado di dar voce alla trasformazione attraverso un 'canto' che è espressione senza ostentazione e che implica il sapersi meravigliare di un quotidiano-presente da rappresentare con saggezza e non con saccenza, sapendo cogliere la parola opportuna, sapendo giocare con i pieni ed i vuoti di un linguaggio capace fedelmente di aderire alla vita.

In questa prospettiva anche la parola diventa motivo di ricerca e di interrogazione per il poeta del transito, perché probabilmente la parola è la meta ultima al di là della contingenza storica, politica e delle vicissitudini meramente personali. Nel componimento *La parola* leggiamo:

²⁸⁷ C. Sánchez, *Ricordati che non sai ricordare / Recuérdate que no sabes recordar* cit., p. 73.

²⁸⁸ Cfr. U. Fracassa, *Carlos Sanchez e il nuovo paesaggio poetico italiano*, in *Nuove (e vecchie) geografie letterarie nell'Italia del XXI secolo*, a cura di Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, Firenze, Franco Cesati editore, 2016, pp. 27-38.

Giochi con me / parli con la mia bocca / interferisci con le mie mani / sciogli le redini al mio cuore / mi confondi con gli altri / credi a polemiche che non esistono / esci fuori senza tatto / e mi confondi i pensieri. / Non so che fare con te. / In che modo rinchiuderti / in una stanza vuota / dove non possa / appropriarti della mia vita / regnare sulla mia esistenza. / Vorrei che mi dessi la tua forza / solo per festeggiare / solo per cantare / all'uomo senza catene / all'uomo libero / al suo mistero / in questo grande spazio / in questa terra / in questo sconcertante universo²⁸⁹.

La parola 'senza fissa dimora' di Carlos Sánchez è scaltra, scevra da convenzioni simboliche e da ardue metafore. Se il dispositivo del simbolo è usato per 'gettare lontano il significato' o per rimescolarlo, accumularlo, farlo cozzare con altro, come suggerisce l'etimologia greca del termine, il poeta si accontenta di agire pensando più che facendo e soprattutto rimanendo sempre ad un passo dalla 'cosa', come per mantenere gelosamente quella distanza che permette al suo sguardo di aderire fortemente alla realtà esteriore come a quella interiore. Questa *distanciation* quasi brechtiana permette paradossalmente alla parola di sviluppare talvolta una sottile ironia che è alla base della leggerezza della poesia-pensiero di Sánchez e della sua capacità di mantenere costantemente in vita una sorta di vena fanciullesca – nel senso pascoliano del termine – che arriva a tradursi in saggezza e in capacità di esprimere la 'stravagante vaghezza del vivere', cui lo stesso poeta fa più volte allusione. Non si tratta affatto di *naïveté* quanto, al contrario, di una disposizione ad aderire al vissuto attraverso la forza del sogno. I poeti che hanno saputo sondare profondamente la realtà, d'altronde, non sono stati sempre quelli che hanno fatto del 'realismo' una dichiarazione esplicita di poetica o un vessillo, ma coloro che hanno saputo tessere relazioni profonde tra la realtà e il sogno: come infatti Pasolini scrive nella sua opera incompiuta *Petrolio*²⁹⁰ «si può passare dalla realtà ad un sogno; ma è impossibile passare da un sogno a un altro sogno». E nella poetica di Carlos Sánchez questa sua particolare e naturale disposizione alla 'distanza' si traduce essenzialmente nel creare un margine fisso di libertà che permette anche alla parola di cantare la perenne trasformazione della storia individuale e collettiva con la quale si è chiamati a confrontarsi quotidianamente.

Nella raccolta *Tutto scorre come un fiume / Todo fluye como un río*, pubblicata nel 2012, l'autore sceglie un titolo particolarmente significativo che allude in modo esplicito al *panta rei* di Eraclito, citato peraltro nell'*exergo* che precede l'Introduzione, ove si legge: «Non c'è nulla d'immutabile, / tranne l'esigenza di cambiare»²⁹¹. Il volume, presentandosi come una sorta di *summa* delle riflessioni sviluppate dal poeta nelle tre raccolte precedenti, sembra voler affer-

²⁸⁹ C. Sánchez, *Ricordati che non sai ricordare / Recuerdate que no sabes recordar* cit., p. 19.

²⁹⁰ P. P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

²⁹¹ C. Sánchez, *Tutto scorre come un fiume / Todo fluye como un río* cit., p. 5.

mare con forza l'esigenza del cambiare e del trasformarsi in un'epoca in cui tutto cambia per rimanere uguale a prima, come già aveva scritto Giuseppe Tomasi di Lampedusa nella sua celebre opera *Il Gattopardo*. In uno dei componimenti di questa raccolta poetica, intitolato *Il XXI secolo è cominciato*, dedicato a Mario Quattrucci e Mario Lunetta, autori rispettivamente dell'Introduzione e della Premessa al volume, Carlos Sánchez proietta il lettore nel contesto di una modernità che sembra ormai irrimediabilmente inabitabile: il sentimento di estraneità non è espresso rispetto alla nozione di nazionalità (argentina o italiana nel caso del Nostro) ma rispetto ad una cittadinanza che assume valenze prettamente interiori. In pochi versi, e attraverso un linguaggio diretto e antilirico, il poeta traccia le 'piccolezze' di un mondo che, per le sue ristrettezze mentali – e non certamente geografiche –, non è più possibile abitare né per un uomo libero e ancor meno quando si è poeta-viandante:

[...] Ciò che è certo è che questo mondicino / sta esplodendo in tutte e quattro le direzioni / anche se non è un quadrato / che la vita è un privilegio / per pochi / che le leggi che ci univano / nel tentativo di organizzarci umanamente / ci stanno facendo a pezzi. / I sedentari sono diventati nomadi / i nomadi continuano ad essere nomadi / tutti scappano dalle invasioni barbariche / e non rimangono territori esenti / da tanta terribile catastrofe intelligente. / Gli dèi competono / i vulcani eruttano / i deserti si estendono / i fiumi straripano / i mari si ritirano / oppure invadono quello che rimane / il lavoro è un lusso / l'intolleranza regna / nelle menti più bianche / l'uguaglianza è una metafora / la dignità una licenza poetica / il futuro una palla di cristallo opaca. / Non so se menzionare che su Marte / forse c'è acqua²⁹².

In questo contesto storico-politico e culturale rappresentato al contempo con estremo rigore ed esemplare leggerezza, e in cui la parola non cede mai il passo alla retorica, si profila la presenza-assenza di un uomo incapace di comprendere la sua storia, di interrogare il suo passato, di vivere il suo presente e soprattutto incapace di immaginare un nuovo spazio futuro. Chiaramente la scarsa coscienza della realtà impedisce all'uomo anche di immaginare e di sognare una realtà diversa, alternativa. Ma oltre a ciò, viene anche meno quel sentimento essenziale per il poeta-viandante (ma non solo) che è quello della libertà capace di spingere alla trasformazione, al cambiamento, alla metamorfosi, ai quali solo l'immaginazione può condurre. La malattia del domani sembra, attraverso i secoli, avere ucciso quel senso dell'*humanitas* che attribuiva all'uomo la dignità, il dolore e soprattutto il privilegio di essere creatura, ovvero abitante di uno 'spazio infinito' ove poter esistere e soprattutto creare e 'ri-creare' eternamente. Interessante è sottolineare la forza ludica della chiusa della poesia che costituisce un elemento costante della poetica di Sánchez e uno strumento essenziale

²⁹² Ivi, pp. 21-23.

per poter trasformare la denuncia in ‘atto condiviso’.

Un'altra ferita che sembra che l'uomo si sia inferto da solo è quella che deriva dalla mancanza di comprensione e di equilibrio fra le parti che lo compongono, ovvero la mente, il corpo, l'anima e il cuore: elementi che coordinano l'agire e il pensiero umani. Questa tematica è affrontata in modo evidente nella poesia intitolata – non senza ironia – *Società a responsabilità limitata*, nella quale il poeta italo-argentino denuncia, sempre con la leggerezza e la capacità ludica che lo contraddistinguono, l'impossibilità dell'uomo di formulare delle risposte, che non è altro che il senso profondo del termine «responsabilità»: la capacità di saper interrogare e di trovare una risposta grazie all'ascolto e alla *cum-prehensione*:

La mente non riconosce le sconfitte / non ha età né tempo / conserva la sua
lucidità / la sua eterna gioventù / ed aspira al più / pur sapendo che non arriverà
mai. / Il corpo è più umile / si adatta al passo degli anni / con enorme dignità.
/ Entrambi tentano di conciliare / di andare al passo lungo il bordo dell'abisso
/ di evitare rotture definitive. / E nel frattempo l'anima / abbastanza incredula
della sua stessa esistenza / molto confusa dalla filosofia / dubita infine se fare un
viaggio / o sparire dentro le nebbie. / Per ultimo rimane il cuore / che agita le
acque dei fiumi / senza incontrare mai / un'alleanza sicura / con la mente / col
corpo / con l'anima / ammettendo che ella esista²⁹³.

Da tali distonie il poeta non può che constatare la presenza di una ferita dalla quale però non si rinasce, né si può ripopolare una vita che sembra vuota, fissa, immobile, afona, anonima, priva di quel senso che solo la capacità di cambiare forma (metamorfosi) potrebbe riattivare. Dalla ferita il poeta-viandante (colui che sa attraversare, transitare divergendo o convergendo) è capace, attraverso il suo sguardo 'obliquo' sulla realtà e una fedeltà incondizionata nella parola che per definizione non ha dimora, di attendere la cicatrizzazione e quindi la rigenerazione di uno 'spazio' per tornare a cantare, a dire, a dislocarsi. Come scrive infatti Mario Lunetta nella sua Prefazione alla raccolta:

Carlos dispone di una mente corporale senza tregua attraversata da un'infinità di molecole materiali, memoriali, astratte. Le trafitture lasciano cicatrici. Le cicatrici producono metafore. *Globetrotter* instancabile o sedentario che indossa la maschera del *Gauche di Folignano*, fotoreporter e scrittore, cittadino precario di una catena seriale di città del mondo, ospite provvisorio del deserto e del cielo, egli ritrova alla fine – stabilmente ancipite – nella ricchezza di due lingue, il castigliano e l'italiano, il cui impasto fantasmagorico regala al lettore i loro morsi e la loro dolcezza²⁹⁴.

²⁹³ Ivi, p. 47.

²⁹⁴ Mario Lunetta, *Sotto interrogatorio, un poeta interroga il mondo*, in C. Sánchez, *Tutto scorre come un fiume / Todo fluye como un río* cit., p. 13.

In questo senso possiamo leggere la poesia di Sánchez, una poesia che si trasforma nel viatico di un dolore che non è fine ma mezzo per produrre il cambiamento, per avviare una metamorfosi formale e di senso, per leggere ‘diversamente’, ovvero con mente diversa o avversa, una storia e un mondo che tendono a ferire e a sottrarre all’individuo la capacità di dare e di darsi risposte.

A questo sogno il poeta non rinuncia, come leggiamo nel componimento *A proposito degli spazi* che reca in calce il luogo e la data di redazione, Belgrado 18 aprile 2010:

Vivo in un piccolo spazio / in una piccola frazione / dell’universo. / Si riproduce il tutto / ma è piccolo / è piccolo questo corpo / è piccolo questo tempo. / Non so come fare / per rompere i limiti / questi desideri pazzi da esplodere / e non essere niente / ed essere tutto. / Movimento di astri / misteriose relazioni / di parenti lontani / in questa scatola minuscola / io sono questa voce insignificante / che rimarrà attaccata / in uno spazio vacante / mi escludo dal mondo / per entrare in lui / senza sotterfugi. / Io vengo da lontano / io vengo da più tempo / io sto per cambiare / definitivamente / ed ora qui / perso in questa città sconosciuta / dove non so distinguere i cartelli / né altri segni / che anticipano le parole / mi sento ancora in questo mondo / mi sento muovere / in questo movimento infinito²⁹⁵.

Attraverso il canto ed una parola in grado di trasformare e di trasformarsi perché disperatamente aderente alla vita, Carlos Sánchez non rinuncia al movimento che diventa il solo modo per resistere e ‘ri-esistere’ in un mondo sempre più piccolo – e non dal punto di vista geografico – e in cui non c’è più spazio per l’azione, la creazione, l’immaginazione. Tale atto di resistenza e di dissidenza etica, che va letto come un atto di responsabilità del poeta nei confronti di una disumanizzazione sempre più dilagante, si traduce in un attaccamento alla vita che è al contempo fisico, intellettuale, creaturale, esistenziale. L’invito del poeta è quello ad essere presenti e vigili *hic et nunc*, simultaneamente *ici et ailleurs*, e soprattutto ad essere sempre pronti a trasformarsi accogliendo in ogni gesto o pensiero del presente l’altro e l’alterità, l’imprevisto e la possibilità di essere ‘diversi’. La sola certezza è che il poeta-viandante sarà sempre là, nonostante tutto, con lo stesso desiderio di continuare a cantare, come recita il titolo dell’ultima raccolta di Sánchez, pubblicata nel 2015 e intitolata appunto *Continuerò a cantare*, nel cui primo componimento leggiamo:

Da grande ho imparato / che gli uccelli volano / guidati dalla necessità / che gli amori si dissolvono / nel vento del tempo / che le rivoluzioni / finiscono anne-
gando / nei fiumi della storia / che l’eternità non dura. / Ma non mi dispero. / Continuo a cantare²⁹⁶.

²⁹⁵ C. Sánchez, *Tutto scorre come un fiume / Todo fluye como un río* cit., pp. 79-81.

²⁹⁶ C. Sánchez, *Continuerò a cantare / Continuaré a cantar* cit., p. 9.

Il canto di Sánchez continuerà nelle sue due lingue, lo spagnolo e l'italiano, quest'ultimo amato e assimilato grazie anche alla ricca produzione poetica dialettale della Penisola, da cui il Nostro avrà senz'altro preso ispirazione per sviluppare quelle tendenze, per certi versi estremamente moderne, alla leggerezza e al gioco, caratteristiche necessarie – come ci hanno insegnato per esempio Belli e Trilussa – alla comprensione della poliedrica natura umana e delle sue relazioni con il cosmo, al senso della Storia, al valore ambiguo e nostalgico della frontiera.

10. *Francisca Paz Rojas e la costruzione di un'identità in divenire*

Francisca Paz Rojas è nata nel 1974 a Santiago del Cile. Vive la sua infanzia sotto la dittatura del generale Pinochet che resta al potere dal 1973 al 1989, controllando le forze armate fino al 1998. La poetessa arriva in Italia all'età di diciotto anni e questo suo soggiorno si trasformerà in un trasferimento definitivo anche se i suoi rapporti con il Cile non si sono mai interrotti. Ha imparato la lingua italiana grazie a letture personali e seguendo dei corsi di lingua. L'autrice ha continuato gli studi all'università di Bologna con una tesi di dottorato²⁹⁷ in traduzione, interpretariato e studi interculturali su poeti cileni della generazione degli anni Ottanta e, nella sua città di residenza, dirige anche laboratori di scrittura poetica e di teatro presso scuole superiori. Ha tradotto dallo spagnolo numerosi testi di autori cileni, tra cui Alejandro Zambra e Enoc Muñoz. Con altre poetesse italofone partecipa ai lavori della “Compagnia delle poete” fondata da Mia Lecomte nel 2009²⁹⁸.

Francisca Paz Rojas ha cominciato a pubblicare i suoi primi testi poetici in Italia, anche se la pratica della poesia ha avuto inizio nel suo paese d'origine. Alcuni dei suoi componimenti sono comparsi sulle riviste «Il Vascello di carta», «Pagine», «La Mosca», «Il Caffè», «El Ghibli», «Sagarana», «Kúmá», «Bollettino

²⁹⁷ Cfr. Francisca Paz Rojas, *Líneas de quiebre en la poesía chilena. Aproximación a las poéticas de los Ochenta*, Tesi di dottorato diretta dal Prof. Félix San Vicente Santiago, Università di Bologna, 2013-2014. Cfr. http://amsdottorato.unibo.it/6720/1/Rojas_Francisca_Paz_Lucia_Tesi.pdf.

²⁹⁸ La “Compagnia delle poete” è nata nel 2009 su un'idea di Mia Lecomte, poetessa italo-francese e studiosa della letteratura italiana della migrazione. La compagnia è formata da venti poetesse provenienti da numerosi paesi del mondo. Tutte condividono una storia di migrazione e di transnazionalità. Nei diversi spettacoli le autrici sono accompagnate da artisti (pittori, scultori, fotografi, musicisti, ballerini, attori) che lavorano in contesti internazionali. Gli spettacoli già realizzati puntano sull'armonizzazione di testi poetici di ciascuna poetessa. Il fine principale è quello di portare la parola poetica ad un pubblico piuttosto vasto, facendo leva sulla forza dell'oralità. La compagnia è composta da: Prisca Agustoni, Cristina Ali Farah, Livia Bazu, Laure Cambau, Adriana Langtry, Mia Lecomte, Sarah Zuhra Lukanic, Vera Lúcia de Oliveira, Helene Paraskeva, Brenda Porster, Begonya Pozo, Barbara Pumhösel, Melita Richter, Francisca Paz Rojas, Candelaria Romero, Barbara Serdakowski, Jacqueline Spaccini e Eva Taylor. Cfr. <http://www.compagniadellepoete.com>.

Fuoricasa» e all'interno di antologie poetiche: nel 2011 in *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano* e nel 2014 in *Parole di frontiera. Autori latino-americani in Italia*, pubblicata a cura di Maria Rossi²⁹⁹. La poetessa è anche autrice della Postfazione alla raccolta *L'amore non ha niente a che fare con l'amore* di Verónica Jiménez, pubblicata nel 2014 da Raffaelli editore di Rimini. Nel 2008 vince il Premio "Popoli in cammino", riservato ad autori stranieri italofofoni, con alcune poesie inedite. Ha infine pubblicato la raccolta intitolata *Arsenale*³⁰⁰ e un secondo volume, *Quaderno del non sapere*, è in corso di realizzazione.

La scrittura poetica è prima di tutto per Paz Rojas un'interpretazione dei mondi e di tutti coloro che li abitano; la scrittura è dunque 'relazione' che produce costantemente voci e lingue che dicono, parlano e trasformano la realtà. La sua condizione di poetessa-migrante è vissuta in un movimento omogeneo che è legato da una parte a qualcosa di antico e di familiare e dall'altra alla convinzione di riuscire a far dialogare i sensi e il corpo all'interno di una dimensione nuova, nella quale vita e lingua, solitudine e pienezza, vuoto e vertigine, desiderio e realtà tendono costantemente a sovrapporsi. Si tratta quindi di una poetica che, fondandosi su un sentimento di non-appartenenza, spinge la poetessa a cercare senza tregua una parola nuova che proviene da un universo interiore costruito sulle sfumature, nuove metafore, altri sguardi capaci di andare oltre la nozione di ordine e di ogni possibile categorizzazione. Attraverso questa poetica fluida, che si fonda sui flussi e riflussi della memoria, Paz Rojas afferma di non trovarsi mai nella condizione di dover scegliere la sua lingua. Il rapporto con le sue due lingue, lo spagnolo e l'italiano, ci ricorda quanto ha dichiarato Vera Lúcia de Oliveira a proposito della sua condizione di scrittrice bilingue. Le due poetesse esprimono infatti una sorta di paura di perdere le loro rispettive lingue materne ma in Paz Rojas questa paura si fa più netta, forse più dolorosa: preferisce pensare che sia la lingua a manifestarsi per l'atto poetico, indipendentemente dalla sua volontà. Pur scrivendo in genere nella sua lingua d'origine, la poetessa cilena non può non riconoscere l'influenza, a livello sonoro, che la lingua spagnola esercita sulla sua scrittura in lingua italiana.

Nel tornare sulla nozione di traduzione, l'autrice pensa che non ci sia mai una vera e propria mediazione nella pratica di più lingue: più che di traduzione parla di livelli interiori diversi in cui si anniderebbero delle parole-pietra che chiedono di essere lavorate, studiate e analizzate affinché il poeta possa giungere alla costruzione di un discorso in grado di attraversare la specificità di ogni parola. Ciascuna delle lingue utilizzate da Paz Rojas rappresenta delle ferite che si aprono, si chiudono e si riaprono in un processo infinito ma necessario all'atto poetico. È difficile in questo contesto parlare di guarigione definitiva: la ferita

²⁹⁹ Maria Rossi (a cura di), *Parole di frontiera. Autori latinoamericani in Italia*, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2014.

³⁰⁰ F. Paz Rojas, *Arsenale*, Civitella in Val di Chiana, Zona editrice, 2009.

permette alla poetessa di dialogare con il suo cuore, la sua esistenza e di passare all'atto della scrittura che materializza e cristallizza questo dialogo in costante divenire. Ogni dialogo non può che produrre un passaggio, una trasformazione, come quella vissuta dalla scrittrice quando è giunta alla sua lingua d'adozione. In questo percorso di *apprentissage*, che a volte può essere lento, altre doloroso, si attraversano stadi diversi: all'inizio la semplificazione della versificazione dovuta alla conoscenza imperfetta della nuova lingua, poi la costruzione di una nuova sintassi che implica anche uno spostamento di sguardo e di sensazioni, infine la costruzione di nuovi paradigmi espressivi che sono sempre provvisori, cangianti, portatori di interferenze. La lingua italiana rappresenta per Paz Rojas una sorta di spazio d'approdo che le ha permesso di scoprire un mondo 'altro' fatto di persone molto diverse fra di loro, donde la creazione di ulteriori ferite che producono però altri dialoghi, altri tempi di scavo all'interno di sé, un 'corpo a corpo' tra immagini disperse, significati erranti e sensazioni che sempre tendono a fuggire.

Se è vero che la critica ha sottolineato spesso che questi nuovi poeti italofofoni mancano di una 'memoria lunga', ovvero dell'assenza di conoscenza della tradizione poetica italiana, è altrettanto vero che la scrittura elaborata e centrifuga di questa giovane poetessa cilena mostra quanto invece sia possibile inserirsi senza condizionamenti né limiti. Attraverso la sua voce ferma e una durezza talvolta precisa e fredda (altre volte di grande sensualità), la sua scrittura si costruisce su un confronto consapevole con opere di poeti del passato e del presente, che sono stati letti, compresi e sufficientemente attraversati.

Nella raccolta *Arsenale*, Paz Rojas presenta molteplici riferimenti a poeti che appartengono a diverse letterature, come per rimemorare i suoi padri poetici che hanno profondamente segnato le sue letture, le sue riflessioni, contribuendo a forgiare la sua parola, la sua lingua, il suo immaginario. In tutta la plaquette rileviamo citazioni o componimenti dedicati a Elias Canetti³⁰¹, Yves Bonnefoy³⁰², Ingeborg Bachmann³⁰³, ma anche ad autori latino-americani, come Alejandra Pizarnik³⁰⁴,

³⁰¹ Elias Canetti (1905-1994), scrittore bulgaro di espressione tedesca, nel 1952 ottiene la cittadinanza britannica e nel 1981 vince il Premio Nobel per la letteratura. Nella sua opera difende un'idea plurale della cultura europea, di cui sottolinea la ricchezza e la diversità.

³⁰² Yves Bonnefoy (1923-2016), poeta, critico e traduttore, nel 1987 vince il Premio "Goncourt" per la poesia. Ha tradotto in francese, fra gli altri, Shakespeare, Petrarca, Leopardi, Yeats e Ségur.

³⁰³ L'opera della poetessa austriaca Ingeborg Bachmann (1926-1973) è incentrata sul tema delle relazioni tormentate, sull'incomunicabilità e la tragicità legata all'universo femminile.

³⁰⁴ Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), poetessa nata in una famiglia di immigrati ebrei dell'Europa Centrale, dopo aver perseguito una formazione letteraria ed esercitato la professione di giornalista, lavora per anni nel laboratorio di pittura di Juan Batlle Planas. Tra il 1960 e il 1964 vive a Parigi, ove frequenta Octavio Paz, Julio Cortázar e Rosa Chacel. Dopo due tentativi di suicidio, nel 1970 e nel 1972, trascorre gli ultimi anni della sua vita nell'ospedale psichiatrico "Pirovano" di Buenos Aires. Si suiciderà il 25 settembre 1972.

o spagnoli come Benjamín Prado³⁰⁵. Nei testi della raccolta il lettore si accorge che l'“io” che scrive non è sempre l'“io” poetico; in questo scarto si legge anche il senso del dispatrio che è poetico prima di essere esistenziale. In quest'oscillazione, Paz Rojas rimette in discussione la stessa paternità della sua scrittura poetica: si ha come l'impressione che i suoi componimenti, una volta editi, seguano liberamente il loro cammino, liberi da un “io” poetico ingombrante che possa limitarne il senso. Proprio in quest'abbandono avviene l'incontro con il “tu” che si impone come spazio dell'alterità, ove gli “io” multipli si ritrovano, entrano in collisione, si contraddicono o possono farsi eco. In questa impossibilità di autodefinirsi una volta per tutte, la lingua italiana interviene nell'universo poetico della poetessa cilena come una lingua che le permette di esprimersi con maggior libertà. Non bisogna peraltro dimenticare che lo spagnolo dell'America Latina è anche legato ad un pesante passato coloniale che può influenzare, a livello poetico, l'elaborazione di immagini nonché la percezione che lo scrittore può avere di sé nel rapporto lingua-identità. Per questa ragione la lingua italiana ha permesso (anche inconsciamente) una sorta di emancipazione nei confronti della lingua spagnola: scrivere in italiano può voler dire, per l'autrice, acquisire un margine maggiore di libertà d'espressione o ancora aver l'impressione di scrivere in una posizione di frontiera, di *limen* che le permette di sentirsi forse meno esposta e meno osservata.

Attraverso la sua poesia in lingua italiana, la scrittrice cilena dà l'impressione di costruire una lingua personale, una voce che le appartiene, un'originalità non condizionata dalle influenze che possono essere esercitate dal sistema della lingua nazionale del suo paese d'origine. In questo senso scrivere in italiano potrebbe significare anche la possibilità di coltivare un'autonomia espressiva che permette un più intimo e libero scavo all'interno di sé. Più che di paura di perdere la sua lingua d'origine, Paz Rojas esprime il timore di perdere la sua ‘lingua di poesia’ che, nel caso specifico, non coincide con lo spagnolo scritto, che è lo stesso per tutti i paesi ispanofoni, ma con il cileno che possiede un accento, una musicalità, delle espressioni idiomatiche e dei colori specifici. Vedremo infatti nell'analisi dei componimenti di *Arsenale* che la poetessa tende a separare l'italiano dallo spagnolo: le due lingue non si mescolano mai perché rappresentano due voci poetiche distinte, in cui le sonorità, i ritmi e le assonanze non possono mai sovrapporsi, né incontrarsi. La presenza di questi due mondi poetici separati costituisce anche un'ulteriore difficoltà per l'autotraduzione, esperienza vissuta a volte per necessità, altre per ragioni legate alla pubblicazione dei testi.

Sebbene il *corpus* della poetessa conti per il momento solo una raccolta pubblicata, siamo tuttavia in grado di tracciare un profilo piuttosto completo dell'autrice, tenendo conto della complessità di questo volume, già preannunciata dal

³⁰⁵ L'opera di Benjamín Prado (Madrid, 1961), autore di novelle, saggi e raccolte poetiche, è stata tradotta negli Stati Uniti, in Inghilterra, Francia, Germania e Italia, e diffusa in molti paesi dell'America Latina, tra cui Argentina, Cile, Cuba, Colombia.

titolo. «Arsenale» è infatti un termine che gioca su una doppia accezione semantica che, da una parte fa riferimento alle strutture portuarie in cui si costruiscono imbarcazioni di tutti i tipi, concepite per i conflitti armati, o alla manutenzione di flotte militari e dall'altra ai luoghi di fabbricazione o di riparazione delle armi di cui un esercito può disporre. Per estensione semantica tuttavia questo lemma può anche indicare un insieme di oggetti ingombranti di natura diversa, disposti in modo disordinato in un luogo preciso. Infine il termine è anche utilizzato per alludere a nozioni, credenze, dottrine o leggi menzionate in modo confuso e incoerente. La natura polisemica di questo termine, che viene dal veneziano *arzanà*, a sua volta preso in prestito dall'arabo *dar assinaa* («casa del lavoro»), rinvia comunque all'idea di un luogo ampio, spazioso, freddo, situato in genere nelle periferie delle città, in spazi piuttosto anonimi o ad un luogo dismesso. Al contrario, quando si tratta di uno spazio in funzione, può trattarsi di un laboratorio in cui si lavorano metalli o altro materiale soggetto ad esplosione.

La raccolta, che comprende 51 testi scritti in un lasso di tempo piuttosto ampio, è suddivisa in cinque sezioni: *Liquida scorre la prima morte*, *Di meno vergogna*, *La parte lenta*, *Il fendere*, *Mio unico fratello*. I componimenti della prima sezione, eccezion fatta per sole due poesie presentate in versione bilingue, sono redatti in italiano; la seconda e la terza contengono essenzialmente testi in versione bilingue, mentre le ultime due sezioni testi solamente in lingua italiana. Si tratta di un volume-laboratorio nel quale Paz Rojas forgia (proprio come in un arsenale) le sue armi, i suoi strumenti che le permettono di esprimere un universo poetico costituito da parole fluide, capaci di scavare incessantemente all'interno di sé, e da polveri di voci che la abitano.

Il componimento di apertura evoca immediatamente la condizione del poeta migrante che vive una doppia dimensione di finitezza e di infinitezza, e in un tempo che supera il limite della diacronia. La voce poetica si esprime in un contesto di dubbio espresso dalla reiterazione della congiunzione «se» che ritma l'intero testo:

se mi metto le ali necessarie / se ti invoco / e presentiamo insieme lo sfiorare
/ del vero / se giovane potesse essere la nostra parola / l'intimità ci trovasse / il
finito, l'infinito / rovistando, pregando, martellando / se di fronte alla consegna
delle ore / noi dicessimo vita e andassimo avanti / restituendo la grazia coi denti
/ sulle scarpe di chi cammina, / e senz'addio comprende³⁰⁶.

L'accumulazione di tre verbi al gerundio («rovistando», «pregando» e «martellando») evidenzia il tipo di parola che la poetessa sta cercando: una parola-pregghiera capace di frugare all'interno di sé e soprattutto di far parlare il punto di partenza, l'origine, il divenire di ognuno. Il componimento si chiude sull'immag-

³⁰⁶ F. Paz Rojas, *Arsenale* cit., p. 7.

gine del viandante, di colui che è in grado di comprendere senza un addio poiché non c'è nulla che sia una vera e propria frattura, al contrario tutto si può ritrovare nel dialogo costante tra le domande che ci si pone e le risposte che sempre si tenta di formulare.

Nella prima sezione della raccolta, *Liquida scorre la prima morte*, Paz Rojas tenta di comprendere il senso della morte dovuto alla lontananza da un paese che viveva proprio in una condizione di morte. In questi componimenti l'“io” lirico si eclissa, si fa più astratto, metaforico, ermetico; tuttavia la scrittura riesce ad instaurare un rapporto diretto con il mondo, le cose, gli ‘altri’. Dal paese d'adozione la poetessa cerca di elaborare il suo lutto che è poi quello della comunità di cui fa parte. Questo processo si svolge nella distanza geografica, temporale e per mezzo di una scrittura che cerca, attraverso un percorso di distanziamento, di tornare su una dittatura violenta che imprigionava, torturava, uccideva e gettava i cadaveri nell'oceano con l'aiuto di aerei militari. La ricerca della poetessa si concentra su un lutto che appartiene ad una memoria bloccata che ha saputo creare un certo numero di paure e di diffidenze³⁰⁷. Tuttavia la voce poetica è pronta ad elaborare tutto questo dolore traducendosi in un grido di giustizia e di speranza, come si legge nell'epilogo del componimento *Noi di fumo*:

Tu per me sei imperituro / sei quiete: / finalmente sei paura di morire / e dalla roccia non cadrà più / il sale dell'oblio, / dai fianchi cresce / un fiume da remare. // Per ogni guerra / dovrà reinventarsi / la parola luce, / la luce, / dovranno volgersi / le mani assassine / in atto madre, / i colpi in corpi. / Dalla radice strappata: / i superstiti³⁰⁸.

Dall'oscurità della morte e della violenza la parola poetica riesce a far scaturire un atto di vita, d'amore, di trasformazione, di luce: le mani assassine si traducono in mani materne, i colpi dati e ricevuti in un corpo, le radici divelte in sopravvissuti. Siamo di fronte ad una sorta di resurrezione che cerca il divino nell'umano, riconducendo verso l'uomo il senso del sacro cancellato dalla violenza.

La ricerca di una parola che possa ridisegnare una cartografia interiore persa tra le nebbie di una memoria bloccata e che possa salvare corpi, visioni e nomi attraverso un gesto poetico talvolta freddo e chirurgico, talvolta circolare e appassionato, prevede anche la formulazione di una serie di domande che restano apparentemente senza risposta:

³⁰⁷ Cfr. L. Toppan, *Per una poetica del dolore: i versi di Vera Lúcia de Oliveira e Francisca Paz Rojas. Zone di contatto e divergenze*, in “Dire il dolore”. Scrittori e poeti italiani interpreti dell'esperienza umana: itinerari tra XVI e XXI secolo, a cura di Nikica Mihaljević, Laura Toppan, in «P.R.I.S.M.I.» *Révue d'études italiennes*, n. 15, Paris, Chemins de tr@verse, pp. 287-312.

³⁰⁸ F. Paz Rojas, *Arsenale* cit., pp. 8-9.

Come posso, sola, cantare la notte? / Come posso seppellire / le belve / sperando
 che il giorno / persuada le imposte? / Come parlare di vita / se continuo a rovi-
 stare le spoglie dei morti / Come chiamare pace / se ho indossato quest'armatura?
 / Come in silenzio continuare / a sopravvivere alle avarizie? // Dove ti trovo? /
 con quali parole sedurre / ancora la tua memoria // Posso separare la bugia, /
 dal tremore del vestito, // posso salire sull'ala rotta / e remare ad occhi chiusi /
 Posso dire addio? [...] ³⁰⁹.

La metabolizzazione del lutto passa anche per una progressiva presa di coscienza del dolore che a sua volta prevede una comprensione più distaccata delle esperienze passate. Grazie ad una versificazione essenziale e fortemente cadenzata, in cui la nozione di corpo assume tutta la sua importanza semantica e lessicale, la poetessa produce l'immagine di un paese che si presenta come un ponte che crolla miseramente, lasciando gli uomini in una condizione di totale incomunicabilità. In questa scrittura materica tutto sembra condensarsi in qualcosa di vivente: dietro al dolore e alla violenza il lettore intravede sempre uno spazio di resistenza che ci fa pensare al Leopardi de *La Ginestra*, ove l'uomo è concepito come 'luogo di resistenza' di fronte ad un ambiente geografico, storico e culturale crudele e violento. D'altronde il verso «il crudo naufragar» sembra riprendere in modo evidente il poeta di Recanati. Nel testo *Oggi non si lavora*, si legge:

[...] i verbi maledetti / di tutti i giorni, / il crudo naufragar / del nostro peso /
 di cotone oscuro, / di ago da ospedale / sul ciondolo di destino. / Avrai sempre
 il mio sangue / argilla torbida, seme / fulgido fertile in fuga, / tangibile per te,
 / il segno della mia fronte / ti riconoscerà ovunque. / Non spostare la coperta /
 di calce, / non spostare il pensiero / rimani, vivi! / È un ponte franato / questo
 paese, / è un ponte franato / questo paese, // ma io ti vedo ³¹⁰.

L'ultimo verso del componimento, separato da uno spazio bianco dal resto del testo, ci conduce nella dimensione dello sguardo: là dove tutto sembra scivolare nel vuoto della morte, lo sguardo, assumendo quasi la funzione del *deus ex machina*, riporta verso la speranza di una presenza che veglia e che lascia intravedere una possibilità di cambiamento. Il lessico del corpo è molto presente nella scrittura di Paz Rojas: il corpo registra e vive la sofferenza; tutti i segni della violenza sono in esso impressi in modo fisico, come si rileva dalla presenza di lemmi e sintagmi come «sangue», «argilla torbida, seme», «il segno della mia fronte». Comunque questo corpo resiste anche nel dolore come fosse un *monumentum* all'aggressività, alla violenza e all'assenza di un segno di salvezza.

³⁰⁹ Ivi, p. 10.

³¹⁰ Ivi, p. 15.

Lo sguardo e la nozione di corpo («mani antiche», «osso invernale»), tornano nel testo poetico intitolato *C'è un altro corpo* nel quale la poetessa traccia il profilo di città che si trasformano in un inferno ove la notte sembra indifferente alle preghiere delle vittime:

[...] Queste città, questi calici, / lamine di vita / su rame da piangere / sono intagliate / durante una notte / che ignora / raccoglimento e ardore. // Sguardi / sopravvivono / al disordine, / mani antiche / disegnano un nome / straniero / spogliato / dentro del vuoto / dell'argomento, / dell'osso invernale / del nostro saluto / che estingue / l'ultimo fuoco / il penultimo foglio ridente / sotto questo cielo di topi e conigli / di trucioli, di paura. / Sì, abbiamo paura! / e la città non è mai vinta / la madre non arriva, / arrivano solamente / il poderoso criminale, / e la Perdita, / con il vestito della festa³¹¹.

Le città sono i luoghi del sacrificio («calici») e delle «lamine di vita / su rame da piangere». Il «rame» rinvia qui alla miniera più grande del mondo che si trova a Chuquicamata, nel nord del Cile. La recessione economica del paese del 1982 è stata infatti soprattutto provocata dal crollo del prezzo del rame che ha causato un indebitamento pubblico senza precedenti. Il governo ha reagito con una politica severa di austerità, riducendo drasticamente gli stipendi dei funzionari pubblici, i contributi per l'acquisto di prodotti alimentari e nazionalizzando le banche più importanti. Negli anni Ottanta un terzo della popolazione cilena soffriva di problemi di malnutrizione, il tasso di disoccupazione sfiorava il 25% e oltre la metà dei cileni viveva al di sotto della soglia di povertà. Questa situazione difficile, proprio come accade in alcuni versi di Vera Lúcia de Oliveira, si riflette anche sugli elementi della natura: il cielo è un «cielo di topi conigli / di trucioli, di paura», come recitano gli ultimi versi del testo appena citato. Il cielo, che in genere rinvia a qualcosa di immateriale o di spirituale, si trasforma qui in una materia spessa che si fa metafora degli orrori di una terra violenta e dolorosa. Il lessico diventa, soprattutto nella prima sezione della raccolta, sempre più oscuro: «figli impavidi», «macerie», «sposi impazziti», «morte e torture in cantina», «avvelenati come cavalli», «anestizzati come cavalli», «occhi sgranati di bambini», «pezzi di mattone ardente».

Paz Rojas sembra voler lavorare su ciò che è stato rimosso, che non è evidente o non abbastanza, sulle ferite che si nascondono dietro immagini di facciata, sulle malattie che si insinuano nelle relazioni tra gli uomini di ieri e di oggi, come nel componimento *L'uno difende la sua grazia* che fa parte della seconda sezione intitolata *Di meno vergogna*:

L'uno difende la sua grazia / uscendo dall'hotel del mondo / entrando nell'arena / muove dal suo risveglio / conta i polpastrelli / dimentica e posa l'opera / che

³¹¹ Ivi, pp. 17-19.

violenta, / rompe il cielo / richiamando l'insaziabile // L'uno cammina e recupera / la visione, l'intreccia / e la ferisce dentro di sé, non dorme / scende nel corpo / di un altro e chiede / pace e parola memore / limpida // È una moltitudine / quella che muore / è una moltitudine / che s'infila nella cruna / dell'inferno³¹².

Queste parole che tagliano e frugano nell'interiorità, creano una vera e propria poetica del dolore che riesce a penetrare, senza censura né pudore, nella parte più torbida della materia. Accanto a questo processo di decomposizione, di disaggregazione, qualcosa sembra manifestarsi prima in maniera tenue, poi in modo più evidente, sino a raggiungere progressivamente una nuova 'plastica' della parola. Nelle diverse parti della raccolta rileviamo la tendenza a passare da uno stato di disordine verso una dimensione più ordinata in cui l'"io" poetico si fa via via più visibile e nitido.

Questo passaggio sembra prodursi soprattutto a partire dalla terza sezione intitolata *La parte lenta*. In questi testi il ritmo diventa effettivamente più disteso e, come spiegato da Tommaso Ottonieri³¹³ nella Prefazione alla raccolta, la poetessa resta nella continua ricerca di una parola e di un'espressione nuove e capaci di lasciar esprimere altrimenti la sua carne, le sue ossa, il suo corpo. Il viaggio nei vuoti della memoria e la rimozione di un dolore che rimaneva tuttavia presente non arrestano il dire, né la lingua, né la parola che si impone come una promessa. Nel componimento *Trae dall'ossatura*, dedicato a Yves Bonnefoy, la poetessa scrive:

Trae dall'ossatura / una ragione notturna / una domanda nata al buio / che affoga ogni altra / lingua viva / l'ha conservata a brandelli in vita / e ora ce la porge testa china / sul petto / voce d'albero antico / apre un turbine / fra i nascondigli / e colpisce dalla sua / selvaggia tristezza / con la luce che può la parola / con la terra in bocca di quando / si è senza un dio / e si barcolla fermi nella promessa³¹⁴.

La parola si fa qui promessa di luce: una luce che è ancora nella notte ma che diventa evidente, presente. La lingua resta viva, anche se è ridotta a brandelli.

In questa 'parte lenta' del percorso della poetessa c'è il risveglio che si manifesta sullo spazio di frontiera tra un qui e un altrove, tra due mondi, ai margini di un'esistenza che chiede un'altra luce, l'elaborazione di altre domande, un'altra misura del viaggio, come si legge nel testo *Piccola madonna sotto la nave oscura*:

[...] verificare / lo spazio permesso / al battito per l'accoglienza, / dopo averti colto / a scalpellare per primo. // Brevi intervalli sanciscono / la luce / talvolta mi sveglio / talvolta mi sveglio e tremo; / il farneticare al buio / è veleno vergognoso / talvolta so dei sassi, della formica / e dello sparo. // Ergo, sono chinata / intenta

³¹² Ivi, p. 53.

³¹³ Cfr. Tommaso Ottonieri, *Prefazione*, in Francisca Paz Rojas, *Arsenale* cit., pp. 3-4.

³¹⁴ Francisca Paz Rojas, *Arsenale* cit., p. 61.

a saper / chiudere gli occhi / e ad aprirli / soffice membrana la vita? / sobborgo animale, / dimmi, dove abita / la parte lenta? / Vago ferreo ebbro camminare³¹⁵.

La 'parte lenta' è la nuova misura dell'erranza, movimento che la poetessa oppone alla stasi del dolore, della violenza di un passato che è soprattutto notte e che impedisce allo sguardo di aprirsi su nuove immagini, su nuove dimore. L'erranza è ancora quel movimento che è al centro della metabolizzazione di un dolore che non è ignorato ma che è 'mangiato' dal discorso poetico, dalla parola e soprattutto dal corpo di Paz Rojas, che è stato digerito attraverso la ricerca di una luce e la fragilità di una parola che ha saputo ricostruirsi e ricucirsi malgrado le separazioni, i distacchi, gli addii. Questa parola si è trasformata in carne («ovale carne dei pensieri»), in una dimora pronta a trasmutarsi in qualcosa di più aereo, come indicato dalla metafora che chiude il componimento *Dall'ombreggiata voce*:

[...] Morbida, scivola fra le lamette, / ed è dolce smembrare a strati / la stella, / ovale carne dei pensieri / e dimora per due / che non hanno viaggio. // Salire sulla tua chioma / mentre è uno spartiacque / il giorno che tace al giorno / e le mani insidie / diventano sonno // diventano sonno le terre arrese / l'amore oppresso / comparendo forestieri / ad un rito funebre. / Non si è altro che uccelli / senza freccia³¹⁶.

Le insidie diventano un sonno, il giorno che tace uno spartiacque: tutto suggerisce un passaggio imminente, un transito preparato in questo tempo che nella lentezza ha continuato il suo percorso. La metabolizzazione non è nient'altro che l'immagine di una lenta ricostruzione identitaria che è elaborata 'mangiando' il dolore, in vista di una prossima apertura: celebrare la Pasqua, vivere l'*epeseidon*, il passaggio dalla schiavitù alla libertà. Rigenerarsi attraverso la memoria significa anche prendere coscienza di essere in un altrove e in un qui che è altrove: ritrovare qualcosa che, dopotutto, non è mai stato lasciato. La poetessa annuncia questo passaggio nel testo *Calca il mio passo la via rosa e la bianca*:

Calca il mio passo la via rosa e la bianca / e i campi di carbone / cantano a morto / a ciò che sta per finire / segnando l'età dell'occhio. // Cingimi cielo sapendo / prendimi dita di osso / bacio di lana / estrai il legno dalla schiena / scegli me scialle aperto. // Si ritorna all'amore / quando non lo si è mai lasciato / al risveglio la saliva rallenta / niente importa il sacrificio³¹⁷.

³¹⁵ Ivi, pp. 65-66.

³¹⁶ Ivi, pp. 68-69.

³¹⁷ Ivi, p. 77.

Questi ultimi componimenti della terza sezione preparano la grande svolta segnata dalla quarta intitolata *Il fendere*. Il verbo «fendere», utilizzato dalla poetessa come un infinito sostantivato, indica nella sua polisemia, da una parte l'azione del tagliare in modo netto qualcosa e di conseguenza il gesto di strappare, dall'altra rinvia all'idea di attraversare, di aprirsi un passaggio, di forare una superficie. Nei testi di questa sezione infatti la parola riesce ad emergere definitivamente dall'ombra incerta della malattia e del dubbio per elaborare una nuova identità che va a situarsi sui margini del dicibile, su una linea che lascia intravedere altre possibilità di espressione. La poesia è qui un'«invocazione» intesa nel suo significato etimologico che rinvia all'idea di una voce che riesce a penetrare all'interno di uno spazio da ricostruire: una voce capace di ridire, nominare e rinominare. Nel testo *Questa è la chiave* leggiamo:

[...] Non saprò più lacerare / i vostri vestiti / né mascherare il sangue / della zizzania / né convertire in versi l'odio / né trapiantare nella malattia / la rabbia / Ho sdoppiato la creatura / che porta il mio nome / e ho mandato via / il germe inetto / del suo dolore // ho invocato, / invocato, invocato...³¹⁸

Il verso «ho sdoppiato la creatura» testimonia la doppia ricostruzione dell'identità della poetessa. In questa dimensione binaria si riassume l'esistenza vissuta nel segno di un'erranza intesa come spostamento e movimento che permette di dare definizioni sempre provvisorie di sé, dell'altro e degli altrove geografici e mentali che abitano l'uomo. L'attraversamento del dolore non conduce a definirsi una volta per tutte, ma dà la possibilità di situarsi in uno spazio della rigenerazione.

In questa sezione la lingua spagnola scompare completamente, proprio come è accaduto nella raccolta *La carne quando è sola* di Vera Lúcia de Oliveira. Questa scelta non è da intendersi come una separazione dalla lingua materna; al contrario, l'italiano usato in queste ultime due sezioni contiene in sé entrambe le lingue poiché si tratta di una lingua nata dalla trasformazione di un dolore vissuto sullo spazio della frontiera, della lacerazione e attraverso un corpo-parola che ha finito per creare quasi una 'terza lingua' di poesia. Non siamo di fronte ad una sintesi ma ad una dualità i cui termini si interpenetrano e che è in grado di esprimersi attraverso una terza via-voce poetica, come sottolineato da Paz Rojas nel componimento *Due è il colore dei tuoi occhi*:

Due è il colore dei tuoi occhi, / nero e nero scogliera, di fronte al faro // Due i banditi che viaggiano / su una zattera di scorza / estranei alle valli e alle fonti // Due è la madre terra / e la rétina che smista / i coloni dai giusti // Due è l'ultima volta / che ti tenni dai gomiti / prima che a colpi stoltezza / lasciasse la culla deserta. / Due è lo spirito che detta, / il tuo e tuo in altro tempo / [...] Cosa

³¹⁸ Ivi, pp. 88-89.

vuol dire: ho sbagliato? / che misura avrà il ventre dell'animale / perché ingoi tutta la specie / di questo errare, fitto di dolore? // Un canto stridulo è la piega dell'esistente, / un ruminare che mai trova fratello / un intaccare l'osso di ciò che è amato / fino a volgerlo reperto / esangue e ombroso. / Solo un velo resta intatto, / chiamalo, se puoi chiamarlo³¹⁹.

La poetica del dolore elaborata da Francisca Paz Rojas passa quindi dalla nascita di un linguaggio poetico che, in un primo momento, cerca di avvicinarsi a tutto ciò che è stato rimosso e che, in un secondo momento, tenta di metabolizzare non solo le violenze di una patria sconvolta dai conflitti politici, sociali e culturali, ma anche i diversi rapporti che possono instaurarsi tra l'“io” ed il “tu” o anche all'interno dei diversi “io” che popolano l'universo personale di ognuno. Per mezzo di versi vocativi, di testimonianza e narrativi, questa poetica riesce lentamente ad elaborare un'identità che emerge progressivamente da una parola-resistenza, da una parola-luce, da una parola-preghiera. Questa identità tuttavia non rappresenta un punto d'arrivo definitivo, una sintesi, una certezza, poiché la sola certezza è l'erranza stessa, il movimento che ritaglierà altri spazi, altri tempi, forse altre lingue:

S'apre la voragine ancora / Ancora sono una ruota invalida / ricondotta all'argine, girano i raggi della sedia / senza mano / Passo canaglia l'aborro io sono. / La caduta vi ho insegnato / la caduta devo imparare. / Ho una data che trascende la sospensione / lisciarlo solo posso / l'ultima incrinatura. / Cosa sarà, io, / dello scampanio? Sorda qui³²⁰.

In questa condizione provvisoria e potendo solo tracciare i contorni di un'identità incompiuta, la poetessa si chiede alla fine della sua raccolta quello che sarà il suo “io” e come si trasformerà nel turbino permanente di una realtà in divenire.

11. *Nader Ghazvinizadeh: per una poetica del paesaggio tra due rive*

Nader Ghazvinizadeh è nato a Bologna nel 1977 da madre italiana – che all'epoca era una studentessa di Lettere – e da padre iraniano, di professione microbiologo. A seguito della Rivoluzione khomeinista, la sua famiglia decide di trasferirsi definitivamente in Italia, a Bologna, città in cui il poeta è cresciuto. Ghazvinizadeh si dice legato a tutto ciò che fa parte di un ‘dentro’ e di un ‘fuori’, influenzato forse dalla geografia della città di Bologna, ove le vie sembrano assomigliare ai corridoi di una casa. I portici, nell'attraversare quasi totalmente il centro della città, permettono effettivamente di proteggersi e riaccompagna-

³¹⁹ Ivi, pp. 90-91.

³²⁰ Ivi, p. 99.

no sempre il passante a casa. Questi stessi portici rappresentano anche una magnifica promessa di luce poiché ogni arcata, impedendo alla luce di aggredire il passante, filtra le immagini degli spazi che si presentano agli occhi di colui che guarda, come in una sorta di sogno.

Ghazvinizadeh è un poeta abituato ad ascoltare il suo corpo, le sue sensazioni, senza creare rapporti troppo complessi o sofisticati con la realtà. Questo tipo di relazione elaborata senza la mediazione di schermi, si riflette nella sua scrittura poetica che si presenta al lettore senza artifici, senza il ricorso ad ‘effetti speciali’ particolari e che tende a creare una dimensione ‘realista’ capace di rappresentare fedelmente il ‘dentro’ e il ‘fuori’ del poeta. Questo ‘realismo’ non è da intendersi in maniera classica: si tratta piuttosto di un realismo alimentato dal bisogno di raccontare il mondo, di far parlare e di scrivere tutto ciò che nasce all’interno di ogni essere umano e che va di conseguenza a fondersi con ciò che Ghazvinizadeh chiama ‘finzione’ proveniente dal pensiero di ognuno. In questo processo l’onorismo individuale, così come l’infanzia, occupano sicuramente una posizione privilegiata, a cui si aggiunge l’immaginazione che, secondo il poeta, è soprattutto un istinto.

Ghazvinizadeh afferma di essere cresciuto attraverso delle tappe che ha sempre avuto l’impressione di vivere in anticipo, come in una sorta di *déjà vu*, come se qualcuno gli avesse già raccontato, prima della nascita, tutta la sua vita. Cresciuto all’interno di una cultura popolare, egli incontra i grandi autori della letteratura abbastanza tardi. L’opera classica è, per il poeta italo-iraniano, un testo che si presenta al lettore come un ‘romanzo di formazione’, anche se il testo in questione non risponde alla forma del romanzo. Molto attento alla funzione etica della letteratura, il poeta rifugge da tutte le forme di ambiguità, comprese quelle che provengono da false glorie. Per questo motivo, quando inizia ad essere conosciuto nei circuiti letterari, egli fa in modo che il suo nome sia semplicemente dimenticato, come accade ai *rapper* che cambiano sistematicamente identità per non farsi riconoscere dalle grandi case discografiche. Per Ghazvinizadeh questa poetica dell’etica si basa essenzialmente sulla nozione di bellezza che l’uomo può sperimentare solo attraverso il desiderio della verità. Non si tratta di una bellezza esteriore, di una bellezza ornamentale avente come fine quello di esorcizzare il sentimento della morte, ma di una bellezza che ci insegna a vivere con la morte che oggi è vissuta come un tabù, come qualcosa che bisogna nascondere, ignorare, rimuovere. Definendosi come un poeta rivoluzionario e non ribelle – il rivoluzionario, sostiene l’autore, non presuppone mai la venuta di un re, mentre il ribelle opera al rovesciamento del potere solo per ottenerlo per sé – e considerando la scrittura poetica come un meccanismo, una maniera di spostarsi nello spazio, Ghazvinizadeh elabora la sua poetica soprattutto sulla nozione di paesaggio. Si tratta (e avremo modo di tornarci) di un paesaggio che, benché immobile, può sempre esser detto in modo diverso in funzione dei vari punti di vista adottati di volta in volta.

Appassionato di criminologia e di urbanismo, l'autore è stato allenatore di calcio, giornalista radiofonico, sceneggiatore per il corto-metraggio *Drobgnac* di Nicola Benetti e per il film *Apocalisse in Via Orfeo* di Rincen Caravacci, e attualmente è insegnante presso un collegio svizzero della città di Bologna. Nel 2001 ha pubblicato sul quotidiano «Il Domani» un reportage urbanistico sulle vie scomparse di Bologna intitolato *Le strade che non esistono*. Nel 2005 si classifica al primo posto nel concorso di poesia “Iceberg” al quale aveva partecipato con una raccolta di poesie inedite. Diversi suoi componimenti sono stati pubblicati in varie riviste e antologie, tra le quali *Dieci poeti italiani* (Bologna, Pendragon, 2002), *Poesia. Narrativa* (Firenze, Edizioni della Meridiana, 2003) e *Annuario di poesia 2004* (Roma, Castelvetti, 2004). Nel 2011 la rivista d'arte e di politica «Ampio raggio» ha pubblicato il suo primo racconto intitolato *Carpe Diem*. Nel 2015 Ghazvinizadeh pubblica, per l'editore Pendragon di Bologna, la sua prima raccolta di racconti intitolata *I Cosmonauti*³²¹, seguita nel 2019 da *Addio Vint*³²².

Egli è autore di due raccolte poetiche: *Arte di fare il bagno*³²³ e *Metropoli*³²⁴. Nella prima, con la Postfazione dello scrittore Roberto Roversi, il poeta confeziona un 'libro-racconto' che si presenta come un *Wanderbuch* in cui traccia il suo percorso interiore verso l'appropriazione di una 'terra' che è studiata e sondata con una curiosità quasi ossessiva. Egli vuole comprendere, orientarsi, penetrare ogni dettaglio esteriore ed interiore attraverso uno sguardo che si fissa sui diversi aspetti del quotidiano. I versi di questa raccolta costituiscono il primo vero confronto con la realtà: in questo 'corpo a corpo' che si realizza senza sconvolgimenti violenti, il poeta mantiene sempre la lucidità necessaria alla comprensione e soprattutto alla condivisione. La silloge presenta trenta poesie che si articolano in tre sezioni: *Il bar dell'alba*, *Cinema a merenda* e *L'età del ferro*.

Nella prima sezione il poeta traccia quasi dei piccoli ritratti della vita quotidiana della provincia di Bologna colta attraverso uno sguardo che è al contempo vicino e lontano rispetto alla realtà rappresentata. Nel componimento *Guardo la strada*, Ghazvinizadeh osserva luoghi che fanno parte dello spazio in cui vive, tuttavia il punto di fuga adottato è sempre centrifugo: il sentimento di estraneità è essenziale per creare distanze e vuoti capaci di elaborare una vera e propria poetica della nostalgia:

Guardo la strada / i lampioni segnano la via / lontano un semaforo lampeggia /
 là c'è casa mia / e poi altri e poi si perdono nel buio / chissà dove e quanto lontano /
 come questo motore e stridere di gomme / [...] / solo edicole e farmacie /
 per i soliti maniaci, soli e disperati / li riconosci da come camminano / loro ti
 riconoscono da come ti guardano / [...] / nel dormitorio maschile / voci lanci-

³²¹ Nader Ghazvinizadeh, *I Cosmonauti*, Bologna, Pendragon, “I chiodi”, 2015.

³²² N. Ghazvinizadeh, *Addio Vint. Racconti*, Bologna, Bébert edizioni, 2019.

³²³ N. Ghazvinizadeh, *Arte di fare il bagno*, Bologna, Giraldi editore, 2004.

³²⁴ N. Ghazvinizadeh, *Metropoli*, Piateda, Edizioni CFR-poiein, 2011.

nanti, pensieri in arabo / segreti avvolti nel giornale / e silenzio e muri bagnati di neon / nel retrobottega della latteria / c'è una bisca clandestina, fumo di sigaro / e cicche spente in bicchieri di whisky vuoti / vecchie piacentine segnate mille volte / nessuno ha più pazienza a interpretarle / [...] ³²⁵.

La ricchezza dei dettagli delle diverse scene quotidiane mostra la volontà del poeta di integrarsi all'interno di un mondo che, pur appartenendogli sin dalla nascita, resta per certi versi legato all'incontro con l'altra 'riva' della sua identità. Anche lo spazio rurale degli Appennini bolognesi trova la sua collocazione in questa sezione della raccolta, come accade nella poesia *Rapsodia Appennino*, in cui l'autore traccia, nel giro di qualche verso, il profilo degli abitanti di queste terre:

Chiuso in una casa di campagna / sono uscito a fare legna // perso in una pizzeria / tra i grissini, l'aceto, l'origano / assaporo il legno rustico // gente del posto, / aspra come il mortirolo / tenera come carne di capriolo // fuggente come la lepre ed il furetto / mi ammalò davanti al caminetto ³²⁶.

La seconda sezione, intitolata *Cinema a merenda*, fa esplicitamente riferimento ad una delle grandi passioni del poeta, il cinema. In questi componimenti, nei quali segnaliamo delle allusioni al calcio – che non è solo lo sport più popolare in Italia, ma anche lo sport preferito dall'autore –, lo stile poetico è modificato. Adottando un registro che ricorda quello delle sceneggiature (ricordiamo l'esperienza di Ghazvinizadeh nel settore cinematografico), il poeta ricostruisce degli spazi e dei tempi abitati e frequentati da numerosi personaggi che diventano quasi dei 'tipi', grazie ai quali l'autore esprime sentimenti e riflessioni. Nel testo *Aurelia* leggiamo:

Le donne fuori dalle porte che parlano forte // le bambinaie lungo i falsipiani / il Maggio Musicale negli antibagni // e guardano, questi figli dalle finestre / dal molo, dal mare, le vele come le orchestre // e nei vicoli i gatti hanno lo stesso mare negli / occhi ³²⁷.

L'ultima sezione, *L'età del ferro*, raccoglie testi in cui l'io poetico è espresso in modo più evidente. La frequenza crescente del pronome personale declinato alla prima persona del singolare, come anche la specificità dei titoli di un certo numero di componimenti (*Autoritratto in forma di cane*, *Il ritratto*, *Flash back sul rapido*) mostrano che il poeta sente, alla fine della raccolta, l'esigenza di collocarsi e di collocare il suo passato all'interno degli spazi-tempo già evocati nei testi precedenti. Attraverso il dispositivo della memoria, e grazie al recupero di

³²⁵ N. Ghazvinizadeh, *Arte di fare il bagno* cit., pp. 8, 9.

³²⁶ Ivi, p. 13.

³²⁷ Ivi, p. 43.

immagini, persone e luoghi, Ghazvinizadeh convoca nel suo presente il profilo di un'epoca («l'età del ferro») di cui egli intravede la fine, la sua scomparsa progressiva. Nella poesia *Flash back sul rapido* si legge:

Dalla notte dei tempi / a una sala d'aspetto / quelle cartoline negli scompartimenti / andate, ritorni / l'odore è di sigaro / l'odore è di racconti / l'epopea di Potnia nelle toilettes per signora³²⁸.

Nel componimento *Ritratto* l'universo personale del poeta si fonde con l'immagine di uno dei capolavori dell'arte italiana del Cinquecento, *La Tempesta* del Giorgione, che costituisce un omaggio appassionato alla magia della natura:

Ti ho dipinta / con i colori del treno che passa al tramonto / una febbre di Rossofuoco / ho passato giorni a pane e acqua al buio in soffitta / per le tue forme / il tratto drammatico del tuorlo d'uovo / in un impasto antico, fatto con le mani // Mi sono svegliato di soprassalto / negli occhi la tempesta del Vecchio Giorgione // una diaspora: l'encausto / l'invidia del colore / il veleno del talento³²⁹.

La raccolta *Metropoli* invece fa riferimento, già nel titolo, ad un'altra delle passioni di Ghazvinizadeh, l'urbanismo e, più in generale, al paesaggio che può declinarsi sotto forma di paesaggio esterno o interiore. Se il paesaggio della regione di Bologna è stato il protagonista della sua prima raccolta, in *Metropoli* la scrittura poetica dell'autore si interroga sull'idea stessa della città moderna, sulle molteplici relazioni che essa può intrattenere con il passato, con le dinamiche contemporanee del progresso, con l'insieme delle donne e degli uomini che oggi la abitano in un contesto sociale e culturale che non è più quello degli anni Settanta o Ottanta quando compaiono le prime vere e proprie agglomerazioni urbane. Queste tematiche avvicinano d'altronde Ghazvinizadeh ad un certo numero di poeti del Novecento italiano che, sebbene da prospettive diverse, hanno affrontato questo delicato argomento. Citiamo, tra gli altri, Pier Paolo Pasolini ed Erri De Luca. Come spiegato da Sergio Covelli nell'Introduzione alla silloge, questa raccolta di Ghazvinizadeh può essere considerata come un trattato di antropologia dell'urbanismo che affronta l'alienazione vissuta dall'uomo nelle città ormai sprovviste di una qualsivoglia 'forma culturale'. Queste città si mostrano all'occhio di chi le osserva come un insieme polimorfo (o amorfo) e disordinato.

Nei 34 componimenti raccolti in questo volume, che nel 2011 ottiene il terzo posto nella classifica della prima edizione del Premio "Franco Fortini", il poeta insiste sulle continue trasformazioni del tessuto urbano e dei suoi abitanti. L'autore non può che constatare l'assorbimento sempre più forte delle campagne all'interno degli spazi urbani che le riducono a semplici parchi concepiti e dise-

³²⁸ Ivi, p. 67.

³²⁹ Ivi, p. 57.

gnati in funzione dei bisogni dei residenti. Egli mostra anche come i contadini di un tempo si siano trasformati in operai più o meno specializzati o in impiegati anonimi di grandi imprese o multinazionali e come le piccole case di città siano diventate edifici immensi pronti ad accogliere centinaia di persone provenienti da altre regioni del paese o del mondo e, infine, come si siano deteriorate le relazioni umane al ritmo disumanizzante della società odierna che distrugge poco a poco i rapporti di complicità e di coesistenza pacifica tipici delle epoche precedenti. L'insieme di queste trasformazioni sono rappresentate attraverso immagini-flash in bianco e nero ed una scrittura poetica corale che interpreta le voci di coloro che vivono direttamente questi cambiamenti, non solo sociali ma anche antropologici, come leggiamo nel secondo componimento della raccolta:

Stanno costruendo il nuovo quartiere / i geometri nel monolocale guarderanno
l'orizzonte ortogonale / dove l'angoscia si scioglie in inquietudine / e si risolve
prendendo da bere / nel bar vuoto / sarà il barista nuovo che viene da lontano / a
cucinare per gli impiegati / e sarà mezzogiorno a Febbraio / nei caseggiati nuovi,
ancora con la sabbia / ed in fondo la città vuota / quella luce delle fotografie / del
pomeriggio delle ombre lunghe / ci hanno visti la prima volta / nel seminterrato
dove tremano i passi / non so perché ogni giorno vai nella stanza vuota / da una
finestra la città da immaginare / dall'altra parte il mare³³⁰.

La voce del poeta, fondandosi su un linguaggio informale e talvolta reiterato dal punto di vista semantico, sembra quasi eclissarsi per dare la parola alle decine di donne e di uomini che assistono passivamente a questa rivoluzione o che cercano di opporsi, non senza un forte sentimento di ansia regressiva, a questo nuovo mondo che si vuole moderno e tecnologico. Questa nuova umanità 'disumanizzata' è spesso rappresentata attraverso paragoni o metafore che alludono all'universo animale, come per evidenziare la 'bestializzazione' della dimensione umana. Nel testo che apre la raccolta *Metropoli*, il poeta scrive:

Livido e plumbeo è, invece, il nostro vestire in città / umido, che viene voglia di
mettere le mani in tasca e stringere le spalle / e addormentarsi / nella cesta, come
dormono le bestie / grattacieli come i sottomarini / città piromani, vetri rotti /
slavate dalla pioggia, città, sfumate nella nebbia³³¹.

L'aspetto neoavanguardistico delle nuove metropoli mondiali si oppone in modo evidente all'atmosfera sempre notturna, grigia, spenta, piovosa nella quale la città rappresentata sembra avviluppata. In questo contesto sprovvisto di vitalità, formicolano migliaia di individui colti nei gesti ripetitivi di una quotidianità che non lascia spazio al sogno, né ad alcun tipo di immaginazione:

³³⁰ Nader Ghazvinizadeh, *Metropoli* cit., p. 10.

³³¹ Ivi, p. 9.

Nella città sempre notte / scrosci di gente nera sotto le piogge / maschi da vaporiera femmine di stireria, / la città scotta, fucina di febbri / neoavanguardie e noi, nel parco urbano addormentato / come l'abbraccio di un parente di secondo grado / noi siamo ricchi, vestiamo un po' bene / un po' male come i tartufi / sapendo di terra e di cane³³².

Nelle sue due raccolte Ghazvinizadeh costruisce una poetica che possiamo considerare doppiamente dissidente. Se da un lato egli non esita a denunciare la degradazione del paesaggio urbano contemporaneo – e del paesaggio antropologico di un'Italia oscurata da ciò che Pasolini avrebbe definito come uno sviluppo sprovvisto di progresso – dall'altro il poeta formula la sua critica attraverso lo sguardo di qualcuno che appartiene a due lingue, due culture e a due mondi diversi. Ricordiamo infatti che Nader Ghazvinizadeh scopre la cultura italiana in un contesto familiare iraniano e, viceversa, la cultura iraniana attraverso la memoria e i racconti paterni, ma in una quotidianità tutta italiana. In quest'apparente contraddizione il poeta affronta la nozione di paesaggio concependolo quasi come un 'luogo della memoria' che occorre preservare e difendere dalla minaccia del tempo grazie ad un impegno di tipo etico ed esistenziale. Si tratta di un *engagement* che contribuisce d'altronde a rivalorizzare e a ri-significare i più piccoli interstizi delle sue due rive mediterranee d'appartenenza.

Lo spazio è sempre colto nella sua lenta ma inesorabile trasformazione in modo che l'invisibile possa far parlare il visibile e viceversa. Ogni immagine-flash costruita dal poeta rivela al lettore che il fatto di abitare uno spazio è strettamente legato alla maniera che ciascuno ha di abitare se stesso, come in un gioco tra illusione e disillusione. Al contempo lo sguardo del poeta cerca di rinegoziare ogni singolo aspetto della sua identità che si trova continuamente di fronte ad una memoria che non lascia tregua. Il ritratto della provincia bolognese tracciato da Ghazvinizadeh attraverso la sua scrittura poetica testimonia, da una parte, il lento processo di integrazione all'interno di un contesto politico e sociale italiano, dall'altra, una sorta di distanziamento nei confronti di un mondo che l'autore non smette mai di osservare e di rappresentare in tutti i suoi minimi dettagli:

Sono uscito con il gozzo sporco dell'acqua di porto / ho lasciato la città di pietra / il mare prosegue l'idea di pianura / nessuno vuol capire / lo stesso discorso che faccio mille volte sul legno / e mi cucino, mentre tutto trema / e già il silenzio mi cambia l'accento / arriverò fino dall'altra parte, nei bar di legno / a capire se fanno come da questa riva / lambendo le città battute dal vento / barcaioi, legno sulla pianura d'acqua alle otto³³³.

³³² Ivi, p. 14.

³³³ Ivi, p. 37.

In questo momento di passaggio tra le rive opposte del Mediterraneo, i due paesaggi – l'uno legato alla terra dei suoi ricordi e l'altro rivolto alla terra in cui vive il poeta – tendono ad incontrarsi come se l'uno fosse la continuazione dell'altro. La parola poetica, considerata dai poeti italo-foni come la loro sola dimora possibile, si mostra come il trattino che ricuce la frattura di cui non resta apparentemente nessuna traccia. La ferita della memoria tuttavia resta aperta e proprio a partire da questa ferita il poeta può esprimersi e agire poeticamente grazie all'incontro-scontro fra immaginari che si cercano, si fondono e si 'confondono' nelle diverse traduzioni di un senso capace di attraversare lingue, poetiche e stili lontani. Nei versi appena citati, il mare che separa e strappa si trasforma paradossalmente in una pianura che accoglie («il mare prosegue l'idea di pianura»): le due rive-frontiera del Mediterraneo si ritrovano riunite dall'esistenza, quella del poeta, che resta però divisa, scissa ed espressa da una poetica della nostalgia che definisce con forza la scrittura di Ghazvinizadeh. L'altrove-dimora della pianura Padana diventa, in questa rappresentazione poetica, uno spazio domestico, un luogo di appartenenza che il poeta delle due rive rivela ai lettori autoctoni nella loro lingua materna, la lingua italiana.

Questo sguardo che moltiplica gli sguardi e che viene da altrove trasforma lo spazio in un luogo di condivisione e di passaggio per il poeta che lo accoglie e per l'autoctono che ci vive sin dalla nascita:

Come grilli, come rane di fiume / saltavamo a Trebbo sul traghetto che porta a Logara / poi di corsa a Bonconvento, alla locanda / strisciavamo sotto la serranda / chiudeva la cucina / mangiavamo l'affettato misto, i cantucci col vin santo / poi in cantina, a finire il vino / a legger carte, e immaginar le vigne / scappando come lucciole, con il rosso ancora in bocca³³⁴.

Il 'noi' sottinteso in questo componimento testimonia la presenza di un atto di traduzione che è al contempo poetico, semantico e identitario. Agendo sull'immaginario individuale e collettivo, e traducendo incessantemente il senso della realtà, questa scrittura poetica finisce per arricchire il mondo di un 'senso altro' capace di trasformare la nozione di frontiera in un atto di creazione e in uno spazio di compenetrazione reciproca. Questo doppio sentimento di non-appartenenza e di dislocazione mentale e identitaria, originato dalla scrittura poetica, induce a considerare l'altrove come un vero e proprio specchio sul quale le immagini multiple dell'io e dell'altro si proiettano fino a tracciare un orizzonte comune e condivisibile.

Il paesaggio terrestre su cui si focalizza la poetica di Nader Gazvinizadeh è paradossalmente e costantemente toccato da un elemento che, più di qualunque altro, lega le due raccolte dell'autore: il mare. Bologna e l'area circostante

³³⁴ N. Ghazvinizadeh, in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* cit., pp. 84-85.

non sono zone costiere, tuttavia l'immagine del mare si riflette persino nell'idea di pianura, la pianura Padana, ove si trova la città natia del poeta. Il mare si erge a immagine principale del paesaggio interiore ed esterno di Ghazvinizadeh: esso rappresenta la frattura, la linea che separa accogliendo e che accoglie separando, donde il sentimento della distanziamento che il poeta lascia affiorare nel suo processo di comprensione della terra che egli abita. Ma comprendere la terra in cui si vive significa comprendere tutte le contraddizioni e le fratture che ci abitano. Questo ci autorizza a pensare che l'evocazione del paesaggio geografico e della provincia bolognese, dei suoi riti, delle sue trasformazioni antropologiche, come anche del rapporto spesso traumatico tra l'uomo moderno e il suo ambiente, non sia che la metafora delle tensioni e delle contraddizioni che animano il paesaggio interiore del poeta. Contraddizioni e tensioni che non vengono solo dalla sua doppia identità individuale, ma anche dalla ricerca incessante di una verità che può rivelarsi solo sotto forma di una promessa e di un altrove ancora da scoprire.

12. Hasan Atiya Al-Nassar, il poeta esule e la poetica della dissidenza

Hasan Atiya Al-Nassar ha una storia personale tragica, tanto che nell'auto-presentazione pubblicata nell'antologia *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* scrive: «Da quale ferita veniamo noi, viandanti deboli? C'è l'intero globo terrestre sopra le nostre coperte, le nostre città sono sotto la tenda di piombo.³³⁵» Egli nasce nel 1954 nella città di Ur, antico nome di Nassiriya, nell'Iraq meridionale, e per motivi di studio si trasferisce a Baghdad: qui si iscrive alla facoltà di Lettere dove si laurea brillantemente in pochi anni e gli si apre un mondo nuovo, fervente dal punto di vista culturale, grazie anche alla frequentazione dell'«Unione degli scrittori dell'Iraq»³³⁶. Nella capitale inizia a pubblicare i primi testi in prosa e in versi che vengono letti e diffusi presso la radio locale, ma si tratta di testi che non si piegano ai *diktat* della cultura ufficiale, così vengono censurati e il poeta inizia a rischiare la propria vita per un ideale di libertà d'espressione³³⁷.

Nel 1979 Saddam Hussein accede ufficialmente alla funzione di presidente del paese (anche se nel decennio precedente era già stato *de facto* il dirigen-

³³⁵ Hasan Atiya Al-Nassar, in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* cit., p. 35. Ora nella raccolta *Il labirinto*, Firenze, Associazione «La Penultima», 2013; poi in versione on-line nel novembre del 2015 per Matisklo edizioni; poi in una nuova edizione postuma per la casa editrice Ensemble di Roma, nel 2018, con Prefazione di Edoardo Olmi e Postfazione di Marco Incardona.

³³⁶ L'«Unione degli scrittori dell'Iraq» permetterà al poeta di incontrare, tra gli altri, gli scrittori al-Bayyati e Sa'di Yusuf, lo storico Ali-Jawad al-Ta'her, il critico Fadi Tamer.

³³⁷ In Iraq, prima della partenza del poeta, c'erano quattro quotidiani (due governativi e due indipendenti), un settimanale, quattro riviste mensili e una trimestrale, oltre ad alcune riviste rivolte alla classe operaia e a quella contadina.

te dell'Iraq) e ordina una violenta repressione dei numerosi movimenti di contestazione rivoluzionaria e separatista, sia sciiti che kurdi, imponendo l'incarcerazione e la tortura di tutti gli intellettuali oppositori del regime. Queste sono le azioni che gli permetteranno di rimanere l'uomo più potente del paese sino al 2003³³⁸. Nel 1981 scoppia il conflitto tra l'Iran e l'Iraq; per non partire in guerra, Atiya Al-Nassar decide di fuggire contro il volere della famiglia ed inizia un lungo periplo attraverso vari stati³³⁹. Due anni dopo riceverà la notizia che uno dei suoi fratelli era stato torturato e fucilato: anch'egli era un oppositore ma, avendo moglie e figli, aveva deciso di rimanere in Iraq. Tempo dopo Hasan verrà a sapere che un suo nipote, dopo esser stato torturato, era fuggito in Iran, dove viveva senza aiuti né documenti, e più tardi arriverà la notizia della sua uccisione: il suo corpo non sarà mai ritrovato. La famiglia sciita di Hasan fu a lungo perseguitata dal regime perché considerata dissidente ed egli, giovanissimo oppositore, renitente alla leva e in fuga, non potrà mai più rientrare nel suo amato/odiato Iraq; conoscerà molti dei suoi nipoti e cognate solo in foto e non potrà nemmeno più riabbracciare la madre, della cui morte apprenderà la notizia dall'Italia.

Dopo aver abbandonato la sua terra, il poeta rimane per un periodo in Siria e in Bulgaria e, prima di stabilirsi definitivamente a Firenze, vive a Roma, accolto da amici pittori, poi a Bologna e Perugia ove si iscrive all'Università per Stranieri per imparare l'italiano ed ottenere un permesso di soggiorno valido per rimanere in Italia. Sono gli anni Ottanta, un periodo difficile per lui, sia in Iraq, perché ritornare avrebbe significato morire, sia in Italia, dove si combattevano il terrorismo, gli attentati di mafia e la forte ostilità contro gli stranieri espressa da una parte della popolazione. Nel tempo riesce ad ottenere un permesso di soggiorno che gli dà modo di affittare prima un posto letto, poi una stanza ed infine un appartamento, evitando così di dormire alla stazione o sulle panchine

³³⁸ "Abu Greb" e "Noqrat al-Salman" sono i due terribili carceri in cui venivano rinchiusi i prigionieri politici. Furono costruiti nel deserto in modo da essere difficilmente raggiungibili, lontani dalle città e da qualsiasi luogo abitato. In entrambi veniva praticata la tortura e in non pochi casi l'atrocità delle violenze è stata la causa della morte dei prigionieri. Nel corso degli anni persino alcuni collaboratori di Saddam Hussein hanno rinunciato a seguire la follia del dittatore e sono fuggiti unendosi all'opposta fazione, ovvero a coloro che già vivevano ed operavano all'estero, riuniti nella "Lega degli Scrittori e degli Artisti Democratici Iracheni nell'Esilio". Altri non sono riusciti a scappare e sono scomparsi, probabilmente condannati e poi uccisi, come il noto scrittore del Partito Baath Aziz, Al-Said Jasim, o ancora Hasan Al-Alawi, direttore della rivista del regime «Alif Baa».

³³⁹ L'autore racconta la sua fuga nell'introduzione, intitolata *Dall'esilio in patria all'esilio in Italia*, della sua tesi di dottorato: «Lavoravo in un ufficio pubblico. In quel periodo l'Iraq intratteneva rapporti amichevoli con la Siria, ed io chiesi un permesso lavorativo per poter fare un viaggio di sei giorni in quella nazione. Il timbro per la Siria era lo stesso valido per altri paesi, tra i quali l'Italia. Salii sull'aereo con pochissime cose, sapendo che molto probabilmente non avrei mai più visto l'Iraq e, che se fosse stato scoperto in qualche modo il mio tentativo di fuga, sarei stato sicuramente ucciso. Ce l'ho fatta. Dai primi anni Ottanta vivo in Italia. Mi rendo conto di aver raccontato la mia storia in modo molto sommario, ma è difficile per un uomo venire a patti con la propria memoria, soprattutto se per molti anni ha cercato disperatamente di dimenticare».

dei giardini pubblici. A Firenze riesce ad ottenere il riconoscimento dei suoi diplomi e si iscrive alla Facoltà di Lettere, iniziando anche a pubblicare poesie in arabo (con traduzione italiana) su giornali, riviste universitarie e locali e, poco a poco, anche su riviste nazionali ed internazionali. Sono anni complicati per Hasan, anche perché i rapporti con i familiari sono interrotti a causa del loro disaccordo rispetto alla sua decisione di lasciare il paese. Ma Firenze è una città in pieno fermento culturale ed egli si iscrive alla “Lega degli Scrittori, giornalisti e artisti kurdi (iracheni)” che organizza varie mostre, incontri ed eventi letterari presso la “Galleria D.E.A.”.

Nel 1986 pubblica un libro di racconti in lingua araba (cinque saranno tradotti in italiano) dal titolo *Il massacro delle oche selvatiche*³⁴⁰ ed entra a far parte del comitato di consulenza della rivista «Al-Menfiyon» («Esuli») che pubblica in Libano, oltre a diventare membro dell’associazione “Camerata dei Poeti Toscani”. Inizia anche a collaborare con le riviste «DEA Testimonianze», insieme ad Ernesto Balducci, suo amico carissimo che lo aiuterà a trovare una casa dignitosa e che aveva peraltro intenzione di scrivere un libro sulla storia del poeta. Suoi testi escono in numerose riviste italiane di poesia come «Eleusis», «Varia», «D.E.A.», «Si scrive», «Le Pagine», «Kúmá» e «Semicerchio», di quest’ultima entra a far parte del comitato di redazione occupandosi della sezione di poesia araba contemporanea. Hasan ha inoltre pubblicato in riviste arabe e nella rivista francese «Confluences Poétiques» oltre ad essere presente in numerose antologie, tra cui *Quaderno Mediorientale I – “Cittadini della poesia”* (1998), *Immigrati siamo tutti* (2000), *Antologia dei poeti dell’arca* (2004), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* (2006), *A new map: The Poetry of Migrant Writers in Italy* (2007), *Affluenti nuova poesia fiorentina* (2016).

Negli anni Novanta Hasan Atiya Al-Nassar ha un ruolo di portavoce del pensiero degli esuli iracheni in Italia³⁴¹: viene infatti intervistato dalla RAI, per la rubrica “TG2 Pegaso”, durante il primo conflitto del Golfo, che vide l’Iraq opporsi ad una coalizione composta da 35 stati guidata dagli Stati Uniti e sotto l’egida dell’O.N.U. La guerra scoppia per restaurare la sovranità del piccolo emirato del Kuwait invaso dalle truppe irachene su ordine di Saddam Hussein che voleva annetterlo all’Iraq.

Nel 1991 Hasan Atiya Al-Nassar pubblica la sua prima raccolta poetica in italiano, *Poesia dall’esilio*³⁴² e successivamente, nel 1996, il saggio *Letteratura*

³⁴⁰ H. Atiya Al-Nassar, *Il massacro delle oche selvatiche*, Firenze, AZ, 1986.

³⁴¹ Nel 1991 l’autore partecipa anche allo spettacolo *Io è un altro* (testo e regia di Barbara Nativi), ispirato alla vita di Arthur Rimbaud, per il Teatro “La limonaia” di Sesto Fiorentino e costruito su testi poetici di Rimbaud e Verlaine. Nel 2006 partecipa al *reading* poetico, dedicato a Dino Campana e organizzato da «Portal» sulla spiaggia sul Tevere di Castel Sant’Angelo, a Roma, in occasione della “Notte Bianca”. Rimbaud e Campana erano tra gli autori più cari ad Hasan, in quanto la sua vicenda personale di erranza glieli faceva sentire certamente più vicini rispetto ad altri.

³⁴² H. Atiya Al-Nassar, *Poesie dall’esilio*, Firenze, D.E.A., 1991.

*dell'esilio: il caso iracheno*³⁴³ che è la rielaborazione della sua tesi di dottorato discussa presso il dipartimento di Storia e Istituzioni dei Paesi afro-asiatici della Facoltà di Scienze Politiche all'Università degli Studi di Milano. Nel 2003 esce la raccolta *Roghi sull'acqua babilonese*³⁴⁴ e nel 2013 *Il labirinto*³⁴⁵. Il poeta ha ottenuto numerosi premi letterari: nel 1991 il Premio "Fanzine libera l'Idea"; nel 1992 il Premio "Parole" indetto dalla rivista «Varia»; nel 1993 il Premio "Città di Castelfiorentino"; nel 1994 il premio del "Kiwaniis Club Service" di Acireale; nel 2003 il Premio "Maria Marino" della città di Caltagirone; nel 2005 il Premio "Migrante", in occasione dell'"Incontro poetico d'Europa" organizzato dal Comune di Cervara, in collaborazione con l'Università di Roma Tre e, infine, nel 2012 ha partecipato al *reading* di poesia a Palermo "Multi/verso nel mare tra le terre" in occasione dell'incontro internazionale "Islam in Sicilia: un giardino tra due civiltà".

Negli anni in cui arriva in Italia, l'autore si rende conto del grosso problema editoriale che investe la pubblicazione di opere in versione bilingue e di uno scarso interesse per la produzione letteraria araba contemporanea. Inoltre non trovando traduttori dall'arabo, inizia a scrivere in italiano per essere letto. Egli continua tuttavia a scrivere poesie anche in lingua araba che a volte legge in pubblico durante dei *reading* in varie regioni italiane, soprattutto in Sicilia, dove viene invitato per diverse volte grazie all'attenzione che per ragioni storiche l'isola riserva alla lingua e alla poesia araba. Con il tempo comunque, grazie all'arrivo di molti stranieri nella Penisola, la situazione cambia e l'interesse si fa sempre più grande.

Poeta dell'esilio e in lotta contro un regime che aveva cercato di sopprimere il suo anelito di libertà e che ha colpito la sua famiglia, i suoi affetti, la sua memoria, al centro della poetica di Hasan Atiya Al-Nassar vi è il dramma del distacco, della *dépossession* in cui solo il corpo e il *corpus* restano. È un esilio che non è capace di ricucire una memoria spezzata, infranta nel tempo, un esilio che si esprime nella continua rimemorazione di luoghi, persone, attimi che si intrecciano inestricabilmente con il presente dell'autore, con la sua nuova lin-

³⁴³ H. Atiya Al-Nassar, *Letteratura dell'esilio: il caso iracheno*, Milano, CUSL, "Umanistica", 1996. Questo lavoro è il tentativo di offrire una documentazione dettagliata e una testimonianza della biografia e dell'opera di almeno una parte dei 150 scrittori iracheni costretti all'esilio in sedici paesi diversi e in undici culture differenti: in particolare citiamo Badr Shakir al-Sayyab (Bassorah 1926 – Kuwait 1964), morto in esilio e considerato il precursore del verso libero nella poesia araba, Muḥammad Mahdī al-Ġawāhirī (1899 Iraq – 1997 Siria), esponente della poesia classica contemporanea, Sa'di Yusuf (1934), esponente, insieme a Mahmoud Darwish e Adonis, del movimento per il rinnovamento della poesia araba, Ghaib Tu'mah Farman (1927 Iraq – 1990 Russia), narratore e romanziere, morto a Mosca, ultima tappa del suo esilio. Il libro comprende anche una parte antologica che raccoglie poesie e racconti di autori contemporanei iracheni in esilio.

³⁴⁴ H. Atiya Al-Nassar, *Roghi sull'acqua babilonese. Antologia poetica 1990-2003*, Firenze, D.E.A., 2003.

³⁴⁵ H. Atiya Al-Nassar, *Il labirinto*, Firenze, Associazione "La Penultima", 2013.

gua, con la città di Firenze che è ai suoi occhi un'impossibile nuova patria nonostante i nuovi affetti. Non si tratta però di semplice poesia dell'esilio, sottolinea Edoardo Olmi nella Prefazione all'ultima raccolta *Il labirinto*, perché nei versi di Hasan Atiya Al-Nassar vibra un senso di tragedia più profondo, capace di esprimere la tensione tra corporalità e trascendenza, tra sofferenza per il forzato distacco e senso di tragicità per l'irreversibile caducità delle cose umane³⁴⁶.

Nella prima raccolta l'esilio è il fulcro della poetica di Hasan, un'ossessione che lo accompagnerà durante tutta la sua vita difficile e malinconica: «Non v'è pane; né sorso d'acqua, né fuoco estremo; / due sole cose vi sono: l'esiliato e l'esilio»³⁴⁷, scrive sapendo di portare un fardello a cui è condannato per sempre poiché non ci sono vie di ritorno possibili. I suoi versi testimoniano la continua ed affannosa ricerca di una patria ideale per gli erranti e lanciano un vero e proprio appello, come nella lirica *Rovina*: «Voglio una patria, voglio / un albero sotto al quale / possano distendersi gli uomini / randagi»³⁴⁸. Il poeta migrante iracheno è come un nomade, un antico arabo del deserto alla ricerca di nuovi pascoli e nuove acque, sempre in cammino per ritrovare un angolo di affetto ove sentirsi meno inadeguato: una sensazione percepita costantemente, come il protagonista delle *Metamorfosi* di Kafka, afferma lo stesso Hasan³⁴⁹. Egli ha infatti trovato un rifugio e un'arma di denuncia nella scrittura che per lui ha la forza di trascendere la finitezza e la banalità del presente per assurgere ad esperienza mistica.

Nella seconda plaquette, *Roghi sull'acqua babilonese* (2003), dal titolo ossimorico in cui gli opposti arrivano addirittura ad annullarsi, ritroviamo situazioni nella terra d'esilio, l'Italia, che rinviano continuamente a quella d'origine, l'Iraq. Sono immagini che suscitano nel poeta delle visioni, come nel testo *Le città nude*, poemetto di sessanta versi di varia lunghezza, in cui il ricordo della terra d'origine è vivo e bruciante in un *hic et nunc* continuamente 'dis-locato'. La poesia è costruita su una serie di opposizioni – «per noi pietra è il pane, pugnale è l'acqua», «per noi il massacro si confonde con l'esilio», «le piazze sono la nostra patria» – ove la condizione dell'esiliato si sovrappone a ciò che accade in

³⁴⁶ Cfr. Edoardo Olmi, *Prefazione*, ivi, pp. 5-9.

³⁴⁷ H. Atiya Al-Nassar, *Poesie dall'esilio* cit. Il volume è di difficile reperimento, quindi citiamo da un testo pubblicato in rete: <https://4mitravenna2011.wordpress.com/2017/03/29/poesie-esilio/>.

³⁴⁸ H. Atiya Al-Nassar, *Rovina*, in *Roghi sull'acqua babilonese. Antologia poetica 1990-2003* cit., p. 20.

³⁴⁹ In un intervento pronunciato all'Università di Roma Tre il 26 maggio 2005, il poeta si esprimerà con queste parole rispetto alla paura: «ho portato avanti questi anni d'esilio, tremando, rendendomi conto di avere sempre paura: paura della notte, paura della padrona di casa, paura del lettore del contatore della luce, paura degli stranieri che venivano a bussare alla mia porta, paura di essere giudicato, paura dell'insegnante, paura di saper solo balbettare con persone che non conoscevo... Ma la più grande paura era quella della polizia, del suo manganello, delle sue pistole.» Cfr. <http://rasssegnastampabolano.blogspot.com/2010/07/hasan-atiya-al-nassar-hasan-atiya-al.html>.

Iraq, sino a fondere/con-fondere le due terre. Ma il poeta non vorrebbe rivolgersi sempre al massacro del suo paese lontano verso cui nutre sentimenti contrastanti: è un paese oscuro che gli incute timore e angoscia, anche se, allo stesso tempo, attende di essere invaso da un'onda che arrivi a coprire la sua notte, il suo silenzio, la sua siccità:

Ci ammazziamo nel silenzio, / odo candele livide nello specchio. / Non vorrei troppo guardare / alle rovine del mio paese / chiedendo alla notte della porta di legno / perché passa così veloce fra le mie primavere, / perché gli anni sono veleno / alle mie luci e alle mie tenebre. // Sono in attesa di un filo / vedo l'onda come un canto nel faro / l'onda che mi invade / perché il mio caffè è amaro come il vino³⁵⁰.

E improvvisamente appare un quadretto urbano:

E sotto gli alberi della chiesa di san marco / l'ubriaco si toglie gli abiti sotto gli occhi di tutti, / e fuma una sigaretta, / fuma una sigaretta e dorme. / Il tuo viso non lo vedo: / so solo che il lamento del marciapiede / mi perseguita, / che le foglie degli alberi mi riconoscono, / che i lupi della città nuda mi inseguono... / Copro il mio viso col giornale di ieri / perché i confini dei villaggi / sono confini dell'acqua che sta arrivando / confini che ci hanno separati / confini delle città vestite³⁵¹.

Le situazioni cittadine – un ubriaco che si spoglia e che fuma, un autobus che incorona i pedoni di fumo, la pioggia battente, il vetro del tram – sono avvolte improvvisamente dal ricordo dei villaggi lontani in Iraq, della città di Nassiriya, culla della civiltà babilonese, come sottolinea il titolo della raccolta. Il paesaggio a Firenze è cupo e piovoso e, in una vita di pene e di tormenti, il poeta invoca, nel componimento *Ti ignoro*, un canto d'amore che possa dargli la forza di 'r-esistere' in questa sua vita dissidente:

Pioggia sopra il nostro espatrio. / Colline di sogni. / Signore della roccia / credono la Morte / madre dei nostri figli, / la credono signora dei nostri poeti. / Ho bisogno adesso di un canto / d'amore / che racconti la storia / che abbraccio offrendo il mio perdono³⁵².

Questi versi fanno pensare alle riflessioni di Edward Saïd sull'esilio:

pour chaque exilé, la perte est inhérente à son existence même [...]. Les exilés connaissent aux moins deux cultures, deux environnements, deux pays et cette

³⁵⁰ H. Atiya Al-Nassar, *Le città nude*, in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* cit., pp. 37-38.

³⁵¹ Ivi, p. 38.

³⁵² Ivi, p. 44.

pluralité les rend conscients qu'il existe des dimensions simultanées. Une telle conscience est donc – pour employer une expression musicale – *contrapuntique*³⁵³.

L'esperienza del poeta esule Hasan Atiya Al-Nassar è quindi *contrapuntique* e, come Stanišić e Hajdari, anch'egli scrive in un 'frattempo' o 'inter-tempo', a significare che la madre patria e quella adottiva, le due culture, i due paesaggi, le due lingue, i due ritmi sono sempre presenti, sincronicamente, nel momento della creazione letteraria: ogni universo poetico fa da guardiano all'altro, direbbe Hajdari che, come Stanišić ed Atiya Al-Nassar, ha dovuto abbandonare il proprio paese per motivi politici. L'esilio è un «umore invernale»³⁵⁴ – secondo la definizione di Wallace Stevens riportata nel testo di Saïd – in cui coesistono il pathos dell'estate e dell'autunno così come la promessa della primavera: sono vicine ma inaccessibili, poiché la vita di un esiliato evolve secondo un calendario diverso, è meno stagionale e stabile di una vita in casa propria. In esilio la vita perde i suoi punti di riferimento e sprigiona una forza destabilizzatrice: così la nostalgia *débordante* dei versi di Al-Nassar è quella di un *nóstos*, di un viaggio immaginato verso la sua terra e il suo popolo, talvolta radioso e luminoso, talvolta angoscioso. La città di Firenze, la sua nuova patria *malgré lui*, è descritta con tonalità piuttosto monocromatiche ma sempre con due poli: uno più laborioso, preciso, quello del lavoro artigianale, di oreficeria e uno più canaglia, sventrato, che egli considera più umano anche perché viene a contatto con rifugiati politici che vivono la sua stessa durissima condizione, quindi con un'umanità che vive ai margini:

Da piazza Santissima Annunziata fino alla chiesa di San Marco / ci incorona l'autobus pubblico con il suo fumo / (e io sotto il muro di pioggia / si protrae il grido dietro il vetro del tram / e c'è un altro grido sul marciapiede... / e la donna era tranquilla tra il fumo e la pioggia)³⁵⁵.

La città è avvolta in un'atmosfera grigia e la cortina di fumo e di pioggia attraverso cui il poeta osserva il formicolio delle persone crea una sorta di distanza spaziale e temporale tra sé e il mondo; spesso ritorna «il vetro», che si fa sempre più opaco, una barriera-schermo da cui registrare ciò che si osserva. Lo spazio-tempo interiore abitato dal poeta è quello di una sorta di 'chiesa sconsecrata' in cui non vi sono più punti di riferimento e ove regna un sentimento di estraniamento: unica consolazione la poesia, come nella lirica *Silenzio*:

Verrà da me il silenzio / il silenzio che entra nelle vesti dei morti. / L'istante era povero / (abbandonato e ferito) / ed i nostri cieli stranieri. / Fuggiremo alla

³⁵³ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, tr. fr. de Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008, pp. 241-257 (in particolare p. 256). Il corsivo è nostro.

³⁵⁴ Ivi, p. 257.

³⁵⁵ H. Atiya Al-Nassar, *Le città nude* cit., p. 38.

ricerca della Rivoluzione, / ha gridato il vento / e i nostri ultimi giorni / hanno urlato, feriti³⁵⁶.

Nell'ultima raccolta, *Il labirinto*, il poeta tenta di recuperare una memoria perduta, spezzata nel tempo: il suo esilio provoca una rimemorazione continua di luoghi, persone, istanti del passato che però si intrecciano e si aggrovigliano costantemente con il presente; si tratta di una 'strategia' per lottare contro una nostalgia olfattiva e tattile nei confronti di una terra perduta per sempre e una nostalgia per la *sua* lingua della poesia, l'arabo, sostituito con il tempo dall'italiano. Improvvisamente si rendono visibili, all'orizzonte del poeta, frammenti di vita offesa che evocano la condizione dello strappo, della lacerazione dell'io poetico, ma anche quella di altre voci, di altri rifugiati. In lotta costante con se stesso, combattuto tra Oriente ed Occidente, egli tenta di creare (e di essere) un ponte e di dominare questa tensione. Nel componimento *L'ultimo pianto di Ur*, leggiamo:

Mi è sembrata una terra, / era terra, / terra dei Sumeri, / spogliata dei suoi fiumi, nuda. / Mi ha avvicinato la terra d'Iraq, / tradita, già vogliosa di fiori / seminati dai propri cari³⁵⁷.

La città di Al-Nasserya – dal nome del poeta Nasser Basha e che in origine si chiamava Al Muntifik – assume un valore metonimico poiché rappresenta tutta la terra d'Iraq; essa è chiamata con l'antico nome Ur (in sumerico *Urim*), una delle città più antiche e più importanti della Mesopotamia, situata su una riva dell'Eufrate, vicino al Golfo Persico. Questo nome, composto di sole due lettere, rinvia a tutto un passato archeologico e culturale luminoso iscritto nei siti del "Patrimonio Mondiale dell'Umanità". Il poeta tenta di controllare la distanza che lo separa dalla terra natale, ma è questa stessa terra che si presenta a lui, forse in sogno. All'inizio essa è irriconoscibile e poi, man mano che si avvicina, appare nella sua vera forma, seppur con dei contorni oscuri:

Fratello, ti vedo: / non camminare oltre, / il cimitero del mare ti aspetta. / Fango salato, marcio, / il grano spezzato lascia spighe mai più fertili. / [...] / Ho visto sudari, come camicie appese a un filo, / aprirsi sotto i raggi di una luna d'argento / che spinge il tramonto / verso l'isola innocente, / che nessuno ha mai calpestato / con i neri stivali di chi sta arrivando. / Spuntano ombre di contadini meridionali, / spuntano reliquie di corpi / che vagano nel fango dell'Iraq. / Così terminano le acque d'Iraq / come termina la luce / della luna d'argento. / [...] // Ho detto addio all'Iraq, ho udito l'inno di Ur traditrice. / Per la battaglia,

³⁵⁶ H. Atiya Al-Nassar, *Silenzio*, in *Roghi sull'acqua babilonese. Antologia poetica 1990-2003* cit., p. 7.

³⁵⁷ H. Atiya Al-Nassar, *L'ultimo pianto di Ur*, in *Il labirinto* cit., p. 37. (Citiamo dall'edizione postuma del 2018).

l'incendio si alzerà lentamente. / È caduta, è caduta Ur, la grande, / il paese che è come vuole essere³⁵⁸.

L'ultimo verso rivela una presa di distanza del poeta rispetto al proprio paese, la sua volontà di trasferire una realtà deludente e torbida («ombre di contadini», «reliquie di corpi», «vagano nel fango dell'Iraq») in un sentimento di amore/odio che lo spinge ad allontanarsi anche dal *nóstos*. In Iraq, per il poeta, non si è mai potuto parlare di democrazia ma piuttosto di 'momenti di tranquillità' e di conseguenza nei suoi versi siamo anche in presenza della nostalgia di una democrazia che probabilmente non sarà mai possibile:

Perché l'Eufrate e Nassiria sono rimasti deserti / sono rimasti soli come lo stupro / come vedove dell'inverno / che assaggiano la mattina / con il pianto / e la chiudono recitando il Corano. / Ma Cervara recita il Cantico dei Cantici / senza lacrime, / perché vola, galleggia nella sera vergine d'aria, / vola, amante di tutti i poeti. // I poeti non hanno terra, né patria e casa / i poeti possiedono lucchetti con chiavi perdute / camminano sull'ultimo filo del buio, / tornano sul primo filo dell'aurora; / come possono abbandonare questo campo / di Eden?³⁵⁹

La patria del poeta esule è la scrittura: egli non possiede né casa, né terra, vive alla 'frontiera' tra la notte e il giorno, in un tempo sospeso, e da lì nascono i suoi versi che sono manifestazione di un'urgenza fisica e mentale. Per Hasan, nato a Nassirya – che nella nostra memoria è un luogo soprattutto legato alla data del 12 novembre 2003, quando morirono in un attentato ventotto persone, tra cui diciannove militari italiani –, la sua città sarà sempre Ur, il nome antico d'origine, simbolo di grande civiltà, che nel componimento *Protesta* è anche ricordo doloroso:

Ha scritto il poeta, / se Chiara non sorride / io tornerò con la mia valigia / a paesi antichi / paese mio, / verso sabbie / soffocate dal buio / verso il buio che copre il nostro viso / e la nostra erba / verso la camicia grigia / verso il sale del mare che dipinge la terra. / Verso uno scirocco che ferisce / erbe, foglie / e si stende / verso i fiori del male³⁶⁰.

Il nome femminile Chiara evoca un probabile incontro affettivo complesso e difficile come può essere quello dei rifugiati e, per di più, in un paese molto diverso da quello d'origine. Il bisogno d'amore, nella sua città dell'esilio, è subito proiettato verso l'Iraq, in una sovrapposizione costante corpo/patria a causa di un destino segnato dalla separazione. L'andamento anaforico, quasi una sorta

³⁵⁸ Ivi, pp. 37-41.

³⁵⁹ Ivi, pp. 28-29.

³⁶⁰ Ivi, p. 43. Il corsivo è nostro.

di litania, canta gli elementi della terra al negativo («sabbie soffocate dal buio», «uno scirocco che ferisce», «i fiori del male») e un grigiore che avvolge tutti i contorni tende ad offuscare il paesaggio. La poesia rimane l'unico 'luogo' in cui muoversi liberamente e lanciare il proprio grido disperato. E ritorna Chiara, dal cui sorriso dipende la felicità del poeta e dell'ambiente che lo circonda, oltre al buio della notte in cui sono immersi i suoi pensieri che si trasformano in incubi:

All'esilio, / all'Iraq, / al mio ritorno; o mai. / A Chiara, che sorgerà dalla finestra
/ della mia casa povera / che non sorride, / se lei non sorride. / Io ritornerò, ma
dove? / La notte atterra tenebrosa, / gli occhi del lupo galleggiano / nel buio. /
La notte ferma senza protestare, / io lascio i tuoi occhi lopeschi / soli³⁶¹.

Il nome Chiara, oltre al suo riferimento alla luce, può rinviare – attraverso il riferimento al *Cantico dei Cantici* – alla Chiara francescana e di conseguenza ad una possibile identificazione del poeta con la figura del Francesco mendicante, la cui forza è soprattutto concentrata sulla sua forza mistica e la sua mitologica capacità di entrare in dialogo con tutti gli esseri del cosmo.

Tutta la raccolta *Il labirinto* è costituita da lunghi poemetti, anche di oltre 150 versi, che rinviano alla *qaṣīda*³⁶² – suggerisce Silvana Grippi³⁶³ –, un componimento in cui il poeta fissa degli avvenimenti personali e collettivi come in un registro, il *diwan*³⁶⁴, una sorta di spazio-tempo che diventa racconto, memoria. La *qaṣīda* veniva recitata come elogio ai sovrani o come esaltazione divina attraverso la descrizione della natura o dell'amore, e i versi in italiano di Hasan Atiya Al-Nassar, che rappresentano un incontro tra la cultura orientale e quella occidentale, vengono adattati al ritmo della poesia araba. Italia e Iraq si sovrappongono anche nel componimento *Le città stanche*:

Stanche queste città, per scordare / il nome del paese. / Scordare l'Iraq che ha
fatto morire / cento anime. / Erano paradisi nello spirito che ha ucciso tutto.
/ [...] // Le città stanche cercano altri gradini. / Un saluto alle città stanche /

³⁶¹ Ivi, p. 43-44.

³⁶² La *qaṣīda* è un componimento arabo che può arrivare sino a 100 o 120 versi, politematico e distinto da quello monotematico della *qit'a*, generi entrambi basati sullo stesso uso di forme tetriche e sulla presenza di una rima unica per tutti i versi che compongono la poesia. Apparsa nel VI sec., la *qaṣīda* ha continuato ad essere in auge fino all'epoca moderna pur adattandosi nei contenuti ai cambiamenti politici e sociali succedutisi nel mondo arabo. Gli esempi più antichi risalgono all'epoca pre-islamica, espressione artistica di popolazioni presenti non solo nella Penisola arabica, ma anche nel territorio che si estende sino all'Eufrate e all'odierna Siria settentrionale.

³⁶³ Cfr. <http://www.deapress.com/culture/caffe-letterario/18365-hasan-atiya-al-nassar-il-poeta-qesuleq.html>.

³⁶⁴ Il termine *diwān*, di origine probabilmente persiana (*divān*), è usato nella cultura arabo-islamica per identificare concetti tra loro solo apparentemente diversificati. Un primo significato è quello di «registro» che in poesia serve ad indicare il canzoniere, la raccolta cioè dei versi e dei componimenti sopravvissuti di un poeta.

un saluto a Michelangelo e a Dante. / Un saluto alla donna che mi ha donato / la camicia invernale nell'estate. / Saluto in questa città una vecchia / che mi ha regalato una coperta. / A mia madre rimasta senza vista. / Aspettava dall'esilio un orologio / dalla mia città di Nassiria. / Se muoio lontano / saluta la mia fanciulla / che ricamava la notte per me, / senza chiudere un occhio. / Questo è rimasto delle città stanche. / Io sono solo, vivo con il mio nome, / le città ancora stanche / come...me³⁶⁵.

La dissidenza è scelta estrema, essa richiede una vita di combattimento e di resistenza che è inframezzata da momenti di grande sconforto: l'unica possibilità è solo e comunque continuare a 'resistere'. Ma la stanchezza cala sulle città più care al poeta, Nassiria e Firenze, che partecipano alla sua fatica di vivere. Non rimane che evocare, per l'Italia, i gesti di solidarietà e il conforto dell'arte con i geni di Michelangelo e Dante Alighieri, per l'Iraq, il ricordo della fanciulla che si preparava la dote per poter sposare il poeta. Ma egli non possiede più nulla, nemmeno il suo corpo: la sola cosa che gli rimane è il suo nome lungo un percorso di continua spoliazione, come è quello dell'esilio. Nel componimento *Vergine nell'inverno* il poeta chiede di iscrivere il proprio nome su tutti i sassi posti davanti ad ogni casa di Cervara di Roma per continuare ad esistere, per lasciare un segno, per evitare l'*effacement*:

Cervara *nuda* nel freddo e neve / chi la guarda si vergogna della sua *nudità*. / Abiti invernali *nudi*. / Cervara scrivi il mio nome *nudo* / davanti ogni entrata di casa, davanti ogni sasso / che sta fermo, davanti ogni ghiaccio / *nudo* come le donne. / Ma come possono i poeti / abbandonare questo campo?³⁶⁶

Il borgo di Cervara è famoso per la sua "Montagna scolpita dagli Artisti", una sorta di museo a cielo aperto con figure, forme e ritratti scolpiti sulla roccia calcarea. La "Scalinata della Pace" e la "Scalinata degli Artisti" sono puntellate da opere di coloro che si fermavano nel paesino arroccato durante il *Grand Tour* nell'Ottocento e da sculture, dipinti e murales del Novecento e di questo secolo. Hasan Atiya Al-Nassar si chiede come un luogo così poetico, in cui hanno lasciato dei testi tutti coloro che sono rimasti affascinati dal paesaggio (tra gli altri, Ungaretti, Pasolini e Rafael Alberti), sia stato abbandonato: egli desidera essere ricordato proprio in questo luogo. Cervara, piccolo paese dimenticato, è avvolto dal freddo e dalla neve tanto che l'aggettivo «nudo», insieme al sostantivo «nudità», ricorre per ben quattro volte in pochi versi. Anche il nome del poeta è nudo, unica traccia che rimarrà nel tempo. E di tracce è costellata la lirica *Nel mausoleo*:

³⁶⁵ H. Atiya Al-Nassar, *Le città stanche*, in *Il labirinto* cit., pp. 20-21.

³⁶⁶ Ivi, p. 28. Il corsivo è nostro.

È fuggita. / Perché sei fuggita, perché sei / fuggita / in fretta? / Lei ha lasciato
impronte sacre / sul mio corpo. / Perché lei ha tradito il mio corpo / in fretta? /
Ero un uomo tranquillo, / ma quando sei entrata / hai rovinato / il resto / della
mia vita. / Nelle ombre dei nostri corpi / mi proteggevo / dal fuoco che usciva
dall'Eden / della sua età. / Il mio è un cuore solo nella sua / solitudine, / è una
spiaggia della malinconia / e delle vedove. / Vorrei essere nelle prigioni / ai con-
fini / per vivere senza terra il domani³⁶⁷.

Qui il poeta esprime il proprio dolore per la separazione da un amore che ha lasciato delle «impronte sacre» sul suo corpo. La lacerazione lo porta verso una solitudine esistenziale ancor più profonda e lo spinge ad invocare un carcere in una terra dimenticata da tutti, preferito al carcere ancor più doloroso delle pene per l'amata. La stanchezza del vivere lo invade e il componimento *Ombretto e cenere* appare come un presagio della fine:

Ho sognato / per esser patria tua e mia, / ma tu hai trovato città senza terra, /
[...] / Ma io sogno per esser terra e terreno / nei miei sogni e nei tuoi sogni. /
Anni sono passati nella mia testa. / Filo di argento / tu sei il mio bel campo /
perché / ho chiuso gli occhi per vederti / nella malinconia lieta. // Ho chiuso gli
occhi / per non vedere contadini nudi senza terra. / Ho chiuso gli occhi / per
non vedere i pescatori quando non cantano l'acqua. / Quante volte ho chiuso
gli occhi / per non vedere una palma sotto la quale dormono / i pastori feriti
senza stanchezza. / Io sono stanco senza stanchezza. / [...] // Sono estraneo, /
sono estraneo con me stesso. / Estraneo se sogno, / estraneo se mi sveglio. / Il
cielo vasto, / la terra senza confini. / Tu sei il cielo senza terra / e le tue stelle
sono d'argento. / [...] / Fili di argento per i miei capelli / e nessun mi vede. /
Questo per me resta³⁶⁸.

Ritroviamo i *leitmotiv* del poeta esule: la patria lontana, il sogno – unico 'luogo' ove poter rivedere paesaggi e persone care –, i segni sul corpo dovuti al tempo che passa, quel tempo che non riesce a sanare una ferita sempre viva ed aperta, tanto da sentirsi estranei in ogni situazione, addirittura estranei a se stessi, quindi impossibilitati ad adattarsi a una vita che non era stata prevista, né immaginata.

Hasan Atiya Al-Nassar, il poeta dalla borsa a tracolla piena di libri, l'iracheno dagli occhi grandi e profondi, l'uomo tranquillo e amico degli emarginati (così lo ricordano gli amici) si è spento nella notte tra il 24 e il 25 dicembre 2017³⁶⁹ a sessantatré anni, dopo una vita di erranza fisica e psicologica per i suoi ideali di libertà e di pace. La sua morte, avvenuta per uno strano caso in una data

³⁶⁷ Ivi, p. 30.

³⁶⁸ Ivi, pp. 33-34.

³⁶⁹ L'ultimo saluto al poeta si è tenuto presso il quadrato musulmano del cimitero di Trespianno, a Firenze, e tante sono state le manifestazioni di affetto e di vicinanza da parte di poeti, amici, conoscenti ed estimatori della sua poesia.

particolare, lo assurge a simbolo del sacrificio per gli ideali per i quali ha combattuto e di cui rimarranno i suoi versi e il suo nome. È a lui che è dedicato il presente volume e vogliamo concludere questo capitolo ricordandolo con una poesia che gli aveva dedicato tanti anni fa l'amico Gëzim Hajdari, grande estimatore della sua opera:

Triste la canzone degli esuli iracheni / nelle sere d'estate a Firenze, / come i loro occhi impiccoliti in attesa, / come i loro volti mori scavati dalla mezzaluna. // Sognano di tornare là dove sono fuggiti, / di baciare la sabbia bruciata del Golfo / e seppellire i propri morti / all'ombra dei datteri, / anche se sanno che a Baghdad mai torneranno. // Il dolore degli esuli iracheni / trafigge il cuore / delle sere d'estate. (Firenze, estate 2001)³⁷⁰.

13. *Cheikh Tidiane Gaye, un poeta-testimone della Negritudine*

Cheikh Tidiane Gaye è nato nel 1971 a Thies, una cittadina situata a circa settanta chilometri a nord di Dakar, dove trascorre la sua infanzia e la sua adolescenza. Si trasferisce nella capitale senegalese per frequentare la Facoltà di Economia e Commercio all'università "Cheikh Anta Diop"³⁷¹, esercitando contemporaneamente la professione di giornalista *freelance*. Dopo la laurea sceglie la strada dell'emigrazione, trasferendosi prima in Costa d'Avorio, dove vivrà per due anni, e poi in Italia che diventerà il suo paese d'adozione. Nel 1997 si stabilisce infatti a Milano dove è molto attivo nell'ambito delle politiche immigratorie e dove conosce Pap Khouma, uno tra i primi autori italo-foni testimone delle difficoltà di inserimento nella società italiana, con cui stringe una fraterna amicizia e lotta per i diritti dei rifugiati e dei richieden-

³⁷⁰ G. Hajdari, *Triste la canzone degli esuli iracheni*, in *Poesie scelte 1990-2007* cit., p. 159.

³⁷¹ Cheikh Anta Diop (Thietou, 1923-Dakar, 1986), filosofo, antropologo, storico, scienziato e politico, si forma negli anni del dopoguerra alla Sorbona e resta affascinato dalle teorie di Gaston Bachelard. Laureatosi in filosofia inizia i suoi lavori di ricerca linguistica sul *wolof* e il *serere* (lingue nazionali del Senegal) e studia le tradizioni orali senegalesi. Nel 1948 pubblica presso la casa editrice *Présence Africaine* i suoi lavori sull'origine della lingua *wolof*. Legge con passione i testi di Aimé Césaire e affronta il problema della decolonizzazione attraverso un approccio pedagogico nuovo, rispettoso dei sistemi linguistici culturali africani. La sua posizione non nega l'utilità e la ricchezza di continuare ad usare il francese, ma nota la difficoltà e anche la sofferenza per molti bambini africani di essere scolarizzati in una lingua diversa dalla lingua materna. Per Cheikh Anta Diop si tratta al contempo di una questione pedagogica e politico-culturale: per poter padroneggiare un'altra lingua occorre prima conoscere bene la propria che implica anche la conoscenza del proprio bagaglio storico-culturale. Il colonialismo ha privato gli africani delle loro culture attraverso un tentativo di assimilazione; la cultura autoctona, secondo Diop, è infatti riconosciuta esclusivamente all'interno di un folklore tradizionale inventato volutamente dal colonizzatore. Nel 1951 egli tiene presso la *Maison des Sciences de l'Homme* una conferenza sul tema "L'origine del wolof e del popolo che parla questa lingua".

ti asilo. Nel 2005 il poeta senegalese si trasferisce ad Arcore, cittadina nativa della moglie di origine pugliese e bergamasca, facendo il pendolare tra Arcore e Milano ove lavora in una banca come statistico. Nel 2011 Tidiane Gaye si candida al consiglio comunale di Milano nella lista “Milano Civica X Pisapia Sindaco” e si impegna nella lotta per sconfiggere l’illegalità e lo sfruttamento dei lavoratori stranieri. Contemporaneamente partecipa a convegni e dibattiti sulla letteratura italoфона e coltiva la passione per la scrittura in versi e in prosa, nata proprio in Italia, anche se il suo universo si muove fra tre lingue: il francese, il *wolof* (con cui è cresciuto in Senegal) e l’italiano imparato in quella che è ora la sua seconda patria. Tidiane Gaye ha quindi una doppia lingua letteraria, il francese e l’italiano, in cui inserisce delle parole in *wolof* che è soprattutto una lingua orale³⁷².

La sua produzione inizia con la pubblicazione del romanzo *Il giuramento*³⁷³ (2001), seguito da *Mery, principessa albina. Racconto di un sogno africano*³⁷⁴ (2005) che ha ricevuto una segnalazione speciale al Premio Internazionale “Ada Negri” di Lodi e ottenuto il Premio “Scritture di frontiera” di Trieste dedicato ad Umberto Saba. Nel primo, l’autore cerca di analizzare con distacco e lucidità i motivi che costituiscono un freno al progresso del continente africano, in particolare il malgoverno e la corruzione, oltre all’analfabetismo, le mutilazioni, le stregonerie e lo sperpero di denaro nelle cerimonie familiari, puntando quindi il dito anche su certe tradizioni e credenze che si stenta ad abbandonare; nel secondo, una sorta di romanzo di formazione, lo scrittore focalizza l’attenzione sulla tradizione orale del suo paese d’origine, una tradizione che si basa ancora oggi sul racconto di fiabe e leggende tramandate dagli anziani-saggi del villaggio, i *griots*, che rappresentano la memoria storica collettiva.

La prima raccolta poetica, *Il canto del Djali*³⁷⁵, pubblicata nel 2007, ha al centro proprio la figura del *griot* (il cantastorie) che attraverso le sue capacità oratorie «fa rivivere epopee viventi del passato ancestrale», rappresentando «un’idea di unione sacrale, di suggello fra i vivi e i morti, fra il passato e il futuro, fra il qui e l’altrove», scrive Silvia Riva nell’Introduzione alla raccolta³⁷⁶. L’etnia *pulaar* lo chiama *gawlo*, l’etnia *wolof* *geweul*, quella *malinke* *djali* e il suo ruolo è così importante che si può paragonare al ‘sistema nervoso’ della cultura dell’oralità. È colui che ha ricevuto dai suoi avi l’eredità della Parola e custodisce i miti, i proverbi, i riti e i suoni che egli trasmette alle generazioni successive accompa-

³⁷² È importante ricordare che Boris Diop ha scritto il romanzo *Doomi Golo* (Éditions Papyrus Afrique, 2013) in *wolof*, a testimonianza della rivendicazione di scrivere nella propria lingua d’origine.

³⁷³ Cheikh Tidiane Gaye, *Il giuramento*, Genova, Edizioni Liberodiscrivere, 2001.

³⁷⁴ C. Tidiane Gaye, *Mery, principessa albina*, Milano, Edizioni dell’Arco, 2005.

³⁷⁵ C. Tidiane Gaye, *Il canto del Djali*, Milano, Edizioni dell’Arco, 2007.

³⁷⁶ Silvia Riva, “Come sguardi neri viventi che rischiarano i cieli”. *La Parola nella poesia di Cheikh Tidiane Gaye*, ivi, p. 6.

gnandosi con la *kora*, uno strumento formato dalla metà di una zucca svuotata e ricoperta di pelle di mucca o di antilope.

Nella raccolta di Tidiane Gaye la Parola occupa una posizione rilevante: essa ha il potere di far rivivere l'età dell'oro della poesia orale e allo stesso tempo di denunciare i traumi e i mali di oggi, come nel componimento *O mio paese*, dedicato a tutti i paesi in guerra:

Il mio paese *sanguina* e del suo *sangue* tradisce le cantiche dei saggi, / *sanguina* e del suo *sangue* asciuga i sorrisi, luce scintillante nella chiara luna / *sanguina* e disseta lingue di vipera / *sanguina* e nella corrente delle onde piange / d'aver mentito ai saggi, ai bambini, ai sorrisi di meraviglia. / Il mio paese trema, sonnacchia e dorme ai fianchi dei cimiteri. / La lingua *sanguina* e perde la sua bontà, / [...]. / Gli occhi *sanguinano* sguardi spaccati da cattive parole / parole che accecano e ingannano i pensieri, / le mie mani *sanguinano* per non avere più le unghie. / Anche la pipa avrebbe chiesto il fumo di sempre / anche il cane non abbaia più dietro la mandria / tradito, imbevuto nella desolazione, / il mio paese *sanguina*, gola *sanguinante* / che incanta con grida di *sangue*³⁷⁷.

La ripetizione del verbo «sanguinare» e del sostantivo «sangue» crea un ritmo quasi salmodico, da litanía, che qui è più di stampo senghoriano. Léopold Sédar Senghor è il grande Maestro verso cui Tidiane Gaye è debitore nel cantare il grande continente, come leggiamo nella poesia intitolata *La mia Africa*:

Mi sdraierò sotto i tuoi piedi / non mi basterà il tuo sguardo; / alzami con le tue lunghe fresche braccia / e vola come la farfalla all'orizzonte / ospitami nella tua tana, nido umido; / all'alba sorrideremo al mondo / perché questa terra è sempre in piedi³⁷⁸.

Il poeta canta i tradimenti ma anche la bellezza di questa terra che da una parte spinge a fuggire, spinge ad un grande esodo epocale e dall'altra, attraverso la distanza, infonde nostalgia ed amore, come si può rilevare nella raccolta bilingue italiano-francese del 2009, *Ode nascente / Ode naissante*³⁷⁹, a cui è stato attribuito il Premio “Poesia Europea” di Lugano. Nel componimento *Terra mia*, diviso in tre movimenti, troviamo Gorée, l'isola nella baia di Dakar, simbolo del contrasto tra la bellezza del paesaggio marino e il dramma che questo luogo porta su di sé, in quanto fu punto di partenza degli schiavi d'Africa verso le Americhe:

Il mio nome è Gorée / il mio cognome è Isola. / Sono nata nell'oceano / l'Atlantico mi offre il suo vento fresco / sono una perla sabbiosa, / madre di tutto un

³⁷⁷ C. Tidiane Gaye, *Il canto del Djali* cit., p. 17. Il corsivo è nostro.

³⁷⁸ Ivi, pp. 41-42.

³⁷⁹ C. Tidiane Gaye, *Ode nascente / Ode naissante*, Milano, Edizioni dell'Arco, “Poètes de Cinq Continents”, 2007.

intero continente, / ma mi pento di aver abortito i miei figli. / [...] / le grida dei nipoti sono sepolte nell'oceano / il loro respiro bussa in una terra morta / dove le lingue vengono staccate / dove la libertà non viene riconosciuta, / ho pianto per secoli e perso il mio sangue. / [...] / O Lampedusa, / perla sabbiosa, stenditi come una stuoia, / sii accogliente per asciugare le nobili lacrime. / I nostri nipoti i tuoi nipoti hanno sofferto / come gli avi / come le madri / come i padri / le loro anime non sono colpevoli / non sono nati per soffrire, / la loro esistenza è appesa al passato / ma il loro futuro / il vero futuro è riconoscere la loro lingua, / i loro dialetti, / il profumo della loro pelle³⁸⁰.

Il dramma dei secoli passati dell'isola di Gorée si fonde con quello del mondo di oggi rappresentato dall'isola di Lampedusa, sogno e miraggio per tante persone in cerca di una nuova vita, di una nuova possibilità. Nel testo *Sahara*, il poeta canta il paesaggio che caratterizza tanti paesi africani:

Sahara, alzati / sabbia dorata, vento fresco / sei già in piedi, / la tua chioma la mia ombra, / sei il fuoco che ritma i miei passi / pronunciato in tutte le lingue / per strappare nel sonno il sogno dell'uguaglianza. / Sei un filo, linea invisibile tra giorno e notte / tra fiore e radice / tra luna e sole / tra tenebre e luce, dal Sahel brilla il tuo nome, Sahara / anima del deserto, mimosa vivente, profumo delle stagioni / la primavera ti abbraccia per la tua ospitalità / l'estate vivifica le tue vene, l'autunno balbetta, la tua bellezza non cade / davanti all'uragano e la burrasca³⁸¹.

È il continente africano ad essere ancora al centro della raccolta bilingue *L'étreinte des rimes / Rime abbracciate*³⁸², pubblicata nel 2012 insieme alla poetessa italiana Maria Gabriella Romani Kouacou che vive da oltre vent'anni in Costa d'Avorio. È uno sguardo incrociato, 'abbracciato', in cui è centrale il concetto di 'patria'³⁸³ trattato da entrambi i poeti. Nel componimento intitolato appunto *Patria*, questo principio è considerato da Tidiane Gaye come 'prima patria':

Hanno ridotto in cenere le nostre anime / terrificato i nostri sguardi / frantumato i nostri specchi / incendiato il nostro sangue. / Che cosa rimaneva da raccontare? / La querelle dei popoli / gli amari ricordi / la rabbia degli uomini senza voci e senza lingua. / I troni erano bruciati, le nostre credenze calpestate / le lune orfane partorite nelle notti infedeli³⁸⁴.

³⁸⁰ Ivi, pp. 32, 34, 36.

³⁸¹ Ivi, pp. 52, 54.

³⁸² C. Tidiane Gaye, Maria Gabriella Romani Kouacou, *L'étreinte des rimes / Rime abbracciate*, Paris, L'Harmattan, 2012.

³⁸³ Cfr. S. Riva, *Due cantori di qui e d'altrove: Maria Gabriella Romani Kouacou e Cheikh Tidiane Gaye, poeti dell'abbraccio*, ivi, p. 14.

³⁸⁴ C. Tidiane Gaye, M. G. Romani Kouacou, *L'étreinte des rimes / Rime abbracciate* cit., p. 24.

mentre nel componimento *Il grido della speranza* il poeta prende in considerazione la sua 'seconda patria', denunciando le ingiustizie del paese in cui vive oggi e rievocando in particolare il villaggio calabrese di Rosarno che nel 2010 è stato teatro di violenze razziste contro centinaia di braccianti immigrati. La poesia, in forma di preghiera, diviene una sorta di rosario:

Il cuore si è fermato, lo sguardo piegato / dall'ingiustizia, la bandiera dell'unità sepolta, / i sorrisi mortificati e la dolcezza della luna svanisce / oscurata dalle penombre dell'egoismo / e dell'intolleranza. / *Rosarno* ha perso il suo rosario, / il rosario ha smarrito le sue perle / le perle, la pietà e la tolleranza / allontanate dalla cattiveria. / Ascoltate il cuore di *Rosarno* che pulsa di gioia: / il negro se ne va, se ne va / il negro se ne va dopo aver raccolto le arance / il negro – scimmia / il negro – iena / il negro – giraffa / il negro – cane / il nero se ne va, se ne va e in quel giorno / anche il sole di *Rosarno* si è fermato. / Le piantagioni orfane, / solo gli alberi vi erano fedeli / ho visto di nuovo / *Toussaint Louverture* / *Tamango* / *Kounta kinté*. / Ho visto, ho visto / ho visto dai propri occhi / il passato rinascere / rinascere il passato / una terra che assomigliava a *Gorée*. / Tutti i nostri sguardi smarriti appesi al passato. / Mancava solo la tromba di *Amstrong* / per colmare i nostri cuori in siccità. / I nostri cori assetati di melodie / e le nostre gole impotenti a sollevare / il vero ritmo della speranza³⁸⁵.

Nelle prime tre raccolte il poeta si fa portavoce di un patrimonio collettivo, mentre nella quarta, *Curve alfabetiche*³⁸⁶, pubblicata nel 2012 grazie al Premio "Archè Anguillara Sabazia", è presente uno scavo più personale, individuale, che si può notare anche nell'uso dei verbi. Se nel *Canto del Djali* ritorna spesso la prima persona plurale, in *Curve alfabetiche* si assiste ad uno spostamento verso la prima o la terza persona del singolare, che va a riflettersi su un personaggio o una figura particolare, come nella lirica d'apertura *Abortito, sepolto, vive*, in cui troviamo una personificazione dell'Alfabeto:

Abortito, sepolto, vive / rivissuto / si alza imboccando la strada grondata / di bandiere, di salive e di sguardi soffocati / si alza e si sfama / vive e si annaffia / sei l'universo della parola. // Alfabeto, non sei solo sillaba / né lettera, né suono, né sguardo / non sei solo suono né cadenza / sei anche l'incenso / l'aroma sapore di melodie³⁸⁷.

³⁸⁵ Ivi, p. 30. Ricordiamo che Tidiane Gaye è presidente e coordinatore del Premio letterario "Jerry Masslo" della città di Arcore e membro del "Pen Club Internazionale Retoromanca" di Lugano.

³⁸⁶ C. Tidiane Gaye, *Curve alfabetiche*, Melegnano, Montedit, "Le schegge d'oro", 2011. Su questa raccolta cfr. Davide Madeddu, "Curve alfabetiche": l'ultima fatica letteraria di Cheikh Tidiane Gaye, poeta italofono della Negritudine, in *Notos*, rivista elettronica (http://www.revue-notos.net/?page_id=535).

³⁸⁷ C. Tidiane Gaye, *Curve alfabetiche* cit., p. 7.

La Parola è ancora una volta al centro dei versi di Tidiane Gaye, con cui egli ama creare delle sinestesie, figura retorica a lui particolarmente cara. Questa centralità del ‘verbo poetico’ è un continuo omaggio al suo padre spirituale, Senghor, fondatore della corrente letteraria e politica della Negritudine, nata tra le due guerre, che riuniva scrittori neri francofoni come Aimé Césaire, Jacques Rabermananjara, Léon-Gontran Damas, Guy Tirolien, Birago Diop e René Depestre.

Il termine «Negritudine», coniato da Aimé Césaire, apparve per la prima volta nel 1936 nel terzo numero della rivista parigina «L'Étudiant Noir». Nel 1947 nasce la rivista «Présence africaine», attorno alla quale si riuniscono vari intellettuali delle Antille e dell’Africa francofona ed anglofona per parlare apertamente dei problemi dei neri rispetto al peso della colonizzazione e per riconnettersi con le loro tradizioni. La poesia di Senghor si ispira infatti ai luoghi in cui egli ha trascorso la sua infanzia, ovvero al Canton di Fimla e al Canton di Joal (Senegal) e le tematiche trattate sono: la terra africana, la vita dei contadini, la discendenza, i morti, le leggende, i miti, quindi i valori culturali della *Négritude*. La poesia *négro-africaine* è prevalentemente una poesia orale, anche se in Senegal vi sono dei testi scritti presso i wolof e i peuls. All’interno della poesia orale bisogna distinguere la poesia popolare, caratterizzata da lunghi poemi di lavoro o di lotta, dalla poesia cosiddetta ‘alta’, come gli *éloges*, le *épopées*, ecc. Nella poesia orale il ritmo è caratterizzato dall’apparizione, a intervalli regolari, di una sillaba accentata: per esempio in un tetrametro vi sono quattro sillabe accentate e, tra due sillabe accentate, ci possono essere solo tre sillabe, ma tra queste due sillabe ci può anche essere il silenzio. È infatti il *tam-tam* che indica il ritmo di base, che è quindi ‘dispotico’ perché crea una sorta di forma chiusa in cui il poeta si muove ma, allo stesso tempo, appoggiandosi su un ritmo di base solido, può abbandonarsi a qualsiasi fantasia, senza correre il rischio di creare un verso ‘falso’. Questa forma chiusa potrebbe sembrare una sorta di limitazione, ma in realtà è per il poeta un soffio di libertà: nella poesia *négro-africaine* il Verbo non è solo luce, ma soprattutto espressione d’azione e di energia. Accanto alla poesia va di pari passo l’impegno politico, come nel caso di Senghor, che fu presidente del Senegal, o di Aimé Césaire, che fu deputato e sindaco nel suo paese.

Nel 2013 Tidiane Gaye, per rendere omaggio al fondatore della Negritudine, pubblica la traduzione italiana di un’antologia di *Poesie Scelte*³⁸⁸ di Senghor³⁸⁹,

³⁸⁸ Léopold Sédar Senghor, *Il cantore della Negritudine. Poesie scelte*, tr. it. Cheikh Tidiane Gaye, Prefazione di L. Toppan, Milano, Edizioni dell’Arco, 2013.

³⁸⁹ Sedar Senghor nasce a Joal il 15 agosto 1906. Il suo nome, Sedar, significa «colui che non conosce la vergogna» o «che non verrà mai umiliato». Il padre affida Sedar, all’età di sette anni, a Padre Léon du Bois, parroco di una scuola cattolica della zona e viene battezzato Léopold. Studia nel collegio “Libermann” a Dakar e poi prosegue la sua formazione a Parigi nel famoso liceo “Louis Le Grand”. Tra i suoi compagni di scuola troviamo Georges Pompidou e il poeta Aimé Césaire con il quale, insieme a Léon Gontras Damas, fonda il giornale «L’Étudiant noir» che sarà di supporto al Movimento della *Négritude*. Si laurea in Lettere alla Sorbona nel 1933 e diventa cittadino francese; questo gli permette, due anni dopo, di essere il primo uomo di pelle nera ad insegnare in

nei cui versi vi è un continuo riferimento a Joal, il suo villaggio natale, e alla sua lingua materna, il *sérère*, una delle sei lingue ufficiali parlate in Senegal insieme al *wolof*, *diola*, *mandinga*, *poulard*, *soninké*, evidenziando il fascino dei saggi *griots* ai quali rende omaggio con l'inserzione di parole di origine africana nei suoi componimenti in lingua francese. La poesia di Senghor è intessuta di metafore ed è caratterizzata dal ricorso alla paronomasia e alle assonanze: «dal suo *Sine* nativo alla sua *Seine*, terra d'adozione, terra dove acquisì le linee filosofiche e letterarie occidentali, dai suoi canti *sérères*, la sua etnia, e dai suoi versi tinti di *Normandité*»,³⁹⁰ come scrive Tidiane Gaye nell'Introduzione alla sua antologia, Senghor è stato un propugnatore della cultura universalizzante e questo lo dimostra il fatto che divenne dottore *honoris causa* di ben trentasette università ed eletto all'Académie Française il 2 giugno 1983.

Tidiane Gaye è stato il primo poeta africano a tradurre in italiano Senghor e la posta in gioco era alta. Il tradurre da una lingua non-materna ad una lingua di adozione presenta maggiori difficoltà e i pericoli di un 'tradimento' dell'originale sono doppi, poiché il senso di appartenenza alle due lingue tra le quali ci si sta muovendo è molto diverso rispetto alla sensazione di sentirsi a casa nel 'proprio balbettar'. La forza di Tidiane Gaye sta tuttavia nell'aver frequentato la poesia di Senghor sin dall'infanzia, in patria, e nel continuare a respirarla, ascoltarla e cantarla nella sua nuova patria.

I testi scelti per quest'antologia sono tra quelli più conosciuti di Senghor e rappresentativi di quello spaziare nella memoria tra Parigi, sua città d'adozione, e la natia Joal («l'Ombrosa»), metonimia del grande continente nero. I temi delle liriche tradotte sono l'amore per il proprio paese e per la sensualità che emana, il sangue gratuito sparso dei fratelli neri durante la Seconda Guerra mondiale in nome di una patria imposta, il canto degli elementi naturali, *in primis* il vento e l'acqua, che creano una sorta di nuovo *Cantico dei Cantici* e, in lontananza, il ritmo del *tam-tam*, del *balafong* e della *kora*. Nella sua traduzione Tidiane Gaye ha cercato di mantenere, quando possibile, la costruzione del verso senghoriano caratterizzato da allitterazioni e da una sintassi complessa in cui il soggetto è spesso posposto al verbo, come nel componimento *In Memoriam*, che apre l'antologia:

C'est Dimanche.

J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre.

Francia. Durante la Seconda Guerra mondiale cade nelle mani dei tedeschi e finisce in un campo di prigionia a Poitiers, dove non esita a studiare Goethe e la cultura tedesca. Scrive poesie sotto lo sguardo delle sentinelle naziste e, appena tornato dalla guerra, pubblica nel 1945 *Chants d'ombre* che suscita un'unanime approvazione. Nello stesso anno inizia la sua carriera politica che lo porta alla presidenza della Repubblica Senegalese dal 1960 al 1980. Nel 1948 esce la raccolta *Hosties noires* che dà inizio all'antologia *Nouvelle poésie Nègre et Malgache*. Nasce presto un rapporto di collaborazione, oltre che di amicizia, con Sartre che curò la prefazione all'antologia.

³⁹⁰ C. Tidiane Gaye, *Introduzione*, in Léopold Sédar Senghor, *Il cantore della Negritudine. Poesie scelte* cit.

*De ma tour de verre qu'habitent les migraines, les Ancêtres impatients
Je contemple toits et collines dans la brume
[...]*

È domenica.
Ho paura della folla dei miei simili dal volto di pietra.
Dalla mia torre di vetro *abitata* dalle emicranie, dagli Avi impazienti
Contemplo tetti e colline nella bruma
[...]³⁹¹

Il francese è lingua meno malleabile rispetto all'italiano e la costruzione «qu'habitent les migraines, les Ancêtres impatients» è un esempio dello stile di Senghor, caratterizzato dall'inversione verbo-soggetto. La preoccupazione di Tidiane Gaye di rispettare il più possibile l'ordine delle parole è data dalla volontà di restituire in italiano tutta la sonorità e l'incisività delle liriche, come nel componimento *Ta lettre sur le drap* (*La tua lettera sul lenzuolo*) :

*[...] Et la mer a son sel, et l'air le lait le pain le riz, je dis son sel
La vie contient sa sève, et la terre son sens
Le sens de Dieu et son mouvement.
Ta lettre sans quoi la vie ne serait pas vie
Tes lèvres mon sel mon soleil, mon air frais et ma neige.*

[...] E il mare ha il suo sale, e l'aria il latte il pane il riso, il suo sale dico
La vita ha la sua linfa, la terra il suo senso
Il senso di Dio e il suo movimento.
La tua lettera senza la quale la vita non sarebbe vita
Le tue labbra mio sale mio sole, mia aria fresca e mia neve³⁹².

Le allitterazioni (“s”, “r”) creano una sorta di spirale che aggrega tutti gli elementi naturali – sale, sole, aria, neve – e gli alimenti primordiali – latte, pane, riso – trasportandoli nella lettera posata sul lenzuolo, segno di un grido d'amore. E l'amore inteso come comunione di spirito con i fratelli scomparsi o deportati è il sentimento che pervade nella maggior parte delle liriche scelte, come in *C'est cinq heures* (*Sono le cinque*), ove il pensiero del poeta va all'isola di Gorée, nell'Oceano Atlantico:

*[...]
Il fait beau, il fait triste.
Il y a Gorée, où saigne mon cœur mes cœurs.
La maison rouge à droite, brique sur le basalte*

³⁹¹ Ivi, p. 19.

³⁹² Ivi, p. 59.

*La maison rouge du milieu, petite, entre deux gouffres d'ombre et de lumière
Il y a ah ! la haute maison rouge, où saigne si frais mon amour, comme un gouffre
Sans fond. Là-bas à gauche au nord, le fort d'Estrées
Couleur de sang caillé d'angoisse.*

[...]

Fa bello, fa triste.

C'è Gorée, ove sanguinano il mio cuore i miei cuori.

La casa rossa a destra, mattone sul basalto

La casa rossa di mezzo, piccola, tra due voragini di ombra e di luce

C'è ah! l'alta casa rossa, ove sanguina così fresco il mio amore, come un baratro

Senza fondo. Laggiù a sinistra al nord, il forte d'Estrées

Color del sangue cagliato d'angoscia³⁹³.

L'attacco «Fa bello, fa triste» immerge improvvisamente il lettore in un'atmosfera di luce e calore, velata però da un grigiore insanguinato: l'Africa è «nera bianca ma rossa», dice Senghor, color delle vite stroncate dagli invasori, come Estrées, l'ammiraglio francese che nel 1677 colonizzò l'isola di Gorée. E questo il poeta ce l'ha sempre presente, lui che diresse il proprio paese per vent'anni, dal 1960 al 1980. Tidiane Gaye traduce 'dall'interno', intriso del ritmo senghoriano e ci accompagna nei meandri più nascosti della sua poesia, come in *Élégie des eaux* (*Elegia delle acque*):

[...]

Eaux des miasmes et des cloaques, vous Eaux des capitales,

qui charriez tant de douleurs tant de joies tant d'espoir

oh! tant de rêves avortés

Eaux coulez coulez allez allez à la mer.

Lave le sel toute eau répandue toute eau repentie.

[...]

Acque dei miasmi e delle cloache, voi Acque delle capitali,

Che trasportate tanti dolori tante gioie tante speranze

oh! tanti sogni abortiti

Acque scorrete scorrete andate andate al mare.

Lavi il sale ogni acqua versata ogni acqua pentita³⁹⁴.

Il poeta invoca il bene più prezioso per la vita, specialmente in Africa, che però può anche essere malefico: «Piove sull'India e sulla Cina – quattrocentomila / Cinesi sono annegati, dodici milioni di Cinesi / si sono salvati, i buoni e i cattivi». L'acqua assume la funzione di un valore universale, elemento di ugua-

³⁹³ Ivi, p. 57.

³⁹⁴ Ivi, p. 46.

gianza fra tutti gli uomini, indistintamente: «Piove sul Sahara e sul Middle West, sul deserto / sui campi di grano sui campi di riso / Sulle teste di paglia sulle teste di lana. / E rinasce la Vita color di presenza». Una presenza a cui Tidiane Gaye ci richiama con quest'antologia corredata da note utilissime per comprendere l'universo della poesia senghoriana che porta su di sé i segni di una ferita ancora aperta, come nella lirica *Assassini* scritta al fronte:

Il vasto canto del vostro sangue vincerà macchine e cannoni / La vostra parola palpitante i sofismi e le menzogne / Nessun odio la vostra anima senza odio, nessun'astuzia / la vostra anima senz'astuzia. / O Martiri neri razza immortale, lasciatemi dire / le parole che non perdonano³⁹⁵.

Ritorna il sangue nell'ultima silloge di Tidiane Gaye, intitolata appunto *Il sangue delle parole*³⁹⁶, pubblicata nel 2018 e dedicata ad Alessandro Leogrande, giornalista e scrittore impegnato nella lotta contro il caporalato nelle campagne e sempre a fianco dei migranti, tematiche care a Cheikh che canta la sua vicinanza agli ultimi, come si legge nella poesia *Dietro di me*:

Dietro di me / lo splendore / e davanti / gli uomini, / gli ultimi, / gli indesiderati, / gli esclusi, / gli abbandonati, / gli uomini senza futuro, / che voglio cantare, / [...] / voglio dare loro / la mia stella / di speranza / ancorata nel mio cuore / che batte / per sempre / per sempre / per sempre / per i poveri³⁹⁷.

La parola poetica ha così la potenza di denunciare ed evocare soprusi, oltre a dar voce ai più deboli, a coloro che sono sopraffatti dalle leggi di mercato e dai loschi affari. Il poeta si lascia avvolgere dalla Parola, diventa consustanziale ad essa per abbandonarvisi completamente e lasciarsi trasportare dalla sua energia, come nella lirica *Poesia*, in cui la scrittura poetica prende le sembianze del corpo del poeta:

Poesia / Ti scopro / e ti copro / dal mio corpo / di lettere. / Ho guardato / Il tuo volto / specchio / delle / mie assonanze. / Ho toccato / il tuo corpo / tiepido, / mi sono bagnato / nella tua saliva / fiume³⁹⁸.

³⁹⁵ Ivi, p. 32 (alla fine del componimento troviamo l'indicazione: Front-Stalag 230).

³⁹⁶ C. Tidiane Gaye, *Il sangue delle parole*, Arcore, Kanaga Edizioni, 2018.

³⁹⁷ Ivi, p. 14-15.

³⁹⁸ Ivi, p. 71.

V
INTERVISTE

Riportiamo in questo capitolo le trascrizioni delle interviste realizzate nelle città di residenza dei poeti le cui opere sono state precedentemente analizzate. Le risposte sono state ritrascritte nel modo più fedele possibile, limitandoci a ridurre solo le formule legate all'espressione orale.

1. *Božidar Stanišić*

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Ho iniziato a scrivere poesie da giovane ma, diversamente dai miei coetanei di 'razza poetica', ne ho pubblicate pochissime e, anche di quelle pubblicate su riviste bosniache ed internazionali non ero contento; così posso dire di aver bruciato molti scritti inediti e ancora oggi penso di non aver sbagliato. Scrivevo nella mia lingua, a quel tempo chiamata serbo-croato, non pensando mai di dover cambiare posto, quindi l'idea di scrivere in un'altra lingua non era solo lontanissima, ma mi sembrava impossibile. Sono fuggito dal mio paese anche con la memoria del mio computer che conservava una parte del mio primo libro intitolato *Non poesie* – come le chiamo io – e del secondo, *Primavera a Zugliano*, costituito da alcuni componimenti scritti prima della partenza, ma non pubblicati, anche a causa del caos sociale, economico e politico che c'era.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

I miei primi passi in italiano sono stati fatti con articoli e cose pratiche, sia per spiegare le ragioni della mia fuga, sia per spiegare alcuni aspetti della cultura del mio paese che era visto come un luogo in cui la cultura era assente, poiché c'era la guerra e quindi si pensava subito e solo alla barbarie. Così volendo uscire da queste verità mediatiche, mi sono buttato in quest'avventura, aiutato da molte persone per migliorare il mio italiano. È accaduto qualcosa di strano. Ero in Italia da appena sette o otto mesi e scrivevo in italiano i miei articoli, in-

vece le mie *Non poesie* erano in serbo-croato e sono state tradotte. Certo ancora oggi se ho certe cose scritte in italiano, la versione migliore è sempre nella mia lingua, perché il linguaggio poetico non riesco a piegarlo all'italiano come riesco ad adoperarlo nella mia lingua.

E torno al concetto «la lingua è destino»: una riflessione di Danilo Kiš che, nonostante la sua ottima conoscenza della lingua francese, insisteva sempre sulla scrittura in serbo. Egli era un maestro delle lingue perché conosceva l'unghe- rese, il russo, il francese, ecc., eppure non rinunciava a questo nucleo-madre linguistico. Quindi per la tematica di moda, cioè la 'scrittura migrante', non sono molto utile come poeta – o meglio non-poeta –, però per quanto riguarda la prosa sì, poiché i racconti e soprattutto i saggi e gli articoli li scrivo direttamente in italiano. La saggistica ha delle finestre quasi razionalizzate e riesco quindi a scrivere abbastanza bene, soprattutto se mi concentro sul concetto che voglio esprimere e che voglio raggiungere, riducendo al minimo gli interventi esterni per la correzione. L'italiano l'ho imparato da solo, leggendo ed ascoltando. Ho ancora dei problemi ma penso che la lingua non sia tutto e se pensiamo agli interventi che si fanno nei testi da parte degli editori io mi ritengo un artigiano della scrittura: faccio tutto, dalla suola sino ad allacciare le scarpe. Oltre all'italiano, leggo e parlo il russo che era la lingua straniera proposta nella sezione in cui capitai al liceo e mi ritengo fortunato, poiché ho il privilegio di godere di questa grande letteratura in originale.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Innanzitutto noto una netta divisione tra ciò che è ormai una problematica, cioè gli stranieri che scrivono in italiano e il cui nome e cognome è un problema – a parte le loro opere che vengono lette forse molto di più di quanto ci si aspetti – e coloro che cercano la letteratura. In ogni caso, tra la lingua italiana contemporanea e ciò che porta un autore straniero, io per ora non vedo nessuna influenza. E questo anche a livello poetico. Quindi sono due universi separati, anche perché questo fenomeno è comunque recente. Per entrare in quella che viene chiamata osmosi, intreccio dei linguaggi, ci vuole tanto tempo, ci vogliono trenta, quarant'anni e più. Quindi è normale che queste due produzioni camminino parallelamente.

In un certo senso è un riflesso quasi invisibile tra un'Italia che vede (è la minoranza) la letteratura di autori stranieri che scrivono in italiano come un fenomeno organico nella dialettica della storia di oggi, e un'Italia che vuole mantenere quei certi 'posticini' letterari. *Nuovo planetario* di Armando Gnisci per me resta l'opera più intelligente, oltre alle cose sulla poesia che ha fatto Mia Lecomte per esempio con Franca Sinopoli e Nora Moll. A volte vado ai festival di letteratura e mi annoio: letteratura è ricerca, lavoro, quotidianità, che a volte anche opprime, che porta alle crisi, che provoca dei danni. Senza lavoro, senza dedizione, che cosa c'è?

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

La prima fase non so fino a quando sia durata, perché è stata repentina e non prevista, però ora quando scrivo penso in italiano e scrivo in italiano con delle eccezioni, ovvero con la terminologia tecnica per la quale ricorro ai vocabolari, alla traduzione. Comunque i testi teatrali, i racconti brevi e soprattutto i saggi li scrivo direttamente in italiano ed alcuni amici, anche buoni conoscitori della lingua italiana e del linguaggio del saggio, dicono che c'è qualcosa che non è del tutto italiano ma che appartiene ad un cerchio più esteso, meno canonizzato della lingua italiana. Posso aggiungere che gli scrittori stranieri che hanno imparato la lingua italiana, o che la stanno imparando, la stanno creolizzando e i riflessi si sentiranno tra molti anni rispetto a questo momento in cui noi stiamo conversando.

Le mie raccolte poetiche sono state tradotte da Alice Parmeggiani, a volte con il mio contributo poiché, vivendo a soli dieci chilometri di distanza, potevamo vederci spesso. Lei, traduttrice del tutto particolare, è riuscita a salvare in pieno il ritmo della mia lingua madre in italiano. Alcune poesie sono state scritte direttamente in italiano, ma non ero contento, non mi soddisfaceva il risultato, così tornavo alle versioni in lingua serbo-croata perché non riuscivo ad ottenere questo spazio in cui ti perdi. Non ho invece avuto alcun problema con il testo teatrale – che poi ho stampato io privatamente – *Il sogno di Orlando*, che ha subito pochissimi interventi perché aveva un linguaggio abbastanza sciolto, razionale, un linguaggio più delle idee che lirico.

Cosa provi quando ti senti definito 'poeta italofono'?

È una domanda complessa per me che vivo e scrivo altrove. Per esempio nel 2011, a Banja Luka, in Bosnia, in occasione del Convegno *L'Italia altrove*, dopo diciannove anni di assenza dal contesto pubblico sociale e culturale del mio paese natio, ho parlato per la prima volta all'università davanti a dei ricercatori, e ho parlato proprio in italiano. Mi sentivo a mio agio, nella piena naturalezza della situazione, tranne piccoli nervosismi, come era ovvio che ci fossero, dopo quasi vent'anni di assenza, ma ognuno fa le proprie scelte e ne assume le conseguenze.

Il termine «italofono» potrebbe essere giusto ed appropriato per indicare ad esempio uno scrittore che come me scrive in italiano ma che si muove poco. Quindi l'aggettivo «migrante» non mi si addice: si muovono più i beduini da un'oasi all'altra o le zanzare nel mio orto!

Credo sia importante allontanarsi dall'orticello contemporaneo della scrittura migrante e capire che noi, autori di opere scritte in lingua italiana e provenienti da altre zone culturali, davvero non siamo i primi. Questa mia riflessione per sfortuna non ha provocato né dialoghi né polemiche, perché quasi tutti sono rimasti cementati sul termine «migrazioni». Certo, la questione è ampia, profonda, ed esce dal contesto strettamente letterario e si potrebbe aprire

un dibattito che non può essere limitato solo alla poesia. Bisogna soprattutto riaprire il discorso di Todorov che affermava che non è una questione primordiale quella di perdere la lingua e la cultura d'origine, quanto invece quella di non acquistarne un'altra.

Fondamentale è anche la traduzione che considero un ponte necessario, un'arte di «avvicinarsi a...» e nel mio caso di avvicinarmi a me stesso. Il traduttore è una figura importantissima che non è solo una figura di razionalità, ma è anche un artista nascosto. Per molti è solo un nome in un angolo del libro o di un articolo, ma ho avuto la fortuna di incontrare traduttori che avevano una cultura incredibile e quindi dagli incontri con loro ne uscivo più arricchito. La traduzione tecnica è per me pane quotidiano e la faccio senza problemi. Invece mi piacerebbe scegliere cinque autori importanti italiani e tradurli in serbo-croato, in bosniaco e dedicarmi per due o tre anni solamente a questo lavoro. Da Boccaccio in poi è stato tradotto tantissimo in serbo-croato, invece per esempio *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern non è stato tradotto e mi piacerebbe anche finire di tradurre ciò che manca di Pavese, perché penso che di alcuni autori debba essere tradotto tutto, sino all'ultima lettera, e lui è uno di quelli. Inoltre manca la traduzione di Edoardo Sanguineti, dell'amico Tito Maniacco che è stato un fine intellettuale. Dei poeti classici del Novecento comunque è stato tradotto molto: Ungaretti, Saba, Pasolini, ecc. Ci devono essere dei progetti intelligenti, ovvero i traduttori dovrebbero avere una copertura economica. Ad esempio, Massimo Rizzante ha tradotto in italiano Danilo Kiš partendo dal francese, anche se abbiamo collaborato (francese-italiano-serbo) in tre: io, Alice Parmeggiani e appunto Massimo.

Mi piacerebbe vedere tutte le opere di qualche autore bosniaco tradotte in italiano. In particolare le opere di Meša Selimović, i cui romanzi *Il derviscio e la morte* e *La fortezza* sono stati tradotti, ma manca l'ultima parte della sua trilogia, *L'isola*. E poi mi piacerebbe vedere tradotto in italiano *Il romanzo di Londra* di Miloš Crnjanski, una grande opera letteraria, per me insuperabile, in cui si tratta in modo serio, approfondito e originale il tema dell'emigrazione, oltre all'amore, alla morte, alla memoria, all'oblio.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

Ho pubblicato le raccolte *Primavera a Zugliano* (1994), *Non poesie* (1996) e *Metamorfosi di finestre* (1998) e l'antologia poetica intitolata *La chiave nella mano* (2008) presso l'editore Campanotto, per la prima volta in edizione bilingue e con degli inediti. La mia poesia parla della guerra, della fuga dalla guerra perché siamo condizionati dalla storia, dalle circostanze che ci riguardano, quindi c'è un vissuto autentico. Quando Ortega y Gasset dice: «Noi siamo la circostanza», io lo capisco, anche se non condivido del tutto questa riflessione che è fra le più provocatorie dei tempi moderni. La circostanza mi cambia? E posso

cambiarla io, o altri? Lo faremo attraverso l'arte? Non credo. L'arte è una delle lumache della storia, quella che nasce con la volontà di volare sopra le cose, ma sopra le cose ci resta. Tocca la mente e il cuore di pochi. Se fosse diverso non esisterebbero dei bipedi egoisti, avidi, carrieristi e senza pietà...quindi, mi arrendo davanti a Ortega y Gasset: l'uomo è circostanza poiché se le cose fossero andate diversamente io non sarei qui a parlare con voi ora. Mi arrendo raccontando, scrivendo.

Per me tutto parte dal sentimento di impotenza assoluta, ovvero che l'uomo, nella storia, è anche un niente che parla: siamo come destini, come foglie di alberi in autunno. Ci illudiamo che milioni di persone possano cambiare tante cose, però possono almeno essere dei testimoni del loro tempo. La letteratura non è solo il narrare e quindi sono sempre in relazione con Camus che ha problematizzato la circostanza: che cos'è il tutto? Che cos'è il niente? Che cos'è la speranza se non viene prima capito l'assurdo dell'uomo?

La storia sociale, politica, economica e culturale del mio paese d'origine ha influito tantissimo, perché credo che anche dai paesi sconosciuti possano partire delle particelle, degli interrogativi per capire il mondo in cui viviamo. Prima di pubblicare i racconti *I buchi neri di Sarajevo* ho letto tanto, tantissimo. Fra gli italiani soprattutto Vittorini e Pavese, tra gli scrittori russi soprattutto Puškin, Cvetaeva, Gogol', Bulgakov. Ho cominciato a scrivere delle vere 'non-poesie' nel momento più drammatico della mia e della vita di milioni di persone di quella periferia europea in cui sono nato. Le mie 'non-poesie' ricordano forse Pavese che ha comunque un verso più sintetico rispetto al mio. Io volevo che pesasse di più con delle cose che con la bellezza. Alcuni amici mi hanno detto che queste 'non-poesie' ricordano loro le *Georgiche*, ma non ho avuto dei modelli, anche se c'è una cifra poetica. Ti danno l'idea di un poema classico che continua. Dovevano essere un racconto, tuttavia ne sentivo una debolezza epica, quindi le ho trasformate in versi. Mi sono costati giornate e giornate di lavoro e tanti versi sono stati cancellati e tradotti in altre lingue. Per esempio, quando siamo stati in Giappone, una scuola di Hiroshima ha dedicato per un mese delle ore alla traduzione dei miei testi in giapponese e mi hanno detto che hanno ammirato l'aspetto della natura riscontrabile nella mia scrittura.

Quel 'non' in realtà rappresenta un segno di protesta contro il mondo e contro il narcisismo quasi generale di chi attualmente scrive, nel senso che io scrivo e penso che il mondo possa essere cambiato; invece il mondo non cambia con le poesie. Gramsci dice: "Nel momento in cui noi scriviamo, la storia è già andata avanti."

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

L'uomo deve pur nascere da qualche parte, e in ogni caso ciò succede in un contesto che è più antico di lui. Nel contesto in cui sono nato vivono e convivono nella storia varie nazionalità e religioni, come in un ombelico del mondo. Pensavo che fosse una bestemmia dire «io sono puramente serbo» o «puramente bosniaco» o «puramente croato» o «puramente musulmano», perché a

mio avviso riduceva il contesto culturale in cui mi riconosco. Infatti i miei maestri sono autori di tutte le nazionalità ed è interessante che tutti loro, che erano maestri ‘veri’, hanno superato questo contesto di appartenenza nazionale pura. Perciò, tornando alla domanda, parlerei più volentieri di una periferia o di una letteratura periferica. A mio parere le letterature periferiche possono dire molto di più sull’Europa che le culture centrali, a partire dalla nordica, con Ibsen e Strindberg, andando verso Czesław Miłosz in Polonia, e poi verso l’Europa centrale con Musil e nel contesto del real-socialismo con Kundera e Hrabal innanzitutto, e poi con Gombrowicz – un polacco dalla vita stranissima vissuta in Argentina – che diceva che un autore deve saper descrivere la propria scrittura. Però in Europa generalmente non c’è questa mondialità, ovvero in un’Europa dei piccoli mondi siamo sempre più chiusi nel contesto dei libri più venduti, degli autori celebri, perché autori di bestseller e non in quello della letteratura del senso e degli interrogativi. Può essere che la causa sia la poca conoscenza della letteratura di chi ci ha preceduti, forse anche la mancanza di orizzonti. A questo punto torno sempre volentieri all’idea geniale di Cacciari che parla di Europa come arcipelago, fatta di molte isole, senza importanza di quale sia la più grande. Anche Faulkner parla di America negata, la cui esistenza viene affermata dalla sua negazione.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Sono convinto che l’uscita ragionevole da questo triangolo, sul piano culturale più ampio, sia più che necessaria. È paradossale basare su questo trinomio soprattutto la nostra coscienza. C’è poi chi ancora insiste nell’aggiungerci la religione. Il trinomio di cui parliamo però è una forma che, presentato com’è, chiede la trasformazione in qualità, in cui l’identità altrui non può essere considerata inferiore ma alla pari di quelle centrali. Quindi deve essere rispettata, nel senso pieno del termine. Direi che quella forma – se già abbiamo nominato la religione – deve morire: solo così vi sarà una sua vera resurrezione.

Che cos’è la scrittura italoфона davanti o dentro questo trinomio? Dopo vent’anni (o più) dalla sua nascita bisognerebbe fare il punto, un bilancio, ovvero capire quanto uno ha perso scrivendo in italiano. Credo, passando su un piano più specifico, che non abbia perso nulla se è stato sincero con se stesso. In tale senso è stato un passaggio normalissimo. Però, se mi sforzo a scrivere in italiano ciò che potrei esprimere molto meglio nella mia lingua, sono sincero?

Comunque la questione ci porta alla nozione tradizionale di identità, che è quella cosa che viene strumentalizzata oggi e che continuerà ad esserlo, tanto più con questa crisi economica (che secondo me è soprattutto spirituale e culturale), ed andrà avanti perché noi non possiamo dimenticare ciò che fa parte della memoria europea.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

La poesia italoфона potrebbe fare come la raccolta *Poeta a New York* di García Lorca, perché in questi testi c'è nostalgia del proprio paese, ma anche una dura critica di ciò che il poeta spagnolo ha visto e vissuto nella megalopoli. Ci sono delle ragioni per cui uno viene dalla Bosnia, dalla Cina, dall'India e dice: «Il mio paese rimane il paese delle nostalgie». Ma le nostalgie devono mescolarsi con gli sguardi critici (c'è qualche ragione per cui sono emigrato? È del tutto normale?). Io sono molto critico sui fenomeni sociali e politici nell'Italia di oggi, ma sono ancor più critico sul vissuto dell'Italia nelle opere degli scrittori migranti che hanno dimenticato come stanno le cose nei loro paesi.

Aggiungerei che, in questi ultimi trent'anni, c'è un'Italia dell'accoglienza e c'è quella della zona grigia e di indifferenza che viene toccata con le badanti in casa, con gli operai nelle fabbriche. Quindi una parte di questa Italia è accogliente, ma c'è ancora tantissimo dell'oblio del passato in cui l'italiano era con le valigie in mano. Sarebbe necessario uno sguardo più complesso che secondo me è ancora un *work in progress* perché sull'immigrato pesa anche un'immagine xenofoba che annebbia uno sguardo sull'insieme dei fenomeni sociali. L'Italia aspetta ancora un romanzo vero e proprio sull'immigrazione, un'antologia che potrebbe raccontare l'Italia in tutti i suoi aspetti più complessi, che parli anche dei lati oscuri degli scrittori immigrati.

Non penso che la poesia italoфона potrebbe favorire l'alterità nel contatto con l'altro, penso invece che la poesia rimarrà nei suoi limiti maledetti di chi la scrive, ma chi 'deve' scriverla rimarrà nella sua lontananza rispetto a chi doveva in qualche modo recepirla, e non riuscirà a muovere le cose, perché secondo me, in realtà, ci sono pochissimi libri che hanno mosso le cose: *La capanna dello zio Tom*, per esempio, e forse l'ultimo è stato Tolstoj...

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Mi sento fuori dal contesto. Ci sono pochi autori autoctoni a cui mi sono ispirato: Ungaretti, che preferisce più le cose che le parole, Michelangelo, Pavese e Montale come maestri del significato, ma non come modelli.

Anche se lo nomino spesso non sono prigioniero di Crnjanski che è un autore che si chiedeva giustamente perché agli italiani piacesse tanto Petrarca rispetto a Michelangelo, per esempio. Ed egli ha dato questa spiegazione: «Petrarca rappresenta le parole, Michelangelo le cose.» Nelle mie 'non-poesie' volevo trovare e nominare le 'cose', quindi di bellezza ce n'è poca, anche se alcuni l'hanno trovata.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italofoonia?

Chi ha accettato e custodito il linguaggio letterario basato sulla lingua italiana? Ad esempio gli autori che vivono in Argentina o in Germania e scrivono in italiano e alcuni scrittori, vecchi come me, che hanno continuato a scrivere nella lingua madre e in italiano. Presso l'editore Campanotto, per esempio, ho pubblicato una sola raccolta in versione bilingue.

La francofonia, l'anglofonia, l'ispanofonia, ecc. invece sono fenomeni legati al tempo dell'esperienza coloniale, quindi diversi rispetto all'italofonia. Comunque a volte dico che è importante leggere per esempio Chinua Achebe, poeta e scrittore nigeriano, o Senghor, senza cui non so come si sarebbe potuta immaginare la mappa della letteratura mondiale. Lo dico perché hanno contribuito al massimo a ciò che è la biblioteca del mondo.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Sui premi letterari posso dire che in questi vent'anni in Italia ci sono stati pochi premi seri, perché anche qui c'è l'autoreferenzialità italiana. Per esempio, i premi in Germania o in America sono alti, perché danno poi agli scrittori la possibilità di vivere tre, quattro, cinque anni in modo indipendente, solo ed esclusivamente da scrittori. I premi per gli scrittori immigrati sono invece ridicoli. All'inizio hanno avuto un certo senso e io ci credevo, ma poi ci sono state delle strumentalizzazioni della letteratura migrante, almeno sin dall'inizio del Duemila. Questi premi hanno avuto un ruolo minimo nel rendere visibili gli scrittori italofooni. Per esempio, non capisco come un libro di Julio Monteiro Martins non sia mai stato premiato con un premio consistente. Poi, per entrare in ciò che è oggi l'editoria, ci vorrebbe un convegno.

2. Arben Dedja

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Ho iniziato a scrivere, come tutti penso, da adolescente, nella mia lingua materna. La mia prima poesia si intitolava, strano il destino, *L'esodo degli albanesi* e fu pubblicata quando avevo quindici anni. All'epoca per scrivere bisognava rispettare alcuni principi che erano quelli del realismo socialista: uno era l'eroe positivo, l'altro era il carattere nazionale ed infine c'era il carattere popolare, soprattutto nella prosa. Non si poteva scrivere un racconto o un romanzo se non c'era un eroe positivo. Era difficile seguire questi canoni, così spesso si scriveva e poi si lasciava tutto nel cassetto. Il mio primo libro di poesie invece è stato pubblicato all'età di trenta anni.

A ventidue, ventitré anni mi sentivo già abbastanza sicuro del mio italiano, che avevo studiato da privatista, tanto da poter scrivere in versi. Ma viveva-

mo isolati, sotto una dittatura, e quei tentativi di scrivere in un'altra lingua erano del tutto velleitari. Sotto la dittatura si poteva leggere, ma in presenza di un censore. Per fortuna i classici greci e latini si sono salvati. Non immaginavo che vent'anni dopo mi sarei interrogato seriamente sullo scrivere poesie in italiano. La mia scrittura, con il passaggio all'italiano, ha perso sicuramente dal punto di vista musico-formale, infatti utilizzo meno la rima che è diventata più scarna, più asciutta.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

È stato un processo graduale, iniziato quando, caduto il regime dittatoriale e le nostre illusioni post-comuniste, sono venuto a vivere e a lavorare in Italia. Per prima cosa mi accorsi che i miei versi, che continuavo comunque a scrivere ancora in albanese, si facevano sempre più scarni, la lingua più elementare, come quell'alpinista che per scalare una montagna deve essere leggero e asciutto, con la faccia scavata dai venti freddi che lo aspettano, e l'ironia, per una situazione esistenziale che trovavo assurda, diventava una lama sempre più sottile. Poi mi sono reso conto che mi stavo allontanando dal pubblico, stavo perdendo aderenza con l'Albania e alla fine la voglia di accrescere la cerchia dei miei possibili lettori mi ha spinto prima ad autotradurmi e poi, secondo il principio del minimo sforzo, a scrivere poesie direttamente in italiano.

Il mio italiano non è perfetto e quindi ho bisogno che qualcuno mi rilegga: di solito è la poetessa Mia Lecomte che rilegge i miei testi e che ha curato anche la mia seconda raccolta; Chiara De Luca, invece, ha corretto alcuni testi che sono stati pubblicati nel suo sito "Poetry in translation". Comunque le correzioni sono minime, soprattutto a livello grammaticale. Se vedo che le correzioni sono troppo importanti, accantonò il testo. Invece in albanese non mi faccio rileggere ovviamente, anche se devo ammettere che a volte qualcosa mi sfugge a livello grammaticale perché sento che sto perdendo la mia lingua materna e sono costretto quindi a continue verifiche.

Il passaggio ad un maggior utilizzo dell'italiano è legato soprattutto al pubblico: vivendo in Italia, scrivere in italiano è capitale per essere letto. Comunque anche nel mio quotidiano, con mia figlia, non parlo in albanese ma solo in italiano, mentre con mio figlio parlo in albanese scivolando ogni tanto nell'italiano. Ora sono cittadino italiano, ma poiché per la pensione avrò probabilmente dei problemi, se sarò costretto a tornare in Albania scriverò ovviamente in albanese.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Dipende dalle caratteristiche della cultura di provenienza e dalla lingua madre di chi poi decide, consapevolmente o meno, di cambiare registro, e anche dall'età di quando avviene il passaggio. Per quanto mi riguarda sono venuto in

Italia per la prima e unica volta a trentacinque anni, quindi in una situazione diversa rispetto per esempio a quella di mio figlio che ne aveva solamente sei. È complicato descrivere cosa veramente rimanga della cultura di partenza. Dal punto di vista letterario penso che chi scrive oggi in Italia e non è nato italiano, forse osa di più, risentendo meno del peso della lunga e gloriosa tradizione letteraria italiana. Nel caso dell'Albania c'è una lunga tradizione orale, mentre quella scritta è ridotta nel tempo e questo forse ci rende più 'leggeri'.

La lingua albanese ha migliaia di parole provenienti dal latino e dall'italiano, ma rimane profondamente diversa. Inoltre è più flessibile, quindi si possono creare molte parole composte. Ed ecco che io, nel mio italiano, porto la sintassi al limite della 'scorrettezza' e ho la maledetta tendenza ad inventare parole attaccando dei morfemi. Questo mi viene dall'albanese.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Seguendo il ragionamento di prima sulla ricerca del pubblico, del lettore, mi traduco soltanto dall'albanese in italiano. Quando mi capita di scrivere in italiano, ed ormai ciò succede sempre più spesso, non mi traduco mai in albanese. All'inizio l'autotraduzione mi era utile, adesso invece la sento un po' come una perdita di tempo e preferisco quindi tradurre in albanese i versi di poeti italiani o stranieri piuttosto che i miei.

La lingua la sento come un codice. La traduzione è importantissima, è stata fondamentale per iniziare a scrivere e continua ad esserlo, come accennavo prima. Il mio maestro mi spingeva a scrivere e a tradurre nei momenti di minore ispirazione. Comunque, poiché tutto era politicizzato, i poeti nati prima di Marx potevano essere tradotti, come per esempio i classici, anche se il censore poteva tagliare qualcosa. Quindi per me è stato molto importante l'atto del tradurre. Ricordo che i poeti stranieri che si trovavano alla Biblioteca Nazionale di Tirana potevano essere tradotti solo previa autorizzazione. Tra i poeti italiani, per esempio, c'erano solo alcune poesie di Ungaretti e Montale.

Io ed un amico andavamo in biblioteca il 2 di gennaio, tra i primi, per cercare di avere un numero consistente di libri presenti nella biblioteca pubblica o appartenenti a privati. Ho iniziato con il tradurre dall'inglese Robert Burns e poi, dato che la moglie del traduttore in albanese di Shakespeare, di Whitman e di Schiller era professoressa d'inglese e lavorava nella scuola in cui io studiavo, sono riuscito a dare a suo marito, tramite lei, questa mia traduzione ma lui me l'ha bocciata perché diceva che mancava di ritmo. Avevo anche tradotto una poesia di Whitman, *A hear American singing* e questa invece mi aveva detto che l'avevo tradotta meglio di lui.

Poi sono passato all'italiano. Ho tradotto una trentina di poesie di Trilussa, la prima è *Questione de' razza*; poi avevo trovato un'antologia di poeti italiani e dialettali e ho tradotto ciò che mi piaceva di più, per esempio tre poesie di Virgilio

Giotti, e per una di queste, *Inverno*, ho mantenuto la rima in albanese. Mi piaceva quindi tradurre poeti diversi ed era una sorta di diversivo, un'evasione dal clima soffocante. Questo esercizio lo continuo ancora oggi.

In totale ho tradotto trenta poeti italiani: di alcuni solo una poesia, di altri anche settanta componimenti. Per esempio di Dante ho tradotto i primi sette capitoli della *Vita Nuova*, che non è ancora stata interamente tradotta in albanese. Ho tradotto trentadue sonetti di Cavalcanti, il cui volume è uscito in Albania, tre sonetti di Cecco Angiolieri, venticinque del *Canzoniere* di Petrarca di cui, durante il comunismo, avevo letto delle traduzioni di poesie scelte ma non so se sia stato tradotto interamente. Ho tradotto qualche componimento del Tasso, di Michelangelo, di Foscolo (tre sonetti), di Carducci, di Pascoli, di Olindo Guerrini, di Sergio Corazzini, di Corrado Govoni, mentre di Trilussa ho tradotto trenta poesie rispettando tutte le rime in albanese, di Ungaretti e Montale qualche poesia, invece di Umberto Saba trenta poesie e ho pubblicato un libretto. Ho poi tradotto qualche poesia di Sandro Penna, mentre di Attilio Bertolucci settantuno poesie. Ho poi tradotto qualche poesia di Sibilla Aleramo, Amelia Rosselli, Silvia Plath ed Emily Dickinson dall'inglese. Di Raboni ho tradotto dodici poesie e ho intenzione di fare un intero volume su di lui. Ho tradotto in albanese anche le poesie di un poeta ceco, Miroslav Holub, metà dall'italiano e metà dall'inglese, quindi non direttamente dal ceco, con il suo consenso. Era un medico immunologo ed era contento anche di essere tradotto da un'altra lingua che non fosse la sua. Abbiamo corrisposto sino al 1998, anno della sua morte. Sto lavorando anche su qualche testo di Catullo che ho intenzione di tradurre interamente. Ho tradotto anche Paul-Jean Toulet, morto nel 1921. Quindi la traduzione è un esercizio di stile, di scavo nella lingua, tra le lingue e, di qualche autore, con cui sento una particolare consonanza, sento una spinta a tradurre molti testi, anche in vista di una pubblicazione.

Cosa provi quando ti senti definito 'poeta italofono'?

La parola «italofono» è un cosiddetto *calque linguistique* costruito alla maniera di *francophone* o di *english-speaking*. Se sei 'italofono' vieni escluso, almeno per il momento, dall'essere considerato un 'poeta italiano', quindi avverto in questo aggettivo il fatto di essere posizionato ancora in una specie di purgatorio, prima di essere accettato o meno in paradiso. Apollinaire non è stato mai chiamato un poeta *francophone*, ma semplicemente e orgogliosamente 'poeta francese'. Lo stesso vale per Conrad nel mondo anglosassone. Il termine «italofono», per quel che riguarda l'Italia, lo trovo inadeguato, perché l'esperienza coloniale italiana non è stata così significativa e «italofonia» la sento come un calco da «anglofonia» o «francofonia». Preferirei essere chiamato 'poeta italiano'.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

Il big-bang è questo: io leggevo molto, ma non era come oggi, perché di libri ce n'erano pochi, nel senso di libri veri, quelli che ti danno forti emozioni. Čechov l'ho letto a quindici anni, Kafka invece solo a venticinque, Joyce solo dopo i trenta e tutte queste letture hanno influito sulla mia scrittura.

Il libro a casa mia era venerato, anche quando era proibito dalla censura. Mio padre, mio nonno e i miei zii ogni tanto ne portavano a casa qualcuno di proibito, magari nascondendolo nella stessa cartella dove tenevano la tessera del Partito. I libri li leggevamo tutti, a turno. Era una benefica comunione. Ricordo che lessi una nuova traduzione de *I Miserabili* cominciando dall'ultimo volume perché gli altri in famiglia erano stati più scaltri di me...

Se i libri erano in italiano li leggevo io, un po' mio padre, poi mia sorella. Poi iniziai a leggere anche in inglese e un po' in francese. Mia sorella ha fatto lo stesso e mio padre leggeva in russo. Poi mi accorsi che i libri di poesia li leggevo solo io e, in generale, ero circondato da persone alle quali la poesia non interessava. Da quel momento non mi separai più dalla poesia.

All'università seguii gli studi di medicina sulle orme di mio nonno e di mio padre, ma continuavo a frequentare la poesia che rimase solo mia. Cercai di scindere le due cose, ci riuscii per un po', ma poi compresi che questo non era possibile. Adesso le metafore sul corpo e sulla malattia sono gli spettri sempre presenti nei miei versi. L'altro filone è il tempo che passa e quello dell'infanzia, denso e ingrandito.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

La patria è la memoria, perciò è immutabile, la nazionalità invece è una nozione più fluida, può cambiare soprattutto negli individui che vivono sui confini tra gli stati o in momenti di grossi cambiamenti storici, com'è stato nei Balcani il periodo subito dopo la caduta del Muro di Berlino. Per vivere in pace ognuno deve tenere stretta la propria patria e lasciar perdere la nazionalità.

Mia moglie ed io siamo per metà del nord e per metà del sud dell'Albania. Suo padre viene da una cittadina del sud che si chiama Himara, vicino a Valona, dove storicamente si parlava greco ed albanese, quindi sono bilingui. Mia moglie infatti parla greco moderno. Dopo la caduta del comunismo un centinaio di villaggi situati alla frontiera tra l'Albania e la Grecia, per volere di quest'ultima, sono diventati ufficialmente greci, tant'è che mio suocero percepiva una pensione greca. Ora in Albania ci sono gli a-rumeni, che sono dei pastori che parlano rumeno. Quindi la nazionalità è un concetto che cambia.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Il trinomio lingua-popolo-nazione è una nozione storica su cui sono nati nell'Ottocento i vari paesi europei su base nazionalistica. Si tratta però di un

modello che non sarà più valido nell'avvenire e sul quale bisognerà far riflettere le generazioni future.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Sì, perché la poesia italoфона racconta le storie e il vissuto di milioni di migranti che oggi vivono in questo paese; essi sono diversi e restano comunque una minoranza, anche se questa minoranza inizia ad essere costituita da più di un milione di persone capaci di portare storie nuove di vissuto e di umanità. Comunque la provincia italiana è difficile e la poesia italoфона non penso che potrà contribuire a far avanzare il contatto con l'alterità.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

La quantità di versi che ho tradotto dall'italiano è più importante di quella che ho scritto ed inoltre più della metà di questo lavoro è stato fatto prima che io mettessi piede in Italia. La traduzione poi è di per sé una specie di lettura al microscopio ed è naturale che i miei legami con la poesia italiana e i suoi modelli siano stati da sempre molto stretti e mi abbiano influenzato molto.

Alcuni poeti li ho tradotti, quindi sicuramente hanno avuto un impatto sulla mia scrittura: Ungaretti, Montale, Saba, Bertolucci, Giampiero Neri, Raffaello Baldini, Sandro Penna, Quasimodo... Pasolini invece lo conosco meno. I tre a me più cari sono Ungaretti, Saba e Bertolucci.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italoфона?

Dobbiamo trovare una peculiarità dell'italoфона rispetto alle sue 'sorellastre' che, penso siamo d'accordo, hanno avuto un'esperienza coloniale mai raggiunta dall'Italia. Ebbene, io questa peculiarità la trovo nella varietà delle lingue e dei dialetti parlati ancora oggi in Italia, e nella poesia di così alta qualità che in quegli idiomi è stata prodotta. Anche la lingua e la cultura degli *arbëresh* è coinvolta in questo ambito. Cercherei di collocare la nozione di italoфона entro tali intimi rapporti.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Forse la cosa più utile da fare per gli autori migranti sarebbe quella di orientarli, aiutarli nei loro rapporti con il mondo dell'editoria italiana. Per esempio nel 2010, a Tirana, ho presentato un libro in una manifestazione che si chiamava "Un mare, due popoli" e li ho incontrato l'editore Livio Muci che nel 1997 è

tornato in Puglia, la sua terra d'origine, e ha creato la casa editrice Besa ora conosciuta, e ho pubblicato con lui.

3. *Mihai Mircea Butcovan*

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Sì, in rumeno. Conoscevo anche l'ungherese, lo leggevo, ma non al punto di sentire l'esigenza di scrivere poesie in ungherese. In rumeno scrivevo soprattutto con quell'entusiasmo adolescenziale di chi scimmietta qualche autore studiato a scuola, anche perché era la conseguenza naturale del fatto che ci obbligavano ad imparare chilometri di versi a memoria. Uno sforzo mnemonico vissuto all'inizio con insofferenza ma poi, col tempo, complici anche alcuni insegnanti che ricordo volentieri, è diventato il piacere di frequentare il verso, la rima, la metafora, imparare e scoprire quello che si nasconde negli interstizi dei testi poetici, al punto poi di affidarsi a loro con grande piacere e impararli a memoria per il gusto di custodirli e conservarli, se non altro perché gli riconoscevo un grande valore. Quindi è successo che mi mettessi a scimmiettare qualche autore con esiti ridicoli, ma l'esercizio di per sé mi ha fatto solo bene e sicuramente non ha creato dolore. Inoltre la scrittura, soprattutto quella diaristica, era una necessità, un'esigenza in un paese in cui non si poteva dire quello che si pensava e quindi era inevitabile affidarsi a ciò che sicuramente non sarebbe stato un delatore, il supporto cartaceo.

La scrittura era un'esigenza di dire ciò in cui si credeva, evitando di pensare 'cavolate', secondo il monito di papà Gheorghe. Il contesto sociale e politico, forse, mi ha portato poi alla passione per la scrittura oltre a quella per la lettura che avevo già. Ho viaggiato leggendo, non potendo muovermi dalla mia cittadina provinciale.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

Forse è stata la naturale conseguenza di un progressivo innamoramento nei confronti di una lingua che ho cominciato piano piano e in punta di piedi, ma non senza inibizioni, a frequentare e ad amare. Nei momenti in cui avevo più bisogno di possedere la lingua, essa si rivelava distante, quasi come un rifiuto, non erotico, ma d'amore, che produce anche delusione e chiusura. Ci sono stati anche dei passi indietro, ma poi degli slanci enormi in avanti, fino ad amarla e fino a sentirmi abitato dalla lingua, ad abitarla, al punto che un giorno il mio lavoro di 'segretario delle sensazioni', che continuava ossessivamente in lingua rumena – e non è stata una decisione –, mi ritrovai a farlo in italiano, innamorato sempre più di questa lingua e, come tutti gli innamorati, si fanno folle! Quindi accade che uno, inavvertitamente, si ritrovi di fronte ad una trasfor-

mazione linguistica: il rumeno, che avevo nel cuore e nel pensiero, ma che nella quotidianità era stato lasciato alle spalle, si rivelava sempre più distante. Ero sempre più posseduto dall'italiano e alla fine l'italiano è passato dalla penna alla carta. Questa cosa mi ha stupito, ma piacevolmente, nei suoi primi risultati anche ridicoli, sopportabili e soprattutto perdonabili, perché in fin dei conti c'era buona fede, senza presunzione di sorta.

Io sono stato segnato comunque dalla poesia rumena, dalla rima, molto praticata e frequentata allora in Romania, e dalle metafore, talvolta ridondanti, che con il passare degli anni mi suonavano anche eccessive. Col tempo forse ne ho preso le distanze, ma non per avvicinarmi a quelle della poesia italiana, semplicemente perché sentivo che in qualche modo dovevo fare una sintesi tra quelle che erano le mie due esperienze poetiche: prima quella rumena e poi quella italiana. Non sento un gran bisogno di conservare l'esperienza precedente. Tutto è accaduto e lascio che accada così come viene.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Non lo so e non me ne importa molto. Mi spiego. Sin dall'inizio di questo dibattito, da cui sono stato per molto tempo lontano, ho scritto le mie cose, ho fatto le mie letture, ho combattuto con la quotidianità, con l'esigenza di guadagnarmi da vivere e da leggere. Sono riflessioni sulle quali mi sono imbattuto nel momento in cui, ahimé, ho cominciato a pubblicare. La riflessione sull'apporto, a tratti, non lo nascondo, mi ha anche provocato una certa irritazione. Avrei forse dovuto fruire di un accompagnamento progressivo, può darsi che io abbia frainteso tante cose, che molte delle mie iniziali chiusure o insofferenze sull'argomento nascessero e si innestassero su un'ignoranza del dibattito o di studi accademici pregressi che mi potessero fornire quell'impianto classificatorio per legittimare una riflessione del genere. Io non mi sentivo all'altezza di potermi arrogare la competenza di dare giudizi in merito semplicemente perché il giorno prima erano state pubblicate cose che avevo scritto, diventando da immigrato squattrinato uno scrittore migrante.

Sarebbe stato facile scivolare nella trappola del titolo che ti viene appiccicato da un giorno all'altro: finisci per crederci e, quando ti chiedono un parere in merito, lo dai pure credendoci. Ho sentito pareri e addirittura persone che nelle tavole rotonde si alzavano e dicevano: «Noi è da voi che ci aspettiamo nuova linfa, perché la letteratura italiana sta morendo e non ha più nulla da dirci!» Questa cosa risultava allora, e tuttora, irritante e produce su di me una certa insofferenza. Primo perché non voglio prendermi questa responsabilità, se la prenda chi vuole...ma dire di dover portare nuova linfa...che cosa succede se poi non ce la si fa? Mi preoccupa sentir dire, da parte di lettori entusiasti, complice anche qualche critico, che gli autori italiani non direbbero più niente.

Io sinceramente sono in una fase in cui ho solo una grande sete e fame di tempo per poter leggere e rileggere. Verga l'ho riletto in Sicilia, ed è stata una

nuova emozione; Calvino lo stesso. Senza contare tutti i classici italiani che non ho letto, ma anche i contemporanei. Io stento a credere che gli autori italiani non dicano più nulla. Finché non avrò trovato il tempo di toccare con mano le cose, sospendo assolutamente il giudizio. Di contro, non mi sento di dover sostituire questo presunto vuoto con una nuova linfa che io o altri dovremmo apportare. Io ho tantissimo ancora da prendere dalla letteratura italiana classica e contemporanea, anche da quella che si dovrà ancora scrivere, ne sono certo, e quindi sono in attesa di nuove emozioni. Poi, se anche la letteratura cosiddetta 'migrante', scritta da italofofoni arrivati da altrove, mi darà, come è capitato, buone e grandi soddisfazioni, buon per me lettore, buon per l'Italia, fra le tante altre cose positive che succedono negli anfratti di questo meraviglioso paese e che spesso non sono pubblicizzate né divulgate.

Che succedano anche questi piccoli miracoli tra lettore e autore e, se di mezzo c'è un editore onesto, meglio ancora. Sicuramente qualcuno che non è di madrelingua italiano, avrà un modo diverso di vedere le cose; guai a lui se poi va a scimmiettare gli italo-italiani e non è se stesso, a prescindere dal paese da cui arriva e dalla lingua che ha frequentato nelle scuole o dalle letterature che lo hanno formato e segnato. Se scrive in italiano, che abbia qualcosa da dire, che lasci qualcosa all'Italia, qualche emozione provata, senza spreco di tempo e di energie. Da qui alla pretesa di formare ed informare la nuova italianità, ed eventualmente segnare per il secolo, allora non sarei troppo d'accordo.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Se sono in una situazione rumena, con dei rumeni, penso ancora in rumeno, anche se a volte ho bisogno di un breve, medio o anche più lungo periodo di riscaldamento del motore. Tant'è che, durante i miei ritorni in patria, qualcuno mi dice: «Da dove vieni, straniero?». La mia quotidianità la vivo in Italia: penso in italiano, sogno in italiano; certo, se sogno di parlare con un rumeno, parliamo in rumeno; se sogno di parlare con un francese chissà che cosa ci diremmo...al risveglio, fortunatamente o sfortunatamente, il più delle volte, e per buona pace di Jung, non ricordo i sogni; però la mia quotidianità è in italiano; vivo, mangio, bevo, scrivo, leggo direttamente in italiano. Mi è capitato di tradurre in rumeno cose scritte in italiano e viceversa.

La lingua è per me la possibilità di esprimere quello che si ha dentro e io ritengo di avere dentro pensiero ed emozioni, testa e cuore; poter esprimere attraverso le parole, prima dette, poi qualche volta scritte perché vengano lette, è un modo per poter comunicare. L'insegnamento di mio padre era: «Impara bene l'ungherese perché più lingue conosci e più possibilità avrai di approfondire, ascoltare persone che non parlano la tua lingua». Mi rendo conto di quanta ricchezza e quali opportunità si nascondano dietro a questa possibilità. E poi, parlare a delle persone che non conoscono la tua lingua, ma di cui tu conosci la

loro, è straordinario: questo ha spinto mio padre ad apprendere l'ungherese. Il mio solo rammarico è quello di non aver avuto la possibilità di viaggiare quanto basta e in modo spensierato, come oggi fanno alcuni ragazzi europei: viaggiare, studiare le lingue, apprenderle anche attraverso i contatti umani e non solo sui banchi di scuola – ma perché no, anche con un certo rigore scientifico qualche volta –, questo mi è mancato nell'apprendimento dell'italiano; è una cosa che mi dà la sensazione di un certo limite, se non altro a livello di opportunità.

La traduzione è a volte un vettore necessario e indispensabile per comunicare; quindi si dice che nella traduzione c'è tradimento perché il pensiero e il sentimento originari vengono traditi, se vogliamo menomati, andando a perdere qualche cosa dell'originale. Per quel che mi riguarda, ho a volte la necessità di tradurre cose mie, avendo la sensazione di non riuscire a trasportare nella lingua di arrivo quella che era stata l'emozione espressa nella lingua originale. D'altra parte nella mia raccolta *Dal comunismo al consumismo* ho avuto grande soddisfazione. La riscrittura in italiano mi ha dato una sensazione di benessere maggiore rispetto alla sensazione di dolore prodotta da quei miei scritti. La lettura dei due testi rielaborati in lingue ed epoche diverse, e forse anche da un autore diverso, mi provoca una grande sensazione di benessere. Ma forse questo è legato a questioni dell'esperienza personale.

Cosa provi quando ti senti definito 'poeta italofono'?

L'ho già detto altre volte. La definizione del poeta già di per sé mi imbarazza quanto basta. 'Italofono' è un insulto in più. «Scherzo!». Non cambia il peso specifico. È un binomio che pesa tanto quanto la singola parola «poeta», «scrittore» o «intellettuale». Lo dico forse per pigrizia o per tendenza alla deresponsabilizzazione. Dico solo che non mi sono autoproclamato o nominato poeta italofono. Lascio fare, la cosa non mi rende povero, ma è anche vero che ho parecchi dubbi sul 'poeta'. 'Italofono' è una verità. Non conosco abbastanza il sistema di classificazione utilizzato per rendermi conto se 'italofono' sia un complimento o una parolaccia, quindi mi lascia piuttosto indifferente. Certo è che «italofonia» è una definizione che ha a che fare con il sottoscritto.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

Mi sono sempre chiesto se ci fosse una poetica anzitutto a livello linguistico. Sono ripartito dallo zero assoluto con l'italiano. Ogni parola aggiunta al lessico è stata una conquista e una soddisfazione, è stato un percorso lungo, in continua trasformazione. La maggior capacità e padronanza linguistica, e il più approfondito bagaglio lessicale inevitabilmente mi hanno dato una più grande possibilità di esprimere e comunicare quello che avevo dentro. Riuscivo a sciogliere lacci che mi impedivano e inibivano l'esternazione di sensazioni, e questo mi ha permesso di evolvere dal punto di vista comunicativo.

Dal punto di vista poetico, penso che, avendo letto più di quanto abbia scritto, ciò che ho letto mi avrà in qualche modo lasciato l'impronta anche sulle cose che penso, sul modo di sentire e, inevitabilmente, sulle cose che scrivo. Ho considerato questo come qualcosa di naturale, non mi sono mai circoscritto all'interno di cornici o *cliché* o modelli di scrittura letteraria che debbano rimanere come canoni rigidi e congelati. Quando mi dicono che mi si riconosce in tutto quello che scrivo, dalle poesie agli articoli di giornale, penso che sia un bene, perché tutta la mia scrittura ha in comune lo stesso autore.

Per quanto riguarda le influenze della storia della Romania sull'evoluzione della mia poesia, ci mancherebbe. Nelle ricette dicono: «Salare quanto basta». Quanto ha inciso quello che ho vissuto, è inevitabile. Diceva Rodari: «In quello che scrivo c'è qualcosa di me, perché io sono io e non sono una dama di San Vincenzo». Se avesse inciso più del dovuto o meno, probabilmente la mia storia sarebbe stata diversa o la leggerei in modo diverso. O dimenticherei tutto, oppure rielaborando e rinarrando tutto comunque mi allontanerei completamente dalla realtà, da ciò che ho vissuto giorno per giorno. Ho messo alcune cose da parte, altre le ho per il momento rimosse, ma prima o poi risalteranno fuori.

Fra le tante cose che mi ha dato l'Italia c'è Franco Battiato, che mi aiuta a rileggere certe situazioni. La dittatura rumena l'ho rielaborata il giorno in cui ho letto *Numeri* di Trilussa, come anche Gioachino Belli, tanto per dire la forza della letteratura. *Numeri*, per quanto scanzonata, mi ha aiutato a dire sì al dolore, alla delusione, alla grande frustrazione attraverso uno sguardo sofferente verso il passato, ma mi ha dato anche quel po' di leggerezza affinché si possa dire che è possibile andare avanti. Ma quel passato resta lì: dire se pesa due o venti chili, non fa differenza.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

Due paroloni che sono delle grandi costruzioni. Una chiave di lettura la può dare per esempio Andrea Bajani nella sua Postfazione alla raccolta *Dal comunismo al consumismo*, quando ci racconta – partendo da Pasolini, passando da Bucarest e tornando in Italia – il degrado culturale degli ultimi anni. Dice che andò a Bucarest per capire a cosa facesse riferimento Pasolini negli anni Settanta. Qualcuno l'ha capito senza andarci. Patria e nazionalità, soprattutto quando vengono esasperate, sono frutto di una costruzione e, fino a quando non ce ne rendiamo conto, rischiamo sempre di restare sul crinale di queste esasperazioni.

Io sono cresciuto con poesie impregnate di un'isteria 'patriottarda'; sin dall'asilo ce le facevano imparare a memoria: un lavaggio del cervello vero e proprio. In assenza di un controcanto, un bravo studente non poteva che farsi iniettare questo patriottismo studiato sin nei minimi particolari, nei programmi didattici e pedagogici, e questo perché diventassimo grandi costruttori del socialismo reale nella maniera più acritica possibile. E allora la questione di patria mi ha sempre creato una grande sofferenza, soprattutto quando nel sud della Romania, durante il periodo militare, alcuni miei compatrioti, connazionali rumeni, mi accu-

savano di essere poco patriota. Era un'accusa di infamia, semplicemente perché parlavo in ungherese con ungheresi che si sentivano completamente spiazzati, mandati a fare il servizio di leva al sud solo per essere sradicati completamente dalla Transilvania, con intenzioni e obiettivi ben precisi. Io ero accusato di antipatriottismo da coloro da cui non avevo nulla da imparare riguardo alla storia della patria, quella 'somministrata' nelle scuole o, di nascosto, nelle catacombe.

Tutta la retorica che ho visto negli ultimi anni intorno al concetto di patria, coinvolgendo anche lo sport, mi crea altrettanta insofferenza, anche perché, qualche volta, mi sembra di intuire le logiche che stanno sotto ad un certo modo di invocare la patria in senso di patriottismo. Allo stesso modo considero il concetto di nazione e di nazionalità. Lo scrivevo da qualche parte, forse in *Borgo farfalla*, riguardo alla calca genovese, quando alcuni stanno disegnando confini; il verso «prima sette e poi otto» si riferisce ai G7 e G8 che disegnano confini geografici e nazionali, che sono poi soprattutto politici ed economici; è facile scivolare da una parte o dall'altra per le persone che non contano, mentre altri giocano con il mappamondo e tracciano i confini.

Su questo atlante scaduto, e in continua trasformazione, troverò mai le mie origini? Questa è la domanda da porsi. Perciò penso che oggi si abusi dei concetti di patria e nazionalità: dovrebbero forse essere banditi o rielaborati, cancellando tutto quello che di nocivo è stato costruito intorno a questi due termini che, negli ultimi anni, hanno lasciato a mio avviso non poche vittime sul selciato della storia.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Quello che dicono i critici è sacrosanto per loro e non me ne viene niente di più o di meno. A volte dico: «Che bella cosa!», se mi trovo in sintonia; qualche volta dico: «Non l'ho capita!»; altre volte mi dico ancora che è una stupidaggine. Ma rimango del parere che ciascuno debba fare il suo mestiere con onestà intellettuale e buon rispetto della sua professione. Sarei d'accordo se i critici dicessero che c'è questa reale prospettiva, forse anche naturale conseguenza dell'evoluzione nel mondo moderno. Se si parlasse invece di pericolo, di rischio, in accezione negativa, la cosa mi preoccuperebbe perché sarebbe un segnale di allarme e quindi sottolineerebbe gli aspetti negativi di quella che potrebbe essere la normale evoluzione delle cose. Con dei frammenti abbiamo fatto degli stati, perché gli stati non potrebbero tornare ad essere frammenti? Non so, è una provocazione la mia.

Poi la lingua. Quale lingua italiana? Essa è stata il frutto di un'evoluzione linguistica e letteraria permanente. Perciò, che ci sia un'ulteriore evoluzione mi sembra naturale, complice anche un'evoluzione tecnologica che consente spostamenti più rapidi e quindi incroci e interazioni più frequenti e veloci di lingue,

culture, usi e costumi. Sarei invece contrario all'assenza di interazioni, al mantenimento di identità frammentate e alla loro conservazione, come anche alla conservazione delle radici culturali e storiche proclamate, fra l'altro, anche dalle associazioni di rumeni in Italia. Si conserva che cosa? L'immagine di un passato che loro stessi non vivono più e che non seguono forse neanche nella sua evoluzione e nel suo aggiornamento, vivendo tutto questo con la sensazione degli emigrati che sognano un paese edulcorato che non c'è più e che forse non è mai stato così come lo stanno ricordando? Questa situazione, che non aderisce neanche più alla realtà storica, la si vuole conservare. Mi sembra che sia una cosa che non possa produrre, alla lunga, che delle mostruosità.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Penso che un'immagine complessiva e unitaria si potrebbe ricavare dalle molteplici immagini, diapositive, prospettive diverse che di volta in volta gli autori italoфoni propongono dell'Italia, data anche la natura molteplice dei paesi d'origine. L'Italia, io, la guardo da una prospettiva che talvolta può apparire differente, se non altro perché ha fatto dei giri più lunghi, non necessariamente diversi. Ho dovuto girare intorno a questo pianeta prima di 'allunarci' molte più volte di chi ci è nato; l'ho visto dall'alto e dal basso, qualcuno c'è dovuto uscire per vederlo da sotto e da sopra, altri ci sono nati dentro. Io mi sono avvicinato anche con uno sguardo da ventenne, che è diverso da quello dell'italoфono dodicenne o quarantenne. È normale che poi tutto converga in questo filone delle molteplici prospettive che troveranno delle similitudini, e anche sovrapposizioni, con quelle degli autoctoni. Qualche prospettiva differente, più o meno incisiva, questa letteratura italoфona la porterà pure. Spetterà a tutti quanti, italiani e non, cogliere queste differenze, come sta all'italoфono a leggere o rileggere anche quelle che sono le prospettive interne o autoreferenziali di chi in questo paese, in questo territorio, con queste lingue e dialetti, ci ha vissuto l'infanzia. È inevitabile che arrivi un apporto da sfruttare e da saper leggere di volta in volta dalla produzione degli autori italoфoni.

Per quanto riguarda la seconda parte della domanda: vogliamo svuotare il mare con un cucchiaino? Neanche per il solo lago Maggiore ce la faremmo. Ciononostante, togliere dieci, venti, cento cucchiaini dal lago o dal mare, vuol dire aver spostato qualcosa da un'altra parte. Se poi lo fanno in tanti, forse qualcosa cambierà. Penso che in Italia, come in tanti altri paesi, ci sia la disposizione all'accoglienza e all'ospitalità. La si apprende, la si riceve e poi la si dà, soprattutto quando si vive con normalità. Penso che anche in Italia ci sia stata tantissima ospitalità. Tuttora io la sperimento. E non è solo qualcosa di italo-italiano, contrariamente a quanto si dice. Che in Italia sia cambiato qualcosa negli ultimi vent'anni, l'ho percepito in termini di aumento delle persone che prova-

no insofferenza nei confronti dell'altro, del diverso, dell'immigrato, di chi arriva da altrove. In termini di amnesia, la chiamo insofferenza della propria storia di emigrazione, non tanto individuale, ma di quella dei propri conoscenti e familiari. Ignorare la storia della migrazione del proprio nonno, non aver raccolto la storia delle sue fatiche, è un'occasione persa per poter riconoscere, sulla scia di queste narrazioni, le fatiche di chi oggi invece è immigrato in Italia. Penso che ci sia stata amnesia da questo punto di vista. D'altra parte, un peso enorme, descritto molto bene da sociologi, politologi e quant'altro, lo ha avuto la 'banalizzatrice quotidiana', ovvero la televisione. Negli ultimi decenni, in Italia, si è vissuto con il motto «Allegrìa!», e non solo dal punto di vista consumistico, ma questo ha avuto delle ricadute anche in termini di consapevolezza della propria storia. Allora perché dimenticare le storie di smacchi e salvare solo l'aspetto positivo della storia dell'emigrazione italiana e dimenticare quindi tutto quello che è stato l'aspetto legato alla sofferenza e al disagio provocati dall'emigrazione fatta per necessità?

Ma la storia si ripete, mettendo in guardia anche i miei connazionali rumeni sul rischio di falsificare e di edulcorare, seppur in maniera involontaria, le narrazioni che si fanno sull'esperienza migratoria, raccontando nel paese d'origine soltanto la loro parte di successo, esibendo quello economico e tralasciando tutti quegli aspetti che sono la quotidianità dell'emigrazione in generale, con buona pace di chi accoglie e per chi è accolto. Soprattutto registro una certa difficoltà fra gli immigrati stessi ad accogliere chi arriva dopo. L'albanese che disprezza il marocchino, il rumeno che disprezza l'albanese, e così via. Chissà chi sarà il prossimo!

Ci sono delle campagne che mirano a minare questo spirito di accoglienza per aiutare chi è nel bisogno, senza chiedere il passaporto, come accade ancora in certi angoli d'Italia. Descritto questo scenario, penso che in Italia, paese dove si legge sempre meno poesia, la prospettiva non sia delle migliori. Per invertire questa tendenza ci vorrebbe un lavoro culturale capillare e di lunga durata. Anche la qualità dell'istruzione dovrebbe assolutamente migliorare. In mancanza di questo, sarà sempre facile cedere alle semplificazioni che individuano nello straniero immigrato il colpevole dei problemi di casa nostra. In tutto questo la scuola dovrebbe insegnare a leggere poesia, se ne legge sempre meno e quella che si legge non è sempre delle migliori.

Difficile pensare che la poesia stessa, soprattutto quella italoфона, possa avere un peso di rilievo. Penso che si debba ritenere 'poesia della migrazione' o italoфона anche un'opera come *Io speriamo che me la cavo*, perché si tratta di testi italoфoni o comunque tentativi di qualcuno che non ha i mezzi per proclamarsi italoфono, ma che allo stesso tempo balbetta e frequenta l'italiano, forse con risultati linguistici inferiori a quelli di certi poeti italoфoni già entrati nel giro del riconoscimento accademico. Dal punto di vista delle riflessioni esistenziali troviamo degli spunti molto interessanti. Studi di questo tipo potrebbero spianare la strada per dare anche un peso alla poesia italoфона, ma sarebbe da recupe-

rare lo studio e il piacere di frequentare la poesia per ciò che essa può veicolare, così come gli autori italiani e i classici della letteratura universale. Questi ultimi sembra che stiano scomparendo, prima ancora della geografia, dai programmi didattici; difficile pensare quindi che i poeti italo-foni possano incidere in maniera decisiva. Temo che la rivoluzione culturale debba essere di più ampio respiro, ed io partirei, ancora una volta, con il mio sciagurato e folle progetto in Italia da *Lettera a una professoressa* ed *Io speriamo che me la cavo*, che sarebbero i due testi fondamentali. Questi spianerebbero la strada per riprendere in mano la lingua e la letteratura italiana, quella buona e quella sana che veicola principi anche di accoglienza e di ospitalità. Allora forse potremmo assistere ad un'inversione di tendenza. Mi sembra infatti che la prospettiva stia nutrendosi, non solo in Italia, ma anche a livello europeo, di un travaso di energie negative che vanno sempre nella direzione del respingimento e non dell'accoglienza.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Io ho cercato, da autodidatta, di frequentare e di leggere anche qualche apparato critico per profani come me, qualche volta per introdurmi o illuminarmi a posteriori su quelli che sono i vostri riferimenti poetici per eccellenza, da Dante a Pascoli, da Carducci a Ungaretti, da Montale a Quasimodo. Ho un debole particolare, che non sovrasta in classifica quelli citati, ma è semplicemente un'affinità che io sento in modo particolare, per Giorgio Caproni. Mi sono divertito molto a ficcare il naso in testi di Cecco Angiolieri, Trilussa, Gioachino Belli. Recentemente ho scoperto un poeta contemporaneo che fa il verso a Belli in toscano, Vestri, che è divertentissimo.

Non mi ricordo di essere rumeno mentre studio e leggo queste cose, semplicemente mi ricordo di essere un profano che legge con meraviglia e scopre sempre delle cose straordinarie. Tutto sommato, anche la libertà di non avere vincoli di scadenze semestrali e didattiche particolari mi rende più sereno e tranquillo nell'approccio. Fra i vari progetti, avrei pensato di tradurre in rumeno Caproni.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italo-fonia?

Per quanto mi riguarda, posso dirvi che c'è stato un progressivo innamoramento che ha portato all'esercizio concreto di questa 'italofonia', nella quotidianità e nella scrittura. Che ad altri succeda qualcosa di simile e si possano trovare statisticamente dei tratti comuni, al punto da decretare l'individuazione di filoni particolari, non lo so. Per quanto riguarda la specificità dell'italofonia, guardo con fascino all'operazione straordinaria di Carmine Abate, soprattutto all'immissione della lingua *arbëresh* all'interno dei romanzi italiani, con una delicatezza pari a quella di Camilleri; ma su di me, e ancora prima, il fascino è stato quello esercitato da Verga, il più indicato ad accompagnarmi nei pri-

mi passi dentro la lingua italiana. L'operazione di sdoganamento che hanno fatto Camilleri e Abate, e che spero faccia un domani per esempio Spinelli con la lingua romanès, così come stanno facendo alcuni autori di provenienza araba, mi fa venire in mente Amara Lakhous. Egli ha cominciato ad introdurre nella letteratura italiana testi che veicolano qualcosa di nuovo in modo giusto, senza diventare né incomprensibile né molesto per chi legge. L'autore accompagna in questo processo il lettore, lasciandogli in qualche modo un assaggio dell'arabo o di altri dialetti. È bellissima questa cosa e penso che si andrà sempre più in questa direzione: avremo sempre più romanzi italofofoni scritti da autori italofofoni, ma anche da italo-italiani che saranno sempre più impregnati di una pluralità di lingue. La bravura sarà poi quella di calibrare e di trovare la giusta misura che permetterà di rendere comprensibile il senso.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Non lo so. Già i premi e i concorsi, per i miei gusti, potrebbero essere aboliti. Le manifestazioni hanno senso se veicolano cultura, soprattutto se agevolano il contatto con il pubblico e se trovano anche nuove modalità di fruizione, là dove magari quella classica del lettore in biblioteca o in libreria che prende il libro e legge in solitudine è sempre meno frequente, tranne per gli 'irriducibili'. Trovare altre forme espressive, quali la lettura pubblica, la musica, la recitazione e quant'altro, servirebbe per continuare a resistere e divulgare meglio i testi. Detto da qualcuno che ha vinto premi come me potrebbe sembrare un po' strano. Tuttavia, quando si parla di un'abolizione, mi dico che può essere un'esigenza che venga soprattutto da parte di chi ne ha già fruito in qualche modo.

Però è anche vero che quello che noi abbiamo fatto, muovendo i primi passi nella scrittura in italiano e complice anche qualche premio letterario, a qualcuno potrebbe non bastare più a distanza di dieci o cento anni. Si potrebbero avere altre velleità o esigenze, ma a chi è arrivato ieri, e diventa strada facendo italofono, bisognerebbe negargliela proprio questa possibilità? Non lo so, forse in qualche modo non verrebbero istituite classi speciali per immigrati nelle scuole se si continuasse comunque ad organizzare questi eventi culturali. Se poi lo scopo degli editori è scoprire talenti, perché no, non danneggerebbero nessuno.

Auspicherei la nascita di alternative di riconoscimento meritocratico, fermo restando che nei premi letterari, come diceva Norman Mann, a differenza delle competizioni sportive, la misurazione è relativa, quindi raramente sono perfette. Per questo sarà capitato anche a me di vincerne qualcuno. Sta poi a chi li organizza fare un buon servizio alla cultura e non prestarsi a logiche di mercato non meritocratiche. Qualora si verificasse ciò, allora questi riconoscimenti li sopprimerei, a prescindere dal fatto che siano premi letterari per scrittori migranti o comitati di organizzazione per feste di volontariato di un quartiere di periferia. Se le logiche sono quelle di autopromozione, di emorragia di denaro pubblico da dirottare su altre cose non dichiarate, allora tutto ciò andrebbe soppresso.

4. *Barbara Serdakowski*

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Scrivo poesie da quando ho otto anni. Un giorno ho chiesto a mia madre: «Comprami un quaderno e una penna!». Lei molto sorpresa ha commentato: «Ma tu hai tanti quaderni e tante penne, a cosa ti servono?» Io le risposi: «Voglio diventare poetessa e siccome mi hanno detto che non ci sono scuole per poeti, allora voglio cominciare a farlo subito da sola. » Abitavo in Marocco e la mia lingua di scrittura era il francese, che è rimasto per me la lingua di espressione poetica fino al 1999 circa. Poi non più. Da quell'anno considero di aver perso le mie certezze linguistiche.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

Ho una certa difficoltà nel rispondere a questa domanda, ma cerco di farlo come posso. Quando si cambia posto geografico, abitudini, lingua, clima e anche la gente che ci circonda nel quotidiano, cambiano i nostri equilibri interiori in modo profondo, cambia addirittura il nostro lessico, il nostro immaginario, il nostro senso dell'umorismo; le nostre più care metafore si 'ri-costruiscono' con parametri diversi, assumendo contorni non sempre evidenti e definiti. Io ho cercato di appropriarmi della lingua intorno a me, come un gesto istintivo, alla ricerca di un posto, di un senso, di una collocazione...una sorta di metabolizzazione.

Prendere il nuovo comporta inevitabilmente, almeno in parte, lasciare il vecchio. Aprirsi ad un futuro diverso significa saper lasciare il passato nel passato, senza portarsi tutto dietro spasmodicamente. Non volevo la stagnazione, non volevo essere un ponte, né qualcosa di incerto. Non sarei diventata italiana, né lo volevo diventare, ma ho cercato di aprirmi senza opporre resistenza. La perdita della mia lingua di scrittura di sempre è stata fatale. Forse la lingua francese, non essendo la lingua dei miei genitori, aveva radici più corte di quello che pensassi. Perderla, in fondo, non significava perdere la mia identità, perché il mio scrivere in francese era il frutto di coincidenze del destino e il mio francese non era legato ad un paese. Era stata comunque una lingua scelta, da me presa in prestito. Non ho opposto resistenze all'italiano, è arrivato da solo, imponendosi come lingua prima di narrativa e poi di poesia. Sento però che fa parte del mio vissuto attuale. È ipotizzabile che, se un giorno cambierò paese, dovrò fare i conti con un probabile nuovo cambiamento di lingua, anche se il gioco di coincidenze ha saputo sorprendermi più di una volta. Credo che la mia espressione in italiano sia strettamente legata al mio abitare in Italia e sento che il francese poetico che risiede in me offre tutte le basi fondanti al mio italiano poetico, come un atleta più anziano può fungere da allenatore ad un atleta più giovane. Ed è nella vittoria del nuovo sul vecchio che si cela il successo. Non potrebbe, a questo pun-

to, sembrare più auspicabile il detto: «L'allievo supera il maestro», ma che fine fa il maestro? Il francese, che in qualche modo si assopisce sempre di più, causa un certo tipo di dolore da perdita; ma non voglio vivere di cicatrici e dolori e, ancora una volta, lascio la mia porta aperta, accendo la curiosità, lascio che la poesia fluisca per la via che trova a disposizione, in una lingua, in due o in tutte.

La lingua polacca per me è una ferita che non può essere sanata, è una di quelle cicatrici che puoi nascondere e celare, ma essa è tutto: è la madre, il padre, la patria, sono le cose che non posso avere... cose indicibili, piccole, nascoste. Il francese invece, che pure è stata la mia lingua di espressione, può aspirarsi, diventare una cosa quasi neutra. A casa abbiamo sempre parlato in polacco e sicuramente questo ha influenzato il francese della mia scrittura letteraria quando ero in Marocco e, senza dubbio, la mia vocazione poetica è legata alla tradizione poetica polacca. Mia madre, durante la mia infanzia, mi leggeva ogni sera a casa dei versi. Non ho mai scritto in polacco, lo parlo e lo scrivo imperfettamente perché non l'ho mai studiato e poi perché è una lingua molto complessa. Parlo meglio lo spagnolo. Sono convinta che col tempo le tensioni linguistiche si siano allentate, acquisendo anche una maggiore sicurezza in italiano.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Sono domande che non amo assolutamente, ma farò il possibile per rispondere. So già che quello che dirò non è condiviso dalla maggioranza. La mia opinione è che qualsiasi apporto linguistico che la nostra produzione possa generare sulla lingua letteraria italiana contemporanea non sarà durevole. Le lingue, per quello che ho visto in altri paesi, particolarmente nel Nord America, assorbono, trasformano, plasmano i significati originali che poi, a partire dagli scrittori di seconda generazione, finiscono per perdere le loro radici. Credo che i cambiamenti sociali e culturali abbiano un impatto sulla lingua letteraria italiana, ma non credo ne abbia la scrittura italoфона di per sé. Molto più profondo è invece il cambiamento quando il tessuto sociale diventa italofono. Se un autore italiano leggesse letteratura italoфона, non credo che questa lo cambierebbe di più rispetto a se leggesse opere di autori di altri paesi, tradotti in altre lingue, perché penso che quello che alimenti la scrittura letteraria parta dalla profondità di ogni creatore: una profondità che è composta da tessuti sedimentatisi a strati nelle diverse fasi della sua formazione. Tessuti che, senza scompigli, sradicamenti e scossoni importanti, rimangono improntati in modo solido.

La ormai consolidata e stabile presenza della scrittura italoфона è però 'allargante' in tutti i sensi della parola. L'etnocentricità di scrittori stanziali, insieme a quella di lettori altrettanto stanziali, non credo possa essere così facilmente *ébranlée* dalla presenza e dalla lettura di scrittori italoфoni se non per 'modismo', proprio come accadrebbe con la lettura di autori stranieri tradotti o meno.

Molti pensano ad una possibile contaminazione della letteratura nazionale ad opera degli scrittori italoфoni; io credo che questo esista da sempre attraver-

so la lettura e la diffusione di opere di autori stranieri tradotti in italiano. Forse la cosa che turba di più è la presenza sul territorio italiano di stranieri che scrivono in italiano, più che le loro opere e quello che scrivono. L'italiano praticato dagli italofoeni spaventa la critica perché l'uso che essi ne fanno può forse cambiare la lingua italiana. Io credo comunque che questo non sia un pericolo; la paura verrebbe semmai dal fatto che il tessuto sociale possa diventare italofono. E forse questo sta realmente accadendo.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Questa è una di quelle domande a cui anni fa avrei risposto in modo banale, parlando delle mie lingue. Nel mio caso ormai la traduzione è una riscrittura, una metabolizzazione, sono i miei pezzi sciolti che vengono assemblati. Ormai perdo il filo delle continue traduzioni dei miei versi da una lingua all'altra. La traduzione per me è la salvezza dall'incomprensione, è l'uscita dal silenzio, è quello che separa la poesia chiusa in me, o in una lingua incompresa da altri, dal resto del mondo: attraverso la traduzione allungo la mano e tocco. Io in questo momento scrivo in una lingua che per esempio i miei genitori non capiscono; scrivo in una lingua che i familiari di mio marito, Cesare, che abitano in Venezuela, non capiscono. Di solito i primi lettori sono i parenti, gli amici, per me non è così. I miei amici di infanzia e mia madre non possono leggere i miei libri. La lingua per me inizialmente era un modo di esprimere tutte le mie realtà. Pochi anni fa è diventata una grande ferita che mi faceva interrogare su chi fossi: non sapevo quale scegliere, ero titubante e incerta sul mio italiano. Non voglio vivere sempre di cicatrici, di dolori, di cose non risolte, devo andare avanti e andare avanti vuol dire lasciare delle cose. Ho deciso quindi di allontanarmi dalle definizioni e la lingua è quello che mi permette di raggiungere gli altri. Non è un concetto semplice, ma la lingua è ciò che posso toccare allungando la mano, come un muto che trova molti modi di comunicare con le persone.

Cosa provi quando ti senti definita 'poeta italofono'?

Non ho paura dei termini, né delle definizioni. In realtà sono italofoena e non italiana. Come mai abbiamo così tanto bisogno di attardarci su questo? Forse perché è interessante e vogliamo capire come la lingua italiana sia usata da scrittori che provengono dall'estero, tanto è vero che questo è un fenomeno che viene studiato sempre di più ed è diventato oggetto di approfondimenti presso le istituzioni universitarie di tutto il mondo. Se poi qualcuno usa questo termine con qualche scopo limitante, o addirittura per tracciare una linea di confine, è solo una conferma che la stupidità umana non ha limiti e certamente lascerà il tempo che trova. Sono polacco-canadese: sono una straniera italografica?

Durante le vacanze, ad un certo punto, parlavamo in inglese fra di noi e la cassiera sentendo i nostri discorsi ha pensato che fossimo stranieri. Abbiamo ri-

sposto: «Siamo italo-stranieri!» Io ho sempre detto, nei vari dibattiti fra specialisti, che qui c'è un problema di terminologia. Secondo me ci sono 'scrittori stanziali' a confronto con 'scrittori migranti', ma tutti sono scrittori. La visione dovrebbe forse essere più globale e meno campanilista. La definizione inglese di *migrant writer* non ha la stessa connotazione che ha avuto l'espressione scrittore-migrante in Italia. Questa definizione comprende per esempio Kundera, autori che da sempre hanno girato l'Europa, che hanno vissuto l'esperienza di rifugiati in vari posti e sono tutti grandissimi scrittori. In base alla mia esperienza, e non avendo nulla da rivendicare né da difendere, termini come «migrante» o «italofono» mi stanno bene. Meglio «italofono» che «allofono» come ci chiamavano in Canada. In Canada, oggi, gli scrittori migranti vengono definiti addirittura *ethnic writers*, etichetta contro cui molti stanno lottando.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

Prima di arrivare in Italia avevo solo pubblicato testi in rivista e non libri. Arrivata in Italia ho continuato a pubblicare anche su riviste francesi. Il libro *Così nuda* raccoglie testi di gran lunga precedenti rispetto a quelli presenti nel volume *La verticalità di esistere linearmente*, del 2010, che è un libro molto importante per me perché racchiude tutto un mio vissuto, scritto nel giro di un mese, dopo un lungo periodo di silenzio. È quasi un'unica poesia divisa in diverse sezioni. *Così nuda* comprende testi scritti invece tra il 1992 e il 2006, con l'inserimento di qualche poesia più recente, e rappresenta il mio periodo vissuto in Canada, la nascita dei miei figli, i primi due viaggi in Italia e i primi anni che vi ho trascorso; questo libro è uscito solo nel 2012. È la raccolta più rappresentativa della mia lotta con le lingue, la mia passione per loro. *La verticalità di esistere linearmente*, invece, è una raccolta molto intimista, iniziata con riflessioni poetico-filosofiche. Esaurita la riflessione ho cominciato a scrivere un fiume di poesie. Questi testi erano delle risposte a considerazioni teoriche, al punto che il libro è diviso in sezioni in base alle varie considerazioni che sono all'origine di questi testi, ma è un libro che è nato tutto insieme, tra il 2006 e il 2010, anno della sua pubblicazione. Sta nascendo una terza raccolta intitolata *Urban poetry*, una raccolta di poesie urbane che sono una risposta alla lettura di autori contemporanei che hanno scritto di mare, sole, fiori, sentimenti e di realtà che oggi non viviamo più. Non facciamo mai lunghe passeggiate nei boschi, al mare; siamo al bar, alla posta, all'IKEA, questa è la nostra realtà! Questi testi affrontano in modo concreto la realtà quotidiana di oggi, ma poeticamente. Quest'ultima raccolta non è ancora stata pubblicata.

I testi di *La verticalità di esistere linearmente* mancano completamente del meccanismo di autotraduzione perché non ne ho sentito l'esigenza. Le poesie sono nate direttamente in italiano e sono state riordinate per temi. Le citazioni vanno da Sant'Agostino a Martin Luther King, ma la citazione di Gabriel García

Márquez è quella che mi ha toccato maggiormente nel momento in cui scrivevo il testo, tanto che questa sezione rappresenta il cuore del volume.

Fino a pochissimo tempo fa pensavo che la Polonia non avesse mai veramente influito su di me. Per anni ho creduto che la mia storia personale fosse davvero molto particolare e che in fondo la storia sociale, politica, economica e culturale del mio paese d'origine non avesse avuto un impatto sulla mia poesia. In realtà credo che il mio essere straniera, i miei cambiamenti di vita, le mie migrazioni siano stati definiti proprio dalla condizione del mio paese d'origine, che ha spinto i miei a lasciarlo e a non farci più ritorno: non posso prescindere da tale realtà.

Da piccola, in Marocco, mia madre mi leggeva tantissime poesie per l'infanzia in polacco, ne abbiamo infatti una ricca tradizione. Questa mia lingua di casa e le sue poesie che adoravo furono la prima cosa che non ho potuto condividere con le mie amichette di scuola. La realtà del mio paese ferito, le limitazioni, gli abusi si ritrovano infatti nel mio romanzo *Katerina e la sua guerra*.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

Rispondo con un po' di fatica e perplessità. Mi trovo bene in Italia, che è un paese di quell'Europa alla quale sento di appartenere per cultura, origine e modi di fare e di condividere concetti come famiglia, valori, ecc. Mi piace avere il passaporto canadese perché mi offre un paese neutro, tranquillo ed equilibrato. È importante quel pensiero di «se qualcosa va male, c'è sempre il Canada». Credo che siano sentimenti associati al senso ideale di famiglia, patria, nazionalità.

Credo di essermi costruita una patria e una nazionalità in rapporto a tutto ciò che ho vissuto. La Polonia mi definisce in qualche modo, c'è l'Italia 'allargata', l'Europa, che include anche un pochino la Polonia. Queste riflessioni mi hanno permesso di rivedere alcune cose. Sono stata sempre molto ingrata al Canada, non l'ho mai sentito mio, ma in fondo mi ha dato tutto. Non lo sento mio, però ci posso abitare, lo conosco bene, ne conosco i meccanismi, ma non è dentro di me. Questo è il nodo della mia ingratitudine nei confronti del Canada su cui ho riflettuto per rispondere alle domande di questo questionario. Il fatto di sapere che il Canada sia sempre lì, mi ha riconciliata molto con me stessa. In fondo il Canada ha il suo posto importante all'interno della mia complessa patria-nazionalità.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Sono le stesse riflessioni che si possono fare sulla nozione di famiglia allargata. Dobbiamo aprire la mente. La nostra cultura non è minacciata tanto da chi usa la nostra lingua o le nostre tradizioni, sarebbe maggiormente a rischio se questo non succedesse; la famiglia non è tanto minacciata da gente che si separa e fa figli con altri, ma da chi non riesce ad accettare il concetto di «fami-

glia» quando i figli sono quelli della compagna. La famiglia ha bisogno di coesione, ruoli ed accettazione. È un modello che funziona più dell'appartenenza biologica. L'altro pensiero è che alcuni critici hanno un atteggiamento retrogrado che non corrisponde con la realtà dell'evoluzione umana. L'Europa è, ed è sempre stata, in costante evoluzione, con nazioni che interagiscono tra loro da secoli. La famosa identità a radice unica è un'illusione temporanea. Meglio sarebbe investire il proprio tempo a promuovere e a tramandare le tradizioni acquisite presso chi arriva, se si ritiene che siano belle e giuste, in modo da creare un ambiente ospitale. Una cultura aperta accoglie e cresce, una cultura chiusa degenera, si decompone e muore.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

La poesia italoфона può sicuramente produrre un'immagine inedita dell'Italia. Nel racconto *Niente da dire*, pubblicato per la prima volta dalla rivista on-line «El Ghibli» (anno 0, n. 1, settembre 2003), parlo del mio passaggio da straniera in Italia. Lì c'è il mio sguardo sull'Italia attraverso qualcuno che è considerato come uno straniero, c'è l'occhio del nuovo che guarda il vecchio, l'occhio di chi arriva e guarda la realtà come nuova: è scoprire il diverso vivendo nel diverso del paese d'accoglienza. Questo ci fa capire anche chi siamo noi. Mi capita di rado oggi di essere considerata una straniera in Italia; prima mi capitava tutti i giorni, eppure la mia faccia non è cambiata: è il mio modo di fare, di parlare e di muovermi che è cambiato. Nei miei racconti parlo proprio di questo mio incontro-scontro con l'Italia. Nella mia scrittura poetica questo non è molto trattato.

Sono dell'avviso che una sana resistenza non discriminatoria al cambiamento sia un elemento fondamentale per preservare cultura, valori, tradizioni. Questa resistenza ovviamente appare di più nei suoi lati negativi, il cosiddetto rovescio della medaglia. L'integrazione a tutti i costi non è necessariamente la via migliore: una convivenza sotto la stessa bandiera forse lo sarebbe di più.

La poesia, come ogni forma d'arte, non ha doveri. È l'espressione di chi vive le proprie realtà. Se attraverso queste realtà espresse in modi universali riusciamo a capire meglio il mondo che ci circonda, questo sicuramente porterà frutti positivi. Entrambi gli atteggiamenti, sia quello di imposizione, sia quello di chiusura, non hanno mai portato niente di buono in nessun tipo di società. Per una sana convivenza lo scoprire l'altro non rappresenta il centro del problema, meglio sarebbe separare le sfere del pubblico e del privato.

Detto questo, attraverso la letteratura, le alterità escono fuori e queste sono tutte interessanti. Ognuno ha i suoi traumi personali, storici...ma questo è un altro discorso. Sento molto il bisogno di conoscere l'altro, le alterità di ciascuno, ma la buona convivenza penso che sia altra cosa.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Purtroppo ben pochi. Foscolo, Leopardi, D'Annunzio, Ungaretti, Quasimodo, Montale, Zanzotto e altri non hanno fatto parte delle mie letture negli anni di studio. Pur se letti da adulta, questi non hanno avuto l'impatto che possono avere avuto le letture appassionate del tempo della formazione. Ho scoperto inoltre che i miei modelli letterari si trovano maggiormente tra autori di teatro piuttosto che tra poeti: per esempio Beckett, Ionesco, Vian...comunque soprattutto il teatro dell'assurdo, il dadaismo, Kafka. Sono autori che sento fortemente collegati con la mia scrittura. Poi la poesia francese, Apollinaire, i 'poeti maledetti', un poeta del Québec, Émile Nelligan. Sono rimasta colpita dalla polacca Wisława Szymborska, letta in edizione bilingue franco-polacca, a causa soprattutto di difficoltà di traduzione che vengono dalla sottile ironia dell'autrice, da Khalil Gibran, Neruda, autori classici. Apprezzo molto le poesie di Carlos Sánchez, soprattutto quando le leggo in spagnolo; in italiano le sue poesie mi arrivano meno. La maggior parte della poesia italiana contemporanea scritta da autoctoni si porta dietro il suo passato. È spesso fatta di intellettualismi, dove vedi Dante seduto su una spalla, Manzoni sull'altra o, al contrario, ci si lascia tutti dietro, rimanendo con quattro parole, arrivando al minimalismo.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italo-fonia?

Una realtà nuova, piccola, forse un po' privilegiata (nel senso buono), di nicchia (anche se sento da tutte le parti il parere contrario), sicuramente interessante e singolare proprio perché diversa dall'esperienza coloniale e postcoloniale della francofonia, dell'anglofonia oppure dell'ispanofonia. E ne posso dire qualcosa perché in qualche modo io appartenevo alla francofonia che non rappresentava nulla, perché non ero né *pied-noir* né del Québec. Esiste un'Italia 'delocalizzata' in paesi stranieri che non è indifferente, direi anche estremamente attenta a questo fenomeno. L'Italia è molto amata, sveglia emozioni, passioni, malinconie, rimpianti: è una terra che fa innamorare e chi scrive nella sua lingua non può non appassionare il lettore.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Perché no? I momenti di incontro, di focalizzazione sul fenomeno, di scambio sono sempre positivi. Li vedo però un po' come i premi per sola scrittura femminile o altro. I fenomeni sociali, particolarmente attraverso la produzione artistico-poetica, sono in costante evoluzione e un'attenzione mirata può risultare utile, come un festival o un premio appunto. Da tempo però ho smesso di partecipare a questi premi perché mi sembra sempre di trovarmi in mezzo ad una 'letteratura del dolore'. Inevitabilmente c'è una grande attenzione nei confron-

ti di chi scrive per raccontare un terribile vissuto. Cosa ho da dire io in mezzo a queste persone che parlano di dolorosissime esperienze di vita? Mi sembra quasi di non appartenere a questa dimensione.

Se questi premi specifici si ponessero come osservatorio, allora ben vengano. Io non credo che un premio dia qualcosa di importante al singolo scrittore, forse sì se si è alla prima pubblicazione, per ottenere una maggiore visibilità. Forse avrebbe più senso creare questo tipo di premi per la critica impegnata nel comprendere i cambiamenti all'interno del panorama della poesia italiana contemporanea.

5. *Barbara Pumbösel*

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?
Sì, in tedesco.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

All'inizio non ho deciso razionalmente. Nei primi anni in Italia continuavo a scrivere in tedesco, poi è seguito un periodo di confusione, una specie di zigzag tra le lingue: iniziavo con slancio in una e poi, a un nodo, a un incrocio, a un dubbio, ad un suono che chiamava, pensavo di dover continuare nell'altra. Scrivere nella lingua del quotidiano vuol dire poter usare le interferenze che si presentano, i passaggi che si aprono verso una lingua letteraria, essere testimoni di enunciati, di parole pronunciate in un contesto, di manifestazioni verbali: una parola o una frase sentita chiedono di essere trasportate in un testo. «Sono un pesce piccolo, non facile da prendersi, che si trova in acque territoriali non sue» scrive Arnold de Vos in una delle sue poesie, e più avanti: «[...] Non per la scelta ma per la necessità di farmi sentire da una società di conviventi [...]». Io invece, nei primi anni della mia scrittura in italiano, non pensavo assolutamente alla possibilità di pubblicare, di farmi sentire, se non da un'altra me stessa. Direi che si trattava di un tentativo di comunicazione non 'attraverso' ma 'con' la lingua italiana. Ero decisamente attratta dal materiale che percepivo e non soltanto per un'espressione quotidiana. Ci sono autori che preferiscono invece una propria isola linguistica per la scrittura. Penso a Marguerite Yourcenar o a Friedrich Dürrenmatt che dice: «Io parlo Berndeutsch, il dialetto tedesco di Berna, e scrivo in tedesco. Non potrei vivere in Germania, perché lì la gente parla la lingua che scrivo, e non vivo nella Svizzera tedesca perché lì la gente parla la lingua che parlo anch'io. Vivo nella Svizzera francese, perché qui la gente non parla né la lingua che scrivo né quella che parlo.»

Lavorando in biblioteca, muovendomi quotidianamente tra alcune sedi dislocate e a forza di leggere ai bambini, ho recuperato, se così si può dire, tas-

selli sparsi di una seconda infanzia linguistica. Leggevo tutto il giorno, a scuola agli alunni, a casa ai miei figli, e ho lasciato perdere la regola che ogni genitore dovrebbe parlare la propria lingua materna con i figli. Nel mio caso, dalla scuola materna in poi, i miei figli non facevano altro che 'fissare'. Questo voleva dire che quando andavo a prenderli a scuola, portavamo a casa due o tre amici o amiche: a questo punto parlare in tedesco poteva dare l'impressione di voler escludere chi non capiva (comunque, in un contesto privato e familiare, allora il primo a presentarsi sulla lingua, pronto a uscire dalla bocca, sarebbe stato il dialetto). La sera poi sceglievamo le storie della buonanotte senza fare distinzione: leggevamo nella lingua in cui il libro era stato scritto (di solito l'italiano).

Il rapporto tra le lingue nella scrittura è complesso e sicuramente diverso per ogni autore. Non sono sicura di vedere abbastanza a fondo nemmeno per quanto riguarda me stessa: esiste tutto un sistema di nessi che passa ad un livello confinante con quello sonoro ma legato ad altre esperienze sensoriali, in un continuo andare e venire, pescare e lasciar riaffondare. In passato ci ho riflettuto meno, ora sono sempre più interessata alla traduzione che costringe ad approfondimenti e scavi, alla consapevolezza delle relazioni reciproche tra lingue e dialetti.

Credo che riguardo a certi argomenti la seconda lingua permetta una panoramica (la distanza fa vedere l'insieme, non solo un dettaglio) o persino uno *zoom* che renda più nitide certe immagini. La poesia inoltre, grazie alla sua polisemia, porta in sé un fattore sorpresa, o segreto, o stupore, l'eco di un suono che nella mente richiama un significato che in realtà non ha. Lo sguardo in poesia delimita in un certo modo la prospettiva e dà forma ad un'immagine. A questo punto può addirittura subentrare una questione di spazio: più il punto di vista si allontana, più ogni piccolo spostamento dello sguardo può avere grandi conseguenze: rivelare immagini periferiche o dettagli del tutto diversi da quelli iniziali. La figura per eccellenza dell'incontro tra due lingue per me è rappresentata dalla sinestesia; se evoco un qualsiasi elemento 'stoccato' nel mio immaginario, una lingua potrebbe contribuire a delinearlo con un suono o il ricordo di un odore, l'altra connotarlo con un'immagine-forma.

Eva Taylor, quando lavoravamo alle traduzioni per una lettura a 'quattro mani' (e a 'due bocche') *Su due fiumi*, mi ha fatto notare un incrocio di cui non ero razionalmente consapevole e che forse può rappresentare un esempio che spieghi bene il mio rapporto tra le lingue: nella mia prima raccolta in italiano, *prugni*, gli exerghi sono in tedesco, mentre per il primo libro di poesie in lingua tedesca, *gedankenflussabwärts*, ho scelto citazioni in italiano.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Andare oltre i confini linguistici, culturali e letterari contribuisce alla comprensione dell'altro. Chi si avvicina parlando la lingua dell'altro, oltre alla propria, viene considerato meno straniero. La poesia italiana è da una parte una giungla con un sottobosco variegato, ricco, dove si può trovare di tutto, dall'al-

tra, per la critica ufficiale o accademica, sembra essere uno spazio più chiuso, un luogo poco comune in cui viene praticata una definizione di poesia escludente e dove non sempre viene tenuto conto della moltitudine delle forme poetiche.

La lettura è un processo di decodificazione, produce immagini mentali proprie. Creare le proprie immagini, non usare quelle prefabbricate, è un modo di combattere un'uniformazione sempre più accentuata e portata avanti con prodotti martellanti in quantità industriale, accessibili subito e uguali per tutti. Una cosa simile fa la scrittura italoфона: aggiunge immagini individuali e nuove, a sorpresa, grazie a un bagaglio ancora a portata di mano, ma fatto altrove. Scrivere in una seconda o terza lingua significa attingere a immagini pensate e create con l'aiuto di una prima lingua (o comunque a frammenti, squarci) e ricollocarli con altre coordinate. Vuol dire mescolarli, fonderli con altri, nuovi, aggiungere i punti di vista del tempo che passa e un nuovo sistema sonoro.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Scrivo in italiano o scrivo in tedesco. Scrivo anche nel dialetto delle Prealpi della Bassa Austria qualche volta. Scrivo cose diverse in ogni lingua. Di solito non mi traduco, lo faccio soltanto se mi viene chiesto, per esempio per una rivista, un'antologia o un festival. In passato non sentivo la necessità di ricreare nell'altra lingua un testo a cui avevo lavorato per farlo combaciare il più possibile con quel primo quadro affiorato alla mente. È il colore sonoro, credo, legato a un'idea-immagine, che mi porta verso una lingua; ma tradurre i miei testi oggi mi tenta di più, anche per certe libertà di deviare e sperimentare nuovi sentieri che si presentano all'improvviso.

Cosa provi quando ti senti definito 'poeta italofono'?

Scrivo composizioni, componimenti di parole, cerco di ricostruire sulla pagina un insieme preciso di immagini mentali, collegate a delle coordinate sonore. Se poi qualcuno chiama poesie queste composizioni o vuole approfondire il concetto di poesia per dubitarne, non mi riguarda più di tanto. Devo essere grata a chi si è occupato di poeti e poetesse che scrivono in una seconda (e/o terza) lingua, a prescindere da aggettivi come «migrante», «nascente», «translingue» o altro, perché questo interesse mi ha permesso di pubblicare i miei versi in Italia. Questi aggettivi comunque delimitano un contenitore, non designano un genere. Tutta la letteratura si sta muovendo verso il 'transnazionale', sostiene Mia Lecomte. Scrivere e rimanere chiusi entro certi confini, soprattutto se nazionali, non è possibile. I bagagli culturali vanno rifatti sempre più spesso in modo da avere a portata di mano gli strumenti necessari per chi lavora con la lingua. Ad ogni modo, gli aggettivi sono i primi ad invecchiare, si dice, anche nelle traduzioni.

Per quanto riguarda i libri per bambini, invece, la mia scrittura italoфона non è mai stata oggetto di discussione. Il primo titolo, *La principessa Sabbiadoro*

(2007), che costituisce una riflessione sull'io e sull'altro, con una protagonista femminile forte che deve agire di fronte a una guerra che incombe, è stato inserito in una collana tutta italiana ed è arrivato oggi alla dodicesima ristampa. In questo caso è stato giudicato soltanto il testo e le sue possibilità di sopravvivenza sul mercato editoriale. Ma mi hanno toccato da vicino le decisioni tecniche, le scelte che riguardavano le parti extratestuali, in previsione di una maggiore commerciabilità: l'aggiunta di «principessa» nel titolo e il colore della copertina che faceva sì che un libro con un messaggio forte e una visione femminista finisse in libreria vicino ai libri rosa shocking delle Barbie.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

Biblioteca e bicicletta, direi, se dovessi riassumere in due parole. Credo che questo tandem abbia avuto molta influenza sulla mia socializzazione letteraria. Il fiume da una parte, i binari dall'altra, il rumore dell'acqua come sottofondo, l'infanzia, anni che lasciano tracce profonde, il giro dei pedali sulla pista ciclabile, il ritmo che spesso si adegua ai pensieri, il treno che sembra portarli lontano. Il traguardo (la biblioteca) attira in modo ipnotico. Riporto qui l'ultima strofa del mio componimento *lungo il fiume*: «da bambina vedevo miraggi / mentre si avveravano – scintille / nel crepuscolo – e dalla bici / mi guardavano occhi di luce / lungo tutto il fiume, giochi / sulle creste delle piccole onde / è il freddo che conserva e mantiene / nitidi i contorni, ricorda linee / superfici confini tra acqua / e aria e quei punti di vista che / cambiano con ogni pedalata». E poi le voci alla radio, i racconti per me misteriosi dei vicini, dei parenti durante i lavori nella fattoria, la natura. Il mio diario botanico, ritratti (scritti e disegnati) di piante. Le letture di nuovo e la convinzione, già da bambina, che passo dopo passo si può fare il giro del mondo perché tutto è connesso.

L'italiano infine, quello della scuola, delle letture, i poeti e le poetesse letti e amati, Dante e la storia di Firenze, il vernacolo fiorentino, l'italiano 'falso' dei telegiornali, le metafore calcistiche e sempre più belliche, tra uno scendere in campo e una *road-map*, tra tsunami, invasioni e plotoni di migranti dispersi; l'incalzare dello *speaker* con tono pubblicitario anche quando parla di morti annegati, quell'accanirsi sempre sullo stesso fatto di cronaca, e il silenzio su altri, vari silenzi-censura. La voce gridata dei politici, le parolacce gratuite. Una lingua comunque in movimento. Dall'altra parte, un 'ingessamento' linguistico, una rigidità cementata, soprattutto quando si tratta di adattare, con gli strumenti già a disposizione, termini maschili in versione femminile. C'è chi insiste e ribatte: «In italiano non si può dire!». Succede di frequente, e a chi non è madrelingua viene detto più spesso. Ultimamente è la parola «ministra» nel mirino di molti, sembra che suoni male, eppure l'Accademia della Crusca ne ha ammesso la correttezza grammaticale. Dante e Boccaccio invece non avevano bisogno di tempo per abituare l'orecchio al suono: «Giù ver lo fondo, là 've la ministra / de l'alto

Sire infallibil giustizia / punisce i falsador che qui registra» (*Inferno*, XXIX, 55-57); e ancora: «Le due ministre del mondo [la natura e la fortuna] spesso le lor cose più care le nascondono sotto l'ombra» (*Decamerone*, giornata VI). Il primo impulso per la redazione della poesia che segue, intitolata *La Marinaia*, è stato la necessità di usare una parola – che avevo sempre sentito e letto soltanto al maschile – nella sua forma femminile: «Su una sponda sperduta / di terra straniera / mi sono arenata. / I sassi splendevano / in una lingua mai sentita. / Ho aspettato la sera / per toccare il colore / delle loro parole / sconosciute. Ho tenuto / nelle mani il calore / lasciato dal sole / prima di colarsi nel mare / e per un istante / mi sono sentita a casa – // qualunque cosa sia ».

Per venire alla seconda parte della domanda, il mio italiano è chiaramente il risultato della mia storia personale, non soltanto di quella linguistica, ma anche della comunicazione tra le varie stratificazioni del mio io, quelle più nascoste, interiori o più in superficie. Trovare un equilibrio tra le voci e i silenzi interiori è un bisogno che non sempre sono riuscita a soddisfare. Cresciuta in un mondo dialettale, ero una bambina solitaria (nonostante la famiglia numerosa) e timida (anche per il senso di insicurezza in un tedesco che a casa mia non si parlava), innamorata della scrittura, della lettura e dei libri. Poi l'inizio di letture importanti, le tensioni interiori, un meravigliarsi a bocca aperta tra pensieri appollaiati all'orizzonte ad est e altri ad ovest, l'opposizione, il nord e il sud, la necessità di far incontrare tutto. Ricordo ottovolanti interni, sempre un vago giramento di testa guardando l'esterno, stupori continui.

La mia è una storia piana, non drammatica: il passaggio dal dialetto delle Prealpi al tedesco, lo studio di varie lingue, cambiamenti di lavoro, paesi, lingua quotidiana, i dubbi su come usare gli strumenti a disposizione, la consapevolezza sempre presente di dover approfondire, di non conoscerli a sufficienza, l'accorgersi con sorpresa che le parole considerate più dialettali, contadine, 'basse', affondavano le loro origini in altre lingue straniere, colte, antiche. Il tedesco bamboleggiante sentito a scuola in quegli anni, lo sminuire chi parlava in dialetto, la divisione. Stare tra sé e sé. Ma ricordo anche le scatole che arrivavano a scuola dal "Buchklub", un'istituzione dipendente dal Ministero dell'Istruzione, che comprava molti libri premiati e li inviava alle scuole. Ecco, contemplare queste scatole chiuse e poter poi estrarre i libri nuovi, belli, colorati e profumati: era come aprire un regalo di Natale in un mondo dove il consumismo ancora non era arrivato.

L'Austria non faceva parte dell'Unione Europea quando ero studentessa a Vienna. Scambi con l'estero, sia universitari che di lavoro, erano possibili ma piuttosto complicati per chi, come me, doveva fare i conti con una borsa di studio. Il programma Erasmus non esisteva ancora. Così per un po' ho vissuto immersa in idiomi particolari, tra i dialetti austriaci, lo svizzero tedesco, la lingua del sud della Francia, quella del Massif Central, il cockney e il miscuglio di accenti degli stranieri a Londra, il francese degli studenti provenienti dai tanti paesi africani all'Università di Orléans.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

'Patria' aveva le sue ragioni storiche che non possiamo cambiare. Dopo l'ultimo secolo però per me è connotata negativamente dalla retorica 'sangue e suolo', dalle prevaricazioni e abusi di potere, ai tanti ragazzi giovani della Grande Guerra che sono morti senza capire il perché, senza aver fatto all'amore una sola volta, con sofferenze atroci e per parole vuote, piene soltanto di una retorica trita. Mentre i figli dei potenti riuscivano spesso ad evitare tutto questo, come gli intellettuali entusiasti per la guerra che, dopo le prime settimane e la delusione, riuscivano a farsi trasferire in qualche ufficio di propaganda. La parola 'patria' si è gravemente ammalata dopo la Prima Guerra e per me è definitivamente morta dopo la Seconda. Opterei per 'matria', un termine mai o poco usato, più innocente ancora. E mi ricorda la poesia di Rose Ausländer, *Muttersprache* (lingua madre).

I confini della maggior parte delle nazioni non sono stati decisi in modo democratico. Pensiamo al Kurdistan, diviso in quattro: chi dice per il petrolio, chi per la posizione strategica, chi per le sorgenti dei grandi fiumi, l'oro bianco del futuro.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Ma per carità! Molti critici guardano il mondo attraverso un piccolo buco nella siepe. È una questione di prospettiva, di dove mi posiziono per osservare. Lingua-popolo-nazione non ha mai funzionato senza forzature, senza violenza, né in Europa, né altrove. I confini li disegnavano i potenti sul tavolo delle trattative e, se rimaneva fuori un gruppo etnico o una minoranza linguistica, la nazione veniva tagliata in due e questo aveva poca importanza. Da anni si sta parlando di globalizzazione ma ci si comporta come se questa riguardasse soltanto le merci e un certo tipo di comunicazione. Le persone sono più bloccate che mai, come se valessero meno delle merci.

Succede già, e sarà sempre più comune che qualcuno parli due lingue a un livello di lingua materna (lingua della madre, del padre, dei nonni, della scolarizzazione – e perché no – dei propri figli). La storia nazionale è stata una storia ritoccata, ripulita per quanto riguarda i confini, i movimenti letterari di qua e di là delle frontiere, le contaminazioni. Prendiamo come esempio Foscolo che è nato da madre greca, su un'isola greca sotto il dominio della Repubblica di Venezia. Ha passato la prima infanzia a Zante, è morto a Londra, non è nato in Italia e non è morto in Italia e la sua lingua materna era il greco. Di italiano c'è stato solo il padre e la sua opera letteraria.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sem-

bra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Durante i miei studi di italianistica a Vienna, un docente di origine veneta mi ha convinta a fare un esame sull'emigrazione italiana tra l'Ottocento e la prima metà del Novecento. È stata una grande scoperta e ho letto storie terribili di destini crudeli. Oggi ci sono circa 80 milioni di oriundi italiani nel mondo. Certamente un rapporto c'è anche tra la scrittura degli italiani emigrati e quella degli italoфoni in Italia. Convivere con più lingue vuol dire valutare e constatare le differenze, le diversità, le analogie, le uguaglianze, cercare un possibile equilibrio. «Non c'è poesia che non abbia a che fare con l'emarginazione e, appunto, quando vi è coinvolta in pieno, questa forza da cui viene la poesia tocca il 'marginе', il limite, e forse va al di là», scrive Zanzotto. Ecco, secondo me questa citazione risponde perfettamente all'ultima parte della domanda. Stare al margine permette di vedere da una parte e dall'altra, e la poesia può dare la parola a qualsiasi creatura, umana e non, farla parlare in prima persona. Gli italiani all'estero hanno contribuito alla letteratura dei loro nuovi paesi (anche se hanno cambiato lingua) con la voce, le immagini e i ricordi portati con sé. Si tende ad obliare, a livellare, mentre la poesia è sempre legata alla memoria: «I don't think we can have a good society if we don't also have good poetry», scrive Octavio Paz.

Leggendo giornali e riviste di qua e di là dai confini, ci si accorge di stereotipi reciproci che raramente vengono percepiti da chi guarda da una parte soltanto. Gli inizi della letteratura italiana si collegano a storie di esuli, a migrazioni, alla ricerca di accoglienza. È bene non valutare soltanto la forma, i riferimenti storici, ma anche il messaggio e il rapporto con l'attualità.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Ho frequentato per anni il "Cenobio Fiorentino" e l'ambiente intorno a «Semicerchio». Forse più di un singolo autore è stata questa rivista un po' scuola, un po' casa e un po' terapia, dove si parlava di poesia, tra laboratori, letture e incontri, in un tessuto intrecciato di tante cose. Lì ho sentito leggere per la prima volta Mario Luzi, Milo De Angelis, Jolanda Insana, ma anche Iosif Brodskij, Jorie Graham, Charles Simic e Yves Bonnefoy. Zanzotto l'ho ammirato e contemplato per anni, da lontano, prima di decidermi a incontri più ravvicinati con i suoi testi. Nonostante le molte storie sulle guerre mondiali sentite da bambina, soprattutto in dialetto, e le letture in tedesco dei grandi libri ambientati in quegli anni, ho osato scrivere dei frammenti sotterrati in me soltanto dopo aver letto *Il Galateo in bosco* di Zanzotto. Fare giri larghi intorno a un argomento, considerarlo da una certa distanza, data anche da letture, da riflessioni in un'altra lingua, prima di guardare verso il centro, a volte diventa per me una necessità.

Di solito si passano tempi intensi con i modelli, se ne approfondisce più di uno nello stesso periodo, poi si cambia: è importante avere modelli quanto è importante staccarsene. Mi rimane difficile fare soltanto alcuni nomi: sono in

Italia da trent'anni e ho sempre letto poesia, quotidianamente direi. Ho assistito a tutte le letture di poeti che potevo raggiungere. Ho letto poesia italiana con il dizionario accanto, in gruppi di lettura, in silenzio e a voce alta, con il mio accento austriaco, durante i miei laboratori. Ma ho letto anche molta poesia mondiale in italiano, conoscendola attraverso le parole scelte dai traduttori, dalle traduttrici e ho assorbito la lingua anche attraverso la loro sensibilità poetica. Penso a Tabucchi (e Maria José de Lancastre), attraverso le cui traduzioni ho letto Pessoa, e alle versioni di Piero Ceccucci dello stesso poeta. Da sempre attirata dagli eteronimi di Pessoa, dalle sue identità varie e frammentate, non sapevo dei suoi primi tentativi letterari in lingua inglese, dopo la sua infanzia trascorsa in Sudafrica. Ricordo anche le traduzioni di Andrea Sirotti di poetesse e poeti del mondo postcoloniale inglese. Probabilmente, senza il suo lavoro, non li avrei mai conosciuti.

Oggi continuo a usare la lingua italiana, ma guardo alla poesia in generale, senza considerare confini linguistici e, se non si tratta di poesia italiana o italo-fona, spesso si tratta di poesia in traduzione italiana, a parte le letture in originale e quelle in lingua tedesca (incluse le poesie in dialetto, H. C. Artmann, per nominare un solo autore). Cerco di leggere sempre le raccolte pubblicate dalla "Compagnia delle poete" e, di recente, ho riletto testi di Giorgio Caproni, Fernanda Romagnoli e alcune delle poesie della neve di Vivian Lamarque. Ho cominciato più di recente a leggere *Liriche del Cinquecento*, che contiene i testi di otto (ne conoscevo meno della metà) poetesse del Cinquecento.

Ricordo qui due libri, non in versi, che fanno parte dei miei primi tentativi di lettura in italiano. Uno è *Memorie di una ladra* di Dacia Maraini, l'altro *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda che scelsi da un elenco di libri, attirata dal titolo. Ho cercato di decifrarlo, frase per frase, con la traduzione tedesca accanto (nella traduzione di Toni Kienlechner) e posso dire che ho capito poco anche nella versione tedesca. Queste difficoltà (porte chiuse e misteri linguistici non subito di facile accesso) non mi hanno scoraggiata, ma piuttosto resa più ostinata. Qualche anno fa ho trovato e comprato su una bancarella in Austria un libretto di Gadda dal titolo *Il primo libro delle favole* e mi sono ricordata degli ostacoli di partenza. Se questi titoli affiorano in risposta alla domanda riguardo alla mia poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni, vuol dire che forse sono rimasti come 'sassi' in un paesaggio che si è creato pian piano e sono convinta che si possa pescare – alla ricerca di parole per un verso – anche in un serbatoio di scritture in prosa.

Milo de Angelis scrive in *Poesia e destino*: «Poi, dopo gli anni del liceo e dell'università, ho cercato qualcos'altro: un andare a capo ancora più lontano dal senso [...]». Mi ha colpito questo «andare a capo ancora più lontano dal senso», mi ci ritrovo e lo percepisco vicino a quello che tento di fare io: anch'io sento di dover spezzare, creare una pausa, come per raccogliere le energie prima di completare un'unità di senso o per lasciare al lettore un piccolo silenzio per il suo dubbio, per immaginarsi il suo sentiero verso un senso forse diverso, per un respiro in più.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italoфония?

Ci sono francofoni importantissimi che vengono semplicemente considerati scrittori francesi: Milan Kundera, i vari romanzieri di origine russa come Romain Gary, Elsa Triolet, Irène Némirovsky, Henri Troyat e i poeti Ghérasim Luca e Apollinaire, per esempio, mentre per la lingua inglese il fenomeno è troppo vasto per cominciare a nominarne qualcuno. In Austria, Svizzera e Germania, gli autori translingue vengono elencati insieme agli altri scrittori in lingua tedesca, senza metterli in un cassetto separato e ricevono premi importanti, fra gli altri, Doron Rabinovici, Vladimir Vertlib, Anna Kim, Julyia Rabinowich, Yoko Tawada e Michael Stavarič. L'Ingeborg-Bachmannpreis" del 2016 è stato vinto da Sharon Dodua Otoo che nasce a Londra da genitori del Ghana, scrive in inglese e nel 2006 si trasferisce a Berlino. In Austria lo scrittore di origine bulgara Dimitré Dinev è stato incaricato di scrivere una *pièce* dal più importante teatro del paese, il "Burgtheater" di Vienna, che ha in cartellone autori come Thomas Bernhard e Elfriede Jelinek. In Italia invece scorre un fiume di confine tra la poesia italoфония e quella dei poeti stanziali italiani ma, a guardar bene, si può individuare un guado ogni tanto e qualche raro ponte (per soli pedoni). Un aspetto interessante, da approfondire in questo contesto, sarebbe (per completare una specie di immagine allo specchio) la collocazione, a livello culturale e letterario, degli scrittori nella lingua delle minoranze riconosciute (e non all'interno dei paesi di cui abbiamo parlato.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Quando un premio permette una pubblicazione dignitosa o qualche mese di scrittura libera da preoccupazioni finanziarie o comunque rappresenta un riconoscimento serio, ha senso, migrante o non migrante. Se un autore deve pagarsi le spese per ricevere una porcellana o una finta pergamena, è meglio lasciar perdere, in un caso o nell'altro. Ma il tema è spinoso, e un po' imbarazzante, a causa di scandali, interferenze e 'compravendite' legati ai premi più in vista.

6. Eva Taylor

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Prima di arrivare in Italia ho scritto in tedesco, anche se non tantissimo. Negli anni Ottanta, verso la fine dei miei studi, ho pubblicato qualche poesia in un'antologia di poeti della regione di Heidelberg ed ero molto attiva all'interno di un gruppo di giovani scrittori. Avrei voluto continuare, ma il soggiorno in Italia ha un po' interrotto questa scrittura perché tutte le energie, diciamo linguistiche, erano assorbite dall'apprendimento dell'italiano, una lingua per me meravigliosa.

Prima di scrivere di nuovo sono trascorsi vent'anni. Ho ricominciato solo all'inizio degli anni Duemila, poiché la carriera accademica mi occupava moltissimo e mi lasciava poco spazio per un altro tipo di espressione (o almeno io l'ho vissuta così), però poi ho capito che c'era qualcosa che voleva venire a galla. Non sapevo come fare per riprendere la scrittura, finché mi sono buttata in letture, anche caotiche, della poesia italiana. Ho capito così che la poesia era un elemento estremamente vivace della cultura italiana, forse l'aspetto più affascinante della letteratura italiana contemporanea.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

Non parlerei di una decisione di scrivere in italiano, direi piuttosto che a un certo punto il desiderio di scrivere ha trovato questa espressione perché vivendo in Italia e considerando comunque la scrittura anche un mezzo di comunicazione, mi è sembrato naturale scrivere poesie in italiano. Questo però è successo in un momento in cui la lingua italiana aveva perso quasi del tutto il suo aspetto di lingua straniera: era diventata a tutti gli effetti una seconda lingua. Erano anni che scrivevo articoli scientifici in italiano, accanto a quelli in tedesco, quindi agli inizi mi sarebbe sembrato strano scrivere in tedesco, dato che vivevo e vivo in Italia. Solo dopo aver cominciato a scrivere poesie in italiano ho ripreso a scrivere anche in tedesco. Ho descritto e inquadrato questa situazione in un saggio dal titolo *Estraneità nella madrelingua* in cui il pensiero è legato a riflessioni culturali e storiche per me fondamentali.

Nasco quindi come poetessa in italiano più che in tedesco e questa spinta alla scrittura è arrivata da un'urgenza, da dei residui sottostanti che dovevano emergere. Il concetto di 'residuo' deriva da percezioni che non riusciamo a rendere in parola e dal fatto di rifarsi a dei modelli che non corrispondono esattamente a quello che accade, nel senso che l'esperienza è sempre un po' avanti rispetto al lessico o alle strutture che abbiamo a disposizione. Nel mio caso la scrittura è il tentativo di mettere in parole esperienze per le quali non ero riuscita a trovare una forma precisa e l'ho fatto con un fondo di gioco, perché non volevo entrare subito in una dimensione radicalizzante, giudicante. Per me è come gettare un elemento che mi fa vedere un simbolo, che cerca di dare una forma al 'residuo' appunto, che è rimasto e che vuole fuoriuscire. In questo fa leva l'esperienza interculturale.

Uno degli aspetti che fa parte di questi 'residui' è la storia della mia famiglia che si fa carico di una storia collettiva e sono quindi grata alla lingua italiana che mi ha dato la possibilità di esprimerli. In Germania è stato fatto tantissimo per rielaborare il Nazismo e dopo il 1989 non è mancata la presa di coscienza ad alti livelli istituzionali. Però un conto è la rielaborazione teorica che passa attraverso vari canali pubblici, come per esempio i musei, un conto è vivere in una situazione intima i vari passaggi della Storia, come in ambito familiare. Ora la situazione

è cambiata, ma ho vissuto in una famiglia in cui parlare del Terzo Reich era qualcosa che si evitava: la mia famiglia ha infatti vissuto per tanti anni sotto due dittature, prima durante il Nazismo e poi sino al 1961 nel Socialismo. Il fatto di vivere sotto una dittatura influisce sulla lingua, perché hai una percezione più forte del senso di ciò che puoi dire e di ciò che devi invece tacere. E questo condiziona moltissimo il rapporto che hai con la lingua, nel senso che oggi avverto di essere stata condizionata dal non-detto, argomento intorno al quale ruota la mia riflessione. Questa sensazione ha comunque due aspetti contrastanti: da un lato un grande fascino, dall'altro l'impressione di avvicinarsi ad una sfera del 'non-dire' che non vuole essere troppo articolata. Ho capito l'importanza di un simbolico nascosto, che è uno dei motori della mia scrittura, perché ho notato che ha influito e si è concretizzato in me a contatto con la storia della mia famiglia. La lingua italiana ha fatto e fa quindi da schermo e allo stesso tempo rappresenta un luogo liberatorio. Un altro elemento da tener presente è anche l'atteggiamento più libero degli italiani verso la Storia, che mi ha permesso una maggiore libertà nell'allontanarmi da alcuni giudizi, anche perché vedevo una certa curiosità verso la storia del mio paese.

Io sono nata nella Germania dell'Est e i miei genitori sono fuggiti dalla DDR prima della costruzione del muro, nel 1961. Mi sono quindi formata nella Germania dell'Ovest, ma provengo da una famiglia divisa: una parte viveva ad est e l'altra ad ovest. Così il problema del muro per noi era un problema quotidiano, eravamo continuamente a contatto con la divisione del paese e questo è stato un *leitmotiv* della mia formazione. Ciò era abbastanza singolare, perché nessuna delle mie amiche aveva questo contatto con l'Est, anzi per loro era come un altro paese e conoscevano forse meglio l'Italia o la Spagna che la Germania dell'Est.

Ho vissuto la caduta del muro dall'Italia: in quel periodo mi trovavo a Pisa e, a parte la singolarità dell'evento, ho avuto la sensazione di non appartenere più alla Germania. Mi sono detta che stavo ormai 'da un'altra parte' e quindi da quel momento, dal 1989, in qualche maniera ho iniziato in modo cosciente a capire che non ero più solo una tedesca con una storia particolare, ma stavo diventando qualcos'altro. Poco a poco ho capito che quel paese era nuovo e che non era nemmeno più quello che apparteneva alla mia vita. In me vi sono quindi varie stratificazioni di sensi di colpa...

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

È una domanda alla quale forse non sono in grado di rispondere. Credo che uno degli effetti potrebbe essere quello di staccare la letteratura italiana, più specificamente la poesia, dal fatto di essere ancora in parte ancorata ad un tipo di espressione di stile alto, spesso aulico, legato a modelli tradizionali in cui la presenza dell'Ermetismo tende a dominare. Penso che nella poesia italiana ci sia un aspetto che è forse meno esplorato, ossia quello della narritività, e trovo che per

esempio nella poesia inglese degli anni Settanta e Ottanta, così come in America, si siano fatte delle sperimentazioni interessanti. Ci sono poeti italiani, come per esempio Anna Maria Carpi – autrice di componimenti in forma di piccoli racconti dal tono fortemente comunicativo – che si sono diretti verso questa strada.

Trovo che sarebbe interessante vedere come i poeti italofofoni, che scrivono facendo riferimento alla loro tradizione, possano ‘ampliare’ la lingua, non solo italiana. Per esempio, all’interno della “Compagnia delle poete”, di cui faccio parte, sono presenti lingue d’origine così diverse (tedesco, spagnolo, inglese, croato, ecc.) che vedere quali sono i suoni primari che si mettono in gioco per scrivere poesia è un aspetto molto affascinante.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d’origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di ‘lingua’ e di ‘traduzione’?

Mentre scrivo non sono consapevole di alcun processo di traduzione: scrivo in tedesco senza pensare all’italiano e viceversa, ed è come se la differenza non esistesse. Mi viene spontaneo comporre certi testi in tedesco e altri in italiano, ma non mi è possibile dire con precisione perché e come si stabilisca la preferenza di una lingua sull’altra. In una fase successiva, che forse potrebbe essere chiamata ‘rielaborazione del materiale grezzo’, il confronto tra le lingue diventa invece più conscio, nel senso che spesso mi interrogo su quale potrebbe essere l’espressione più precisa alla quale miro, che può essere legata ad un’immagine, un’esperienza, una sensazione. In queste situazioni le differenze linguistiche si concretizzano e diventano fonte di reciproca ispirazione, anche tramite il processo dell’autotraduzione. Ecco, l’autotraduzione, intesa però come riscrittura, è forse la nozione che più sento mia.

Cosa provi quando ti senti definito ‘poeta italofono’?

Per essere sincera lo trovo divertente, avendo la scrittura in italiano mantenuto per me una forte componente ludica. Vorrei aggiungere che l’esperienza della “Compagnia delle poete” è per me interessante perché si tratta di un gruppo di poetesse che sono come un laboratorio vivente, in cui avviene un processo di mediazione creativa tra le lingue delle singole poetesse e l’italiano. Non valgono canoni e codici prestabiliti, ma il lavoro di gruppo, sia a livello di testi che di rappresentazione: lo scambio è trasversale, interculturale e crea una comunità di voci rispettandone la loro singola specificità.

Come racconteresti l’origine e l’evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d’origine sull’evoluzione della tua poesia?

È un intreccio abbastanza complesso, almeno per quanto riguarda gli inizi della mia scrittura. Oltre a ciò che ho già scritto nel mio articolo *Estraneità nella madrelingua*, cito qui un passo pubblicato già nell’antologia di Mia Lecomte

Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano: «Il tedesco è una lingua pesante. Dicono gli altri. Non credo che abbiano ragione. Come non hanno ragione quando dicono che è una lingua difficile. Dipende dal punto di vista. Eppure anch'io che sono di madrelingua tedesca sento una difficoltà con la mia lingua, sento il suo peso proprio sulla lingua. Un peso di vecchia data, un peso storico, culturale. Ma sapete com'è quando si portano ancora i pesi del passato, le ambizioni dei nonni, le malattie ereditarie. Un'eredità nera, negativa. Il tedesco non è solo questo, lo sappiamo. Ma per me la storia della Germania ha segnato anche la lingua e con questo la mia lingua nel tedesco si muove con più cautela, più lentamente. Ho cominciato ad amare l'italiano a sei anni, sentendolo alla radio. Nelle lunghe ore pomeridiane degli autunni tedeschi ascolta-vo da sola la radio. Aspettando il miracolo. Ho incontrato una lingua che era come un paesaggio sempre verde. Il prete che veniva la domenica a pranzo mi disse che quella mia lingua sempre verde era l'italiano. Ho attraversato la lingua paesaggio con una lenta passione che alla fine mi ha portato qui in Italia, dove mi sono presa finalmente la parola. È stata la lingua italiana a darmi una libertà d'espressione con la quale mi sono sentita leggera come mai prima. E grazie all'italiano ho anche riscoperto il tedesco. Grazie all'italiano sono più tedesca».

Tra le mie raccolte poetiche vedo due filoni. Uno è l'aspetto giocoso che ha anche a che fare con l'assurdo, l'irreale, perché uno dei primi autori che mi sono piaciuti è stato J. Rodolfo Wilcock, con la sua matrice bilingue spagnolo-italiana, influenzato dal Surrealismo. Sento in lui una certa affinità di rottura, poiché non miro a delle armonie, ma tento di creare delle dis-armonie, delle dissonanze. Questo filone è importante per me anche nella letteratura tedesca, infatti ho tradotto in italiano due diari di Unica Zürn, importante autrice surrealista tedesca che ha vissuto a Parigi. L'altro filone della mia poesia tende invece verso il realismo e, in particolare, quello della ricostruzione dell'identità tedesca. In alcuni testi parlo della mia famiglia o della famiglia in generale, in quanto il mondo tedesco è una famiglia in cui ci sono delle rotture, delle separazioni. Ne parlo non per il piacere della dissonanza, ma più con una vena, un intento di ricostruzione, di realismo, per chiamare le cose anche con il loro nome: il passato, l'eredità negativa, l'eredità scomparsa, l'eredità difficile da accettare.

Ho lavorato ad una nuova raccolta che parte dal testo di Gaston Bachelard *La poetica dello spazio*, che ha rappresentato uno stimolo enorme poiché mi ha spinto ad indagare la tematica dello spazio, ivi compresa l'idea di casa. La forma dei testi è particolare perché, oltre ad un andamento prosastico, si presentano sottoforma di "Lettere al Signor B" (B sta per Bachelard).

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

Onestamente non ho delle definizioni e credo che questi concetti siano legati all'Ottocento e comunque il concetto di nazionalità lo sostituirei con quello di cittadinanza. Per quanto riguarda il concetto di patria invece mi piace citare quello che Hannah Arendt ha affermato in *Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache*

(1964) sulla sua situazione di appartenenza, in cui sostiene che quello che resta è la lingua materna. Quindi la matrice linguistica è sicuramente quella che ha un *imprinting* più forte rispetto all'idea di patria e di nazionalità.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Riferendomi alla storia dell'Europa, e in particolare alla lingua e alla cultura italiana, oltre a quella tedesca, credo che sia problematico pensare ad un'identità a radice unica, quindi non condivido i presupposti di questo ragionamento.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Credo di avere in parte già risposto sopra. Per il momento non ho altro da aggiungere.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Sono stata influenzata sicuramente da tre autori: Elisa Biagini, Anna Maria Carpi e Franco Fortini. Questa influenza deriva anche dal fatto che, a loro volta, essi si sono confrontati con autori di lingua tedesca tramite delle letture o traducendo: Elisa Biagini con Celan, Anna Maria Carpi con Benn, Enzensberger, Grünbein ed altri, Franco Fortini soprattutto con Brecht. Nei loro testi ho trovato come un'eco di quell'altra lingua, il tedesco, e quindi questo fatto ha portato in me una mediazione. All'inizio l'ho percepito inconsciamente ma, poco a poco, è un aspetto di cui mi rendo sempre più conto rileggendo i loro testi. Ai poeti citati sopra aggiungerei anche Valerio Magrelli e Patrizia Cavalli che mi piace tantissimo. Invece i poeti italiani che ho tradotto in tedesco sono Elisa Biagini e Anna Maria Carpi, lavorando personalmente a stretto contatto con le due poetesse.

I poeti tedeschi invece a cui mi sento più vicina sono Hans-Ulrich Treichel, poeta degli anni Settanta-Ottanta, capace di far uso di una lingua trasparente e di esprimere una tale ironia da poter alleggerire le tematiche da lui affrontate e poi c'è una poetessa che mi piace moltissimo, Sarah Kirsch, che adotta un genere molto tipico della poesia tedesca, ovvero la lirica chiamata di 'natura', fondata su immagini che rappresentano delle vere e proprie meditazioni, un po' sullo stile degli haiku.

Rispetto alla francoфония, all'angloфония, all'ispanoфония, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italoфония?

Mi sembrerebbe un concetto utile e mi pare compito della critica svilupparlo, proponendo dei modelli di collegamento.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Credo di sì, ma è un po' come dedicare dei premi ad autori di età compresa tra i venti e i trent'anni oppure agli abitanti di una città. Secondo me si tratta di categorie limitanti ma, poiché esistono, anche se sono problematiche, creano comunque uno spazio di particolare attenzione. L'aggettivo «migrante» da una parte è sicuramente riduttivo se parliamo di scrittura, soprattutto se viene utilizzato come etichetta per i testi e non viene aggiunto altro, dall'altra coglie una dimensione che spesso si trova in testi di autori che hanno alle spalle una storia di migrazione e quindi una certa urgenza d'espressione. Per certi versi quindi sono i racconti stessi di queste migrazioni che scoprono a livello tematico zone d'ombra culturali e sociali, per altri versi sono forme stilistiche, e a volte linguistiche, che possono irritare ma allo stesso tempo aumentare l'espressività a livello letterario.

7. Vera Lúcia de Oliveira

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Quando ero ancora all'università avevo inviato i miei racconti a dei premi letterari che poi ho vinto: questo è stato il mio primo incontro con il mondo della letteratura al di fuori della cerchia di amici che leggeva i miei lavori. Era una forma breve che poi ho ripreso nel libro *No coração da boca / Nel cuore della parola*, una forma lirica narrativa che avevo dato anche ai racconti. Quindi ho cominciato a scrivere in portoghese e, quando sono venuta in Italia, per cinque o sei anni non ho scritto nulla, né in portoghese né in italiano, perché un po' stavo studiando l'italiano che avevo già iniziato ad imparare in Brasile, un po' perché leggevo molto. Ero molto curiosa e mi interessavano la letteratura, l'arte, la filosofia e dopo parecchio tempo ho ricominciato a scrivere, soprattutto in portoghese.

Il primo libro comunque, *Geografie d'ombra*, è un libro fra i due paesi, perché c'è una parte scritta in italiano e una parte di poesie scritte in portoghese e tradotte in italiano. Già il titolo è indicativo di questa situazione: una geografia che rimane un po' sospesa. Poi ho pubblicato un'altra raccolta, *Pedaços / Pezzi*, che non mi piace, perché è uscita in un periodo difficile della mia vita. La sua pubblicazione è dovuta soprattutto a Claudio, mio marito, che ci teneva molto. In alcuni componimenti sono stata molto dura nel leggere il mondo che stava attorno a me, avevo uno sguardo amareggiato sugli altri e anche su me stessa ed è per questo che alcune poesie della raccolta sono rimaste in portoghese: non volevo che fossero lette e comprese in Italia.

Quando poi ho iniziato a scrivere in italiano mi sono spaventata molto, perché non volevo perdere la mia 'lingua di poesia', il portoghese, che mi dava tante possibilità, diverse da quelle che mi dava l'italiano. Così ho iniziato a rifiutare i testi in italiano: quando mi venivano in mente dicevo: «No, devo scriverli in portoghese». Quando ci provavo non ne ero soddisfatta, allora ho deciso che se il testo mi arrivava in italiano dovevo scriverlo direttamente in questa lingua e poi fare la traduzione in portoghese. Ho in seguito iniziato ad analizzare questo movimento interno di scelta della lingua e ho capito una cosa: quando comincio a scrivere in italiano o in portoghese non scrivo mai un testo e basta, ma scrivo direttamente un'intera raccolta, corta, che non va mai oltre le cinquanta poesie. E quindi, in questa forma, racchiudo quel nucleo di riflessioni che voglio esprimere. Sono forme sempre molto sintetiche, poesie di versi brevi, e quando inizio ad affrontare un tema, una determinata riflessione in una determinata lingua, tutto il lavoro linguistico di unione di tema e di forma è fatto in una sola lingua, non nell'altra. Per cui più passa il tempo, più mi è difficile tradurlo. E quando tento di tradurre incontro tutte le difficoltà che affronta il traduttore, non rinuncio a nulla. Così quando il libro è mio rinuncio a tradurre, quando è di altri ci provo.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

Io non mescolo le due lingue, così quando inizio un certo discorso scelgo prima la lingua in cui scrivere. Ho cercato di capire questo meccanismo. Per esempio *La guarigione* è un libro dedicato a mia madre, ma l'ho scritto in italiano perché lei non lo potesse leggere. Secondo me ho fatto questo – non l'ho capito subito, ma dopo – perché quando ho portato a mia madre il libro le ho detto: «È dedicato a te». E lei mi ha detto: «Devi tradurlo, perché io non lo capisco». Allora lì ho capito. In questa raccolta non parlo del mio rapporto con lei, ma c'è anche questo tema, quindi penso di averla scritta in italiano proprio per questo motivo, o almeno penso. In *Pedaços* invece c'è stata una scelta deliberata, perché l'ho tradotto interamente e, quando ho consegnato il libro all'editore, ho tolto alcuni testi in italiano attirando su di me molte critiche.

Comunque il mio portoghese, inteso come 'lingua della poesia', è cambiato da quando scrivo anche in italiano, e non solo a livello ritmico. Ci sono delle interferenze tra le due lingue. Ad esempio in portoghese uso molto il settenario *a maggiore* o *a minore* (*edonjile* 5 o 7 sillabe), perché corrisponde ad un ritmo della lingua portoghese che ha versi corti, non come l'italiano che ha l'endecasillabo. Da Camões sino a Pessoa si è utilizzato questo tipo di verso. Io penso che ci sia un passaggio di ritmo, di musicalità da una lingua all'altra e dovrei riflettere se è successo lo stesso anche in senso inverso.

Quanto alle altre raccolte per me è più difficile capirne i meccanismi, perché queste non sono legate né a una tematica né ad altro. Ce n'è una che forse

è legata ad una problematica ben precisa, *o múscolo amargo do mundo*, un libro molto particolare, scritto in portoghese, a São Paulo, nel quale parlo dal punto di vista di chi sta in strada; parlo del mondo della città visto dalla parte di chi non ha una casa, con gli odori, i colori, i profumi della strada. Ho due amici, poeti brasiliani, che hanno letto il libro e uno mi ha detto che lo trovava bello ed intenso, ma che aveva nostalgia dei miei versi delicati. Ma io non cercavo di essere delicata e forse quella era la risposta che volevo sentire.

Nelle raccolte bilingui mi piace l'idea di tenere alcuni testi in italiano ed altri in portoghese, infatti in un'antologia pubblicata dalla casa editrice Besa ho scelto dei testi e tradotto solo quelli che sentivo di poter tradurre.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Secondo me è difficile, perché non c'è, non esiste un dialogo; sono come due mondi separati, almeno attualmente, e questo perché, per esempio, uno che nasce in Brasile è abituato a pensare, sin da piccolo, che la sua lingua ha più letterature: infatti puoi leggere autori portoghesi, angolani e mozambicani che sono molto differenti come modo di pensare, perché vivono in continenti diversi. L'italiano invece non è abituato a questo, ha solo la sua letteratura e ciò limita un po', secondo me, se non sei abituato sin dalla scuola a pensare che nella 'tua' lingua puoi avere una letteratura con sfumature diverse. Lo stesso vale per un inglese o un francese. In Italia l'impostazione dovrebbe iniziare a cambiare, ma credo sia difficile. Tuttavia ci sono delle eccezioni. Per esempio, io sono nel comitato di redazione della rivista letteraria «Fili d'aquilone», alla quale partecipa Alessio Brandolini, un uomo aperto alla traduzione e al viaggio. Se poi andiamo nel mondo universitario, lì è tutto chiuso. Quindi per il momento non esistono queste influenze. In futuro chissà, forse...

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Di solito non mi autotraduco. Per esempio, quando è uscita *La guarigione*, l'Università di São Paulo mi ha chiesto di tradurre la raccolta in portoghese per pubblicarla. Lì per lì ho detto di sì e ci ho provato, ma c'era tutto un gioco di rime interne e di assonanze che non riuscivo a trasporre nell'altra lingua e a cui non riuscivo a rinunciare in favore della traduzione, quindi ho abbandonato l'impresa. Lo stesso vale per la raccolta *Entre as junturas dos ossos*. Armando Gnisci mi aveva chiesto di tradurla per pubblicarla in Italia presso una casa editrice per cui collaborava. Ho tradotto qualche poesia ma poi ad un certo punto mi sono fermata, perché ci sono alcune poesie che sono così legate alla lingua portoghese che, in italiano, non rendono, quindi avrei dovuto scegliere tra il tradurre il senso o la forma. Per esempio nel componimento *Los pajaros* c'è una costruzione che si fonda anche sui suoni della lingua e que-

sti suoni sono legati al significato dei versi. Quando scrivo cerco di raggiungere questa struttura che è a 'forma di uovo' e nella trasposizione non posso rinunciare a qualcosa, perché per me non sarebbe poesia. Un altro traduttore potrebbe invece farlo, quindi più scendo all'interno della lingua, più sento questo e preferisco rinunciare alla traduzione, anche perché ho l'impressione di perdere tempo: preferisco iniziare un'altra raccolta. Un professore universitario, in Brasile, ha tradotto la mia raccolta *La guarigione* ma la sua traduzione non mi è piaciuta perché ha fatto una scelta più semantica e lo stile era un po' prosastico.

La nozione di 'lingua' per me è un segno dell'umano perché è la possibilità che abbiamo di essere coscienti di esistere e di comunicarlo agli altri. Quando insegno dico sempre agli studenti: «Una lingua nasce, viene creata e plasmata perché serve agli uomini che vivono in quel determinato posto, in quella determinata geografia, dove c'è quel vento, quel mare, quel fiume, quella montagna e a loro servono queste parole, non tutte, perché la loro geografia ha plasmato la necessità di nominare certi elementi della vita». Quindi ogni lingua è una prospettiva sul mondo. Quando io ho una lingua vedo questa fetta, questa parte del mondo. Se acquisisco un'altra lingua vedo un'altra parte del mondo. A volte la difficoltà della traduzione è questa: le cose che ci sono in questa parte del mondo non ci sono nell'altra, allora come faccio a trasportare nomi di questo sasso, di questa pianta, di questo animale, se lì non ci sono? Per esempio, il poeta Lêdo Ivo parla di certi tipi di insetti e di formiche che non ci sono in Italia. Allora come si possono tradurre? Ci si può anche avvicinare trovando una parola che dia il senso, ma il lettore non avrà mai la percezione di quel pezzo di mondo, di quel determinato animale, di quella determinata pietra. In questo senso, la lingua, e soprattutto la poesia, tanto più è particolare, tanto più è universale, anche se sembra contraddittorio: il poeta sta in un luogo e anche 'nella lingua' e va sempre molto in profondità, questa è la difficoltà. Quando il poeta entra in una determinata realtà e fa una riflessione, deve trovare una lingua adatta, anche per questi percorsi che sono percorsi difficili.

Quanto alla traduzione, io traduco soprattutto poeti brasiliani in italiano e mi piace tanto. Ho tradotto Lêdo Ivo, poeta brasiliano morto nel 2012, che ho amato da quando ho scoperto all'università un suo libro. Non era neanche un poeta che andava di moda, ma mi ha colpito quell'intensità con cui scriveva. Mi piace tradurre le sue poesie perché è come entrare nella sua officina poetica e, in italiano, ho cercato di rendere il massimo che potevo. Lui conosceva l'italiano e, quando mi trovavo in difficoltà, chiedevo anche a lui. Il mio dubbio era: avrò impoverito questo autore? Quindi mi piace molto tradurre gli altri ma non le mie poesie. Per me l'atto del tradurre è imparare; il primo poeta italiano che ho tradotto in brasiliano è stato Ungaretti, entrando un pochino nella sua poetica.

Oltre a Lêdo Ivo, vi sono altri poeti brasiliani e portoghesi che per me sono di riferimento: sicuramente Manuel Bandeira, che rimane in assoluto uno dei grandi in lingua portoghese e che mi ha molto influenzata. Egli usa sia il verso

libero che il sonetto ed altre forme chiuse, e scrive sempre in modo molto originale. Poi Carlos de Andrade, sempre sulla linea di Bandeira, un modernista morto negli anni Ottanta e anche Mário de Andrade e molti portoghesi, tra cui Pessoa e, tra i contemporanei, Sofia Ferreira Andrade con cui ho molta affinità: scrive delle poesie molto brevi, intense, in cui c'è sempre questo rapporto con la luce. Ho sempre cercato poeti luminosi.

Tra gli italiani contemporanei mi piacciono molto Caproni, Penna ed Ungaretti. Montale un po' meno; Alda Merini, anche se non tutto; Pasolini poeta, soprattutto le poesie in dialetto, che trovo luminose in senso sonoro. Ho conosciuto Scattagliani a Perugia ed è stata una scoperta, sia lui che la sua poesia. Anche Franco Loi e Zanzotto. Però per leggere i loro testi in dialetto ho sempre bisogno della loro autotraduzione in italiano. Franco Loi, che ho anche intervistato, dice che il dialetto è la sua lingua materna, quindi non può che scrivere in quella lingua. Certo mi dispiace leggere i testi in traduzione perché mi dico sempre: «Chissà che cosa sto perdendo!»

Cosa provi quando ti senti definita 'poeta italoфона'?

La definizione di 'letteratura italoфона' la considero un passo avanti rispetto a 'letteratura italiana della migrazione', che è un'etichetta degli anni Novanta ormai superata. L'aggettivo «italoфона» mi può andar bene se vogliamo definire dei linguaggi. A me piace anche 'letteratura migrante', poiché mi è connaturale: in fondo ogni scrittore è migrante. Glissant e gli autori dell'area caraibica invece non avrebbero mai pensato all'aggettivo «francoфона» in modo positivo: ma lì la storia è un'altra...

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

La storia del mio paese ha influito nel senso che mi ha offerto la possibilità di affrontare alcune tematiche. Sono cresciuta in Brasile, nel periodo della dittatura, dove c'era questo senso di oppressione che si viveva quotidianamente ed era molto evidente la differenza economica tra ricchi e poveri. Per fortuna negli ultimi anni la ricchezza si sta un po' redistribuendo. Leggevo un articolo su un quotidiano brasiliano importante che sosteneva che ultimamente cinquanta milioni di brasiliani sono usciti dalla fascia di povertà e sono diventati classe media. Durante la dittatura i professori volevano parlare soprattutto di tematiche politiche, però non potevano. Tutto ciò ha contato nel mio desiderio di scrivere delle storie, dei racconti: se non si può parlare, si può scrivere.

In molte delle mie poesie, soprattutto negli ultimi libri, sono arrivata ad una forma che è anche molto legata alla musica brasiliana. Ci sono grandi compositori per i quali la musica è la voce delle persone dei quartieri più poveri e sono cantautori molto colti, legati alla musica popolare. L'arrivare ad un testo che in un certo senso raccoglie la voce dell'altro, mi ha sempre interessato. Ascolto mol-

to e molte di queste storie sono vere, così le ho raccolte e poi rielaborate. Questa è ultimamente la forma che mi piace, perché mi sembra di vedere le cose da altri punti di vista, che poi diventano anche il mio. Facendo così vedo ed imparo qualcosa di nuovo che poi mi appartiene, perché fa parte anche della mia voce, del mio corpo. Molte mie poesie iniziano con «disse», «vide», con l'idea di una visione corale che è anche la mia: vado nel cuore della parola. Non sto cercando una forma e basta, un contenuto, ma anche l'unione tra lirismo e prosa, che ben riflette ciò che desidero fare. La raccolta *La carne quando è sola* è stata definita da Paolo Valesio «un canzoniere d'amore legato alla malattia, alla vecchiaia». *No coração da boca / Nel cuore della parola* l'ho tradotta con un'amica.

Queste tematiche mi interessano non tanto dal punto di vista sociale ma esistenziale. Cerco di capire com'è vivere in quel limite, in quel confine e come vi si possa portare la lingua. Mi interessa andare lì, per vedere 'da lì'. E questo libro è nato così. Un giorno stavo tornando da Lecce, in treno. In una pagina del giornale che stavo leggendo, trovo la notizia di un ragazzo che si era suicidato. Il giornalista aveva riportato la lettera che questo giovane aveva lasciato: non diceva che si era suicidato per amore o perché aveva perso il lavoro, ragioni queste che potrebbero portare alla disperazione, ma perché non ce la faceva a vivere, per lui la vita era troppo pesante. Questa lettera mi ha colpito e, quando sono rientrata, sono andata a rileggere Antonia Pozzi, perché anche lei parla di questo peso della vita, di questo dolore della vita. Era un periodo difficile per me, stavo facendo questo percorso e a volte è mio marito che mi salva. Per esempio l'anno scorso mi sono portata in Brasile tutta l'opera di Primo Levi e l'ho riletta. Questi autori hanno condotto la lingua sino a dove potevano sfruttarla. Ora mi interessa questo, ma a volte mi devo allontanare, perché la sofferenza prende il sopravvento.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

Mi sembrano quasi dei sinonimi. La nazionalità è legata all'aspetto politico, burocratico; la patria invece è qualcosa di molto più profondo, intimo, è dove uno si sente a casa, quindi si possono avere tante patrie. Io potrei averne molte perché avrei voluto vivere in tanti posti che ho conosciuto, amato ed amo ancora. La patria è come la casa, quindi è anche la lingua, la città, ma sono anche le persone che ti stanno attorno, con cui parli e scambi momenti di vita. La nazionalità la vedo più come un concetto asettico. La poesia può essere anche patria, abitata da tante persone, comune, condivisa. Il fatto di scegliere la poesia come linguaggio mi permette di abitare anche molte patrie. Forse anche la prosa, ma sento questo più legato alla poesia, come linguaggio che ti accompagna sino a certi limiti lontani. Come Primo Levi che, una volta tornato da Auschwitz, non ha avuto altra scelta che utilizzare la poesia.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprat-

tutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Non so per l'Italia, ma in altri paesi è già successo. Se prendiamo come esempio Pessoa, egli è nato in Portogallo, dove ha vissuto sino a sei anni e poi ha vissuto in Sud Africa, quindi la sua lingua madre era l'inglese. Il portoghese è stato per lui una conquista, da adulto, e ha usato poi questa sua lingua dell'infanzia. Amo questi scrittori bilingui, come Murilo Mendes, perché hanno incrociato diverse tradizioni.

Tra gli italiani penso ad Ungaretti che ha viaggiato e che ha portato in Italia qualcosa di nuovo: se non avesse viaggiato, non so se avrebbe avuto questa voce così sua. Quindi, se anche la scuola italiana e gli studiosi puntassero sul fatto che i grandi italiani, pur non avendo viaggiato molto, hanno comunque viaggiato attraverso la letteratura, allora non ci si concentrerebbe sui soliti modelli, per quanto importanti questi possano essere.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Non so, perché ci sono molti poeti e tutti con incroci di lingue molto complicati tra di loro. È facile criticare dall'esterno ma è poi difficile indagare ogni percorso. L'immagine che la poesia italoфона può dare è che l'Italia si deve aprire. Trovo una mancanza di curiosità e un certo fastidio. Ci siamo allontanati dall'infanzia del mondo: tutto è stato detto e si osserva meno.

Nonostante l'Italia sia stata per anni paese di emigrazione, sembra ancora difficile parlare di scoperta dell'alterità. L'italiano non riesce ad essere molto curioso dell'altro. Come diceva Armando Gnisci, l'Italia ha rimosso la sua storia di emigrazione. Mi ricordo che anni fa con un'associazione avevamo organizzato una mostra per i Cinquecento anni della scoperta dell'America e, per questa mostra, finanziata in parte anche dal Comune, io ed altri avevamo dato la nostra disponibilità a presentarla in occasione della visita dei ragazzi delle scuole. Per introdurla sono partita dall'emigrazione degli italiani in Brasile e la professoressa è rimasta talmente infastidita da questo discorso che mi ha interrotta e non mi ha fatto finire. Ciò indica che questa storia è stata rimossa: che ne sanno gli italiani oggi di come hanno vissuto gli italiani all'estero? Io conosco dei poeti brasiliani di origine italiana che hanno avuto sempre il sogno di tornare in Italia e hanno avuto una grandissima delusione perché non sono stati accettati: il loro è stato proprio un sogno infranto.

Secondo me la poesia e la scrittura italoфона potrebbero in qualche modo far ricordare e cancellare questa dimenticanza e quindi richiamare l'attenzione all'altro. Ed è anche molto importante il ruolo della poesia in questo senso, perché se la poesia è un linguaggio molto profondo, di scavo della realtà, ci può far vedere l'altro da dentro, ci può mettere in contatto con l'altro, con ciò che

ha di più diverso, ma anche di più vicino. Per esempio, quando ho partecipato ad un incontro a Camaldoli, intitolato “La letteratura degli immigrati”, ho fatto un intervento che ha spiazzato il pubblico e l’ho capito dalle domande che poi mi hanno fatto. In questo senso la poesia può fare qualcosa nel suo piccolo.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Mi interessano i poeti luminosi. Non mi piace la poesia troppo aulica, preferisco quei poeti che mescolano vari stili, come Dante, dall’alto al basso e viceversa, come Ungaretti, Caproni, Penna, Zanzotto, ma anche Luzi, Loi, Antonia Pozzi ed Alda Merini.

Rispetto alla francofonia, all’anglofonia, all’ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull’esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italoфония?

Parto dalla lusofonia. So che per la francofonia e l’anglofonia, così come per gli scrittori lusofoni africani, si parla di lingua del colonizzatore, invece ciò non esiste per il Brasile, perché gli scrittori hanno trasformato moltissimo la lingua portoghese, quindi i brasiliani non sentono questa imposizione, anzi sono più i portoghesi dell’Accademia che si sono risentiti per questi cambiamenti.

Per me l’italiano è come il portoghese, non è la lingua del colonizzatore, non lo è mai stata; io amo il portoghese come mia lingua materna e amo l’italiano come mia seconda lingua materna, quindi il rapporto che ho con le due lingue è di amore e penso che questo valga per la maggior parte degli scrittori migranti o italoфони. Se io scrivessi solo in portoghese, avrei molti più lettori, invece scrivendo in italiano ne ho meno, quindi si tratta di una doppia scelta d’amore. In Brasile a nessuno interessa che io scriva in italiano, leggono solo i miei testi in portoghese o non mi leggono affatto.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Questi premi hanno sicuramente dato visibilità a certi autori; per quanto mi riguarda ho inviato dei miei testi al concorso “EKS&Tra”, ma non ho mai vinto. Invece ho vinto altri premi, per esempio il Premio “Senigallia”, per dei testi inediti, inviati sempre con uno pseudonimo. Si tratta quindi di premi letterari italiani. Ho vinto anche, con Gëzim Hajdari, il Premio “Popoli in cammino”, ma questo premio era stato organizzato dai “Democratici di Sinistra” alla Festa dell’Unità e sembrava il premio dato agli immigrati ‘poveretti’.

Ho anche un’impressione mia particolare: dal momento in cui si è cercato di dare visibilità ai poeti italoфони, molti Comuni hanno cominciato ad invitarli per delle tavole rotonde che erano però diventate ambigue e questo non mi piace. Se partecipo, cerco di spiazzare e lo faccio per noi, per chi scrive. Ai premi invio esclusivamente inediti.

8. *Carlos Sánchez*

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Sì, io scrivo da quando ho 15 anni e a 21 avevo già pubblicato un libro in Perù, in lingua spagnola. Quando sono arrivato in Italia conoscevo dell'italiano solo piccole cose, avevo qualche difficoltà a comunicare poi, lentamente, l'italiano è diventato di uso comune, però ho continuato a scrivere in spagnolo.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

In un primo momento ho sentito l'esigenza di difendere la mia lingua materna, lo spagnolo, perché la lingua non è solo un modo per comunicare con la gente, per farsi capire, per andare a comprare il pane: è qualcosa di più profondo, un sentimento e, come ho scritto tempo fa in una poesia, è l'intimità. Il linguaggio poetico per me è in spagnolo, non in italiano, perché mi riporta ai sentimenti che ho provato attraverso questa lingua e mi rendo conto che non posso tradurre; sì certo, posso provare a riproporre certi contenuti con quello che so nell'altra lingua, ma i sentimenti profondi sono espressi sempre in spagnolo, benché per me la lingua italiana sia diventata la lingua della quotidianità. Io ormai penso in italiano e ogni tanto, quando scrivo in spagnolo, metto una parola in italiano.

Ho provato a scrivere direttamente in italiano, l'ho fatto, lo riesco a fare, ma è come se scrivesse un altro. Mi è capitato di scrivere direttamente in italiano, ma poi ho sentito l'esigenza di riscrivere il testo in spagnolo. Mi rendo conto che uno col braccio può fare moltissimi movimenti; se uno avesse il braccio meccanico forse potrebbe fare gli stessi movimenti, ma sentirebbe comunque che il braccio non è il suo. Altri poeti italofoeni scrivono direttamente in italiano, tuttavia io continuo a scrivere in spagnolo perché ho imparato i sentimenti e a percepire il mondo attraverso parole spagnole: questa è la mia radice.

Credo che ormai, quando scrivo poesie, si sia instaurato un rapporto tra lo spagnolo e l'italiano; almeno è quello che dicono i miei amici ispanofoni che ogni tanto sentono cadenze un po' italiane nel ritmo che è per me il cuore della poesia, insieme alla metrica e al sistema degli accenti.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italofoena può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Questa è una domanda difficile, perché l'italiano purtroppo, a differenza della mia lingua materna, è 'ristretta', possiede un mondo piccolo e mi fa molta impressione vedere, soprattutto nei *best seller* che si vendono adesso, con quale senso dell'esotismo si descrivano certe cose in italiano. Tutto questo non arricchisce, ma si tratta, con tutto il rispetto dovuto, di puro folklore. Credo che le difficoltà della lingua italiana derivino dal fatto che è una lingua che si parla in poche parti del mondo e quindi ha bisogno di rinnovamento, e il rinnova-

mento non può venire dalla televisione che al contrario ci ha 'ristretti'. In fondo credo che la parola sia uno strumento di potere, per questo noi oggi conosciamo meno parole e conoscere meno parole vuol dire essere meno liberi, perché i pensieri sono più 'piccoli'.

La scrittura italoфона può senz'altro apportare un certo effetto di rinnovamento sulla lingua italiana, non so se intenzionalmente, ma so che è così, altrimenti sarebbe una poesia morta. Quando una poesia è viva, il linguaggio è vivo. C'è oggi il grande problema di pensare che uno possa scrivere ancora nella maniera in cui si scriveva nei secoli passati, ma in fondo non è la poesia che cambia, cambia la società e se cambia la società cambia il modo di raccontarla.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Io normalmente scrivo in spagnolo e poi cerco di avvicinarmi alla traduzione chiedendo sempre aiuto a qualcuno, perché non avendo mai studiato l'italiano a scuola ho ancora problemi di natura grammaticale, per esempio mi confondo nell'uso delle preposizioni. Però quando traduco discuto sempre con colui che mi aiuta, perché a volte la traduzione proposta non corrisponde a quello che voglio dire. Pur non conoscendo in italiano la parola giusta, riesco a capire ciò che non si confà al mio testo in spagnolo.

Io faccio anche un po' il traduttore e quando si traduce bisogna essere molto rispettosi, bisogna conoscere bene la lingua nella quale si traduce, il che non è solo un fatto grammaticale. Le parole in sé non vogliono dire molto, quello che conta è come sono collegate: il collegamento rende importante la poesia, la metafora, le immagini che uno riesce ad esprimere. Io a volte riesco ad esprimere un sentimento con le parole, ma con le parole diventa un sentimento piccolo, mentre con un'immagine le parole riescono a svelare un sentimento difficile da esprimere.

Ho tradotto moltissimi poeti argentini in italiano, anche poeti cileni, peruviani e messicani. Quando scopro un poeta importante che si conosce poco in Italia, provo a proporlo affinché il lettore possa avere la possibilità di sentire che la poesia non è soltanto Majakovskij e Pound. Tra i poeti argentini ho tradotto Edgar Bayley che a me sembra un grande scrittore e un grande maestro, Raúl Gustavo Aguirre, il poeta cileno Vicente Huidobro che si conosce poco in Italia e di cui è uscita una sua antologia: egli è considerato il padre della poesia latino-americana, da cui Neruda prende un'infinità di cose. Si tratta di un poeta che è stato molto in Europa, molto amato dai francesi e che ha avuto contatti con i surrealisti e i dadaisti. Ho tradotto anche il peruviano César Vallejo Mendoza che considero il più importante scrittore latino-americano di poesia. Certo Neruda è un grande poeta, però era un signore, un aristocratico, mentre Vallejo è il popolo.

Ho tradotto infine autori italiani in spagnolo, i poeti che a me piacciono

molto e che spesso non coincidono con i gusti delle persone che frequento. Per esempio Quasimodo, che per me è un grande poeta. Di lui ho tradotto una scelta di testi da più raccolte, in modo particolare *Lettera alla madre*, e Pavese. Poi testi sparsi di Gatto, Pasolini, Montale, che sono poeti che amo. Dal portoghese, lingua che conosco abbastanza bene, ho tradotto in spagnolo testi di Carlos Drummond de Andrade, che ho pubblicato in Spagna e successivamente in italiano in rivista. In genere cerco soprattutto di tradurre poeti spagnoli in italiano, anche perché i poeti italiani sono già stati molto tradotti in spagnolo.

Nel periodo della mia giovinezza i poeti italiani ci erano di grande aiuto, perché ci davano la possibilità di non fare poesia sulla scia del realismo socialista: per questo erano importanti. Si traduceva Montale, Pasolini, Gatto, Saba, Quasimodo. Quando Quasimodo ha vinto il Premio Nobel, in Argentina uscirono le sue opere complete in edizione bilingue e la mia fidanzata genovese mi regalò il volume; in quel momento ho capito che «ognuno sta solo nel cuor della terra trafitto da un raggio di sole. Ed è subito sera». D'altronde non ho ancora capito la ragione per cui la stessa critica italiana contestò questo premio.

Cosa provi quando ti senti definito 'poeta italofono'?

Io per fortuna ho avuto poche opportunità di sentire questa 'parolaccia'. Quando mi dicono che sono un poeta argentino rispondo che non sono argentino; certo, le mie radici sono quelle, ma io non sono né argentino né italiano e, pur avendo vissuto in tanti altri paesi, non ho la presunzione di dire che sono cittadino del mondo. A volte la mancanza di radici è una sofferenza, per questo io ho difeso la mia lingua, perché avevo bisogno di avere qualcosa su cui appoggiarmi: essere straniero in qualsiasi parte ci si trovi è un dolore. Il problema è che, per il momento, la definizione 'italofono' è ancora ad un livello alto, non è cosa comune; raramente mi si dice 'italofono', è qualcosa che riguarda ancora solo la critica. Non sono contrario, a me questa definizione sembra giusta ma, a dire il vero, non ho rapporti molto frequenti con i critici a parte voi e quando ho partecipato alla seconda antologia di Mia Lecomte.

Il problema è che noi viviamo in una società capitalista, imperialista e allora si ha sempre la sensazione che qualcuno ci stia rubando qualcosa. Io comunque mi sento italiano, la mia famiglia è tutta italiana: ho sposato un'italiana, i miei figli sono italiani, i miei nipoti sono italiani, morirò in Italia, che voglio di più! Preferirei semplicemente essere definito 'poeta' al di là di dove mi trovo; sono un poeta e basta, il resto si deciderà poi. Sono un poeta che scrive in spagnolo ma che ama pubblicare in italiano. Mi hanno offerto tante volte la possibilità di pubblicare in Spagna, ma a me non interessa, perché questo è il mondo dove vivo; io voglio comunicare con gli italiani anche perché amo questo paese.

Per me è importante che ci siano sempre le due lingue. Una sola raccolta è stata pubblicata solo in italiano, *Alta marea*, perché si voleva fare un libro più piccolo che è poi stato tradotto da Mario Socrate, con cui ho pure litigato. Ogni giorno in quattro ore traducevamo quattro poesie, una grande fatica. Quando

lui ha tradotto García Lorca, mi telefonava cinque o sei volte al giorno per discutere su una parola, è straordinario, era un pozzo di saggezza, era meraviglioso sentire tutto quello che gli veniva in mente, e non so da dove venisse... a volte uno scrive così, non dirigiamo la poesia, è lei a dirigerci.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

È strano, in questi ultimi mesi ho riletto il mio primo libro di poesie, un libro che ormai ha più di cinquant'anni, e mi sono ritrovato. Mi sono reso conto che il filo – che è la mia vita, la mia ricerca – è vivo. Nel tempo quello che ho cercato di fare è stato di limitarmi a poche parole. Sorrido quando ultimamente sento dire che la mia poesia piace perché è molto semplice. Mi chiedo spesso se il lettore abbia capito quello che ho scritto o se allora non sono altro che un imbecille oppure un volgare scrittore di cose semplici. Sì è vero, se guardo alla mia vita, ho fatto milioni di cose diverse, ho fatto per un paio di volte seriamente la fame, soprattutto quando sono arrivato in Italia: non sapevo cosa fare, non parlavo la lingua, non avevo un lavoro e non possedevo vestiti invernali, insomma un disastro. Ricordo ancora di quando mi è stata regalata una giacca per presentarmi al primo lavoro che avevo trovato. La semplicità alla quale i lettori fanno cenno è il prodotto di una ricerca parallela e complementare su di me.

Nella mia poesia, almeno me lo auguro, c'è una visione del mondo che non consiste semplicemente nel fatto di colorare le cose che mi stanno intorno, di nominarle esteriormente ma, al contrario, di nominarle attraverso una comprensione interiore. Forse non ci riesco, forse non è così, però è questa la mia intenzione e per questa ragione la mia poesia è diventata più scarna. Non ho scritto mai nessuna poesia gratuitamente, così, tanto per scrivere, ciascuna rappresenta un dialogo con me stesso. Quando un poeta scrive, non sa già tutto, forse parte da una prima parola, da due parole, una frase; molte volte vado a letto e quando sto per addormentarmi mi viene una cosa, allora mi alzo e scrivo, e poi al mattino riprendo il tutto. È qualcosa che ha fondamentalmente a che vedere con la vita che vivo, con i miei desideri, le mie impotenze, i miei dubbi. Io sono uno che dubita e credo che mentre si dubita si vive. Questo rappresenta la mia ricerca interiore che avviene anche con i miei esercizi di Chi Kung, dopo tanti anni di Yoga, i quali mi permettono di confrontarmi con il fatto di scrivere attraverso una voce interiore che non è, spero, così semplice come dicono.

Devo dire che soffro molto, ho una ferita argentina nel mio corpo: in casa mia c'è stata gente mostruosamente torturata, ho perso parecchi amici, tra cui un grande poeta che ho poi tradotto in italiano, Paco Urondo, tragicamente scomparso. Mi sono arrabbiato con qualcuno che aveva scritto riguardo alla condanna di Jorge Rafael Videla dopo quarant'anni; io per fortuna a quell'epoca ho partecipato ad un incontro europeo di poeti e scrittori a Firenze, ove ho denunciato la situazione dell'Argentina e del Cile, perché in realtà non se ne

parlava abbastanza né in patria, né all'estero. Rientrato per qualche tempo in Argentina con un passaporto diplomatico, le mie zie dicevano che erano i comunisti che facevano circolare l'idea che i militari fossero dei selvaggi, quando in realtà tutti sapevano e tutti negavano, in una sorta di 'olocausto moderno' di cui nessuno osava parlare.

Io ho appoggiato un po' la lotta contro le Malvinas, sapendo che quello era un gioco che i militari al governo facevano per creare coesione in un paese che era assolutamente antimilitarista. Poi furono spediti dei giovani, vestiti in modo assolutamente inadeguato, a fare la guerra in Patagonia, nel freddo più assurdo. C'è ancora un ospedale per i malati di mente tornati da questa guerra. Dopo essermi sposato in Italia, ad un certo punto sono tornato in Argentina perché mia moglie voleva visitare l'America Latina con nostra figlia che all'epoca aveva otto o nove mesi. Era l'epoca del massacro all'aeroporto di Ezeiza, dove furono uccisi i ragazzi più giovani e la gente più chiara di pelle. Rimasi in Argentina solo nove o dieci mesi e mi resi conto che se avessi prolungato il mio soggiorno sarei finito male, soprattutto perché avevo militato in passato contro il regime militare, facendo anche qualche passaggio in prigione. Capii in quel momento che non si poteva lottare contro quel sistema mostruoso. L'Argentina era un paese che aveva più militari degli Stati Uniti, in proporzione di abitanti, era una macchina repressiva tremenda costruita anche con il grande apporto nazista. Gli ex-nazisti avevano creato nel nostro paese una fabbrica di aerei che servivano per lottare contro la *guerrilla* di tutti gli altri stati dell'America Latina. Molti peronisti venivano da me a dirmi che Perón era con Fidel Castro; poi venivano altri a dirmi che era un figlio di puttana...poi è successo quello che è successo... io ero già rientrato in Italia.

La portata politica di tutto questo non mi è mai sfuggita: io sono un uomo politico, ma la mia poesia è una poesia politica pur non essendolo. Quella che ho raccontato sin qui è la storia, ma io preferisco parlare delle cose. La poesia è un modo di vivere, è sempre una scoperta, anche quando mi sembra che quello che scrivo non mi dica niente, è un dialogo con una parte di noi che non sentiamo mai e che forse sentiamo solo quando scriviamo versi.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

Credo che l'idea di patria che avevano José de San Martín e Simón Bolívar fosse una cosa e che oggi invece coincida solo con le nazionali di calcio, ovvero parlano di patria coloro che nei confronti della patria non provano alcun reale interesse. Poi ogni tanto che un argentino sia un giocatore del Barcellona mi va bene, mi fa piacere, che Borges e Piazzolla siano argentini mi rallegra. Ho come l'impressione che oggi il senso di patria si tinga di tinte fasciste. Per me la patria è dove uno vive. La nazionalità forse è un incidente della vita.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le

tue riflessioni in merito?

Io ho avuto uno zio a cui ho voluto molto bene, parlo dello 'zio Eraclito' che mi ha detto che tutto cambia, che non c'è niente che rimanga nello stesso posto e che se uno vive in un momento come questo di globalizzazione, bruttissima parola, perché la globalizzazione è la globalizzazione della povertà, bisognerebbe allora cercare di essere tutti diversi.

Il trinomio a cui si fa cenno nasconde un sentimento molto fascista, almeno in Argentina si adoperava in questo senso. La scrittura italoфона può rimmetterlo in discussione e chi ne ha paura non ha che da informarsi, educarsi e prenderne coscienza.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Ho insegnato spesso a ragazzi tra i diciotto e i ventidue anni, anche all'università, e dicevo loro di andare a visitare i paesi del mondo, perché quando uno viaggia riesce a vedere meglio il proprio luogo d'origine; se invece rimani sempre in un posto non lo vedi mai. Credo che il fatto di andare a vivere in un altro paese ti apra gli occhi. Per esempio ho fatto conoscere Roma a tanti romani che non erano mai andati a Ostia Antica e che si limitavano solo ad andare sulla spiaggia di Ostia. Quando vivevo a Roma mi sono accorto che molta gente passava di fronte a chiese straordinarie senza esserci mai entrata, senza aver mai visto una tela del Caravaggio.

Io so che la poesia non può cambiare il mondo, anche perché quello che si deve cambiare è il sistema politico, economico, sociale. Qualche mio caro amico ha ancora l'idea che la poesia sia talmente rivoluzionaria al punto da poter cambiare le cose. Ma non è così. Può contribuire a far aprire gli occhi ad un po' di persone, nient'altro. La mancanza di accettazione dell'altro deriva forse dai *diktat* del capitalismo: viviamo in una società dove c'è concorrenza, competizione, l'altro ti può rubare il lavoro, adesso più che mai. Poi c'è la paura del diverso. In Argentina per esempio abbiamo avuto una grande immigrazione di italiani che venivano chiamati 'trans', un nome affettuoso che non era dispregiativo. Io andavo a scuola con figli di italiani, gente anche molto povera, ragazzi che non potevano venire al cinema con me e che i padri non facevano uscire con i loro compagni perché dovevano aiutare a costruire la casa, la famosa casa. Tuttavia questi ragazzi italiani erano uguali a noi: si integravano, hanno fatto grande il nostro paese, anche se noi argentini poi abbiamo ereditato le cose peggiori sia degli italiani che degli spagnoli.

Questo è un momento molto difficile per l'umanità: tutto è pericolo, tutto è instabile, anche perché si è perso il senso della solidarietà. C'è solidarietà per i cani randagi, per i pinguini in estinzione, per gli elefanti, quando in tutto

il mondo le guerre uccidono migliaia di uomini e di questo nessuno se ne preoccupa. La gente si è sempre preoccupata di cose stupide senza vedere che nel mondo stanno succedendo cose mostruose, come per esempio che 20.000 ragazzi al giorno muoiono nel mondo per fame e per malattie.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Non saprei rispondere con precisione a questa domanda. Ci sono tanti poeti che amo e che mi vengono in mente, ma credo che i poeti scrivano libri anche se in un libro non ci sono più di dieci poesie straordinarie. È normale che ci sia qualche influenza perché uno mangia, si alimenta e nel sangue gira tutto quello che ha mangiato. Io evito sempre di imparare le poesie a memoria, non conosco a memoria neanche le mie, perché ho paura di esserne influenzato. Ogni tanto ne scopro qualcuna, a volte inserisco volontariamente il riferimento ad un grande poeta, però in generale non voglio memorizzare le cose anche se poi evidentemente escono fuori. Una cosa è certa: in tutti i miei libri c'è qualcosa che ha a che fare con la poesia cinese perché mi piace quel suo modo di dire e non dire.

Tra i poeti italiani, a parte i classici, Dante e Petrarca, a me piacciono molto Montale, Quasimodo, certe cose di Pavese, tante di Pasolini; ho una minore affinità con i contemporanei, Zanzotto e i poeti della seconda parte del Novecento.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italoфония?

È una domanda difficile. Noi argentini abbiamo sempre lottato contro la Spagna ed io, pur essendo figlio di uno spagnolo arrivato in Argentina molto piccolo, ho avuto da sempre un gran sentimento antispagnolo, perché la storia ci dimostra che la Spagna ha distrutto la nostra cultura, la nostra civiltà. Però poi noi, nella nostra lingua, ci siamo ribellati. Infatti noi, in Argentina, non leggevamo mai un libro tradotto da uno spagnolo. I libri che si pubblicavano in Spagna ci facevano ridere, perché la letteratura spagnola, dopo García Lorca e Machado, cadde in una crisi profonda. Al contrario, noi abbiamo contribuito ad un rinnovamento straordinario della letteratura in lingua spagnola, anche nella prosa. Grazie alla scrittura latino-americana, la Spagna si è trasformata in un paese con nuovi scrittori che non aveva più. Inoltre la nostra lingua è diversa rispetto a quella dell'ex-colonizzatore poiché essa è ricca di neologismi, di *argot* e presenta anche una sintassi differente. C'è un abisso tra la lingua di Lorca e Machado e quella di autori latino-americani.

L'Italia, a parte la colonizzazione della Libia, dell'Eritrea, dell'Etiopia e della Somalia, è stato un paese di accoglienza dove sono recentemente arrivati tanti rifugiati cileni, argentini, poi dal Perù, dalla Colombia e autori arabi importanti. L'adozione dell'italiano da parte di autori stranieri non crea conflitti, credo che sia questa la cosa più importante. Io aggiungerei anche che l'Italia è stata

in passato un punto di convergenza commerciale importante, di grandi scambi culturali e artistici. Quando uno arriva qui in Italia si rende subito conto della complessità italiana e delle sue diversità all'interno dello stesso paese.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Io credo di no. È l'incontro tra i poeti italofofoni e italiani la cosa bella. A Sassari, qualche anno fa, c'è stato un incontro a cui ho partecipato, c'era un autore americano, c'erano autori italiani...è stato molto bello, punti di vista diversi, poesie diverse, elementi diversi. Allo scambio sono sempre favorevole. Tempo fa forse questi premi specifici hanno avuto senso per i pochi che hanno avuto successo e che sarebbero stati scoperti anche senza premi. Io sono un po' contrario a questo tipo di manifestazioni; ho partecipato ad un premio solo in occasione dell'uscita del mio primo libro, poi non l'ho fatto più. Il miglior premio che un poeta possa avere è che le persone leggano il suo libro, che sia letto nelle scuole e sapere che una libreria ha quel libro nei suoi scaffali. Il premio è che il pubblico ti conosca e non partecipare ai salotti letterari, ai premi 'Strega', ecc.

9. *Francisca Paz Rojas*

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Ho vissuto sino ai diciotto anni in Cile, così la mia lingua familiare di espressione era lo spagnolo. Ho iniziato a scrivere da piccola dei racconti e poi da preadolescente delle poesie su un diario o dei quaderni. Avevo una specie di raccolta che una mia cara amica, a cui l'avevo affidata, ha poi perso per distrazione. Di quel materiale sono riuscita a recuperare qualcosa. Da adolescente ho iniziato a prendere coscienza che scrivevo vere e proprie poesie e che quindi non erano solo espressioni di un mondo interiore. Quando sono arrivata in Italia ho continuato a scrivere in spagnolo per un po' di tempo e poi ho iniziato, quasi spontaneamente, a scrivere in italiano.

Sono venuta in Italia per raggiungere mia madre. Infatti mi ero iscritta all'università in Cile, alla facoltà di Lingue e Letterature Straniere, scegliendo Lingua e Letteratura Inglese. Dopo aver seguito un semestre, ho deciso di smettere per poi riprendere più tardi. Stavo attraversando un periodo di crisi e così nel 1992 andai a trovare mia madre che abitava in Italia, a Sassuolo e, poiché non ero ancora molto indipendente, lei decise di tenermi con sé. All'inizio fu difficile, perché non pensavo affatto di non rientrare in Cile; inoltre nella capitale, a Santiago, avevo tutti i miei amici, tutti i miei interessi. Rimasta in Italia ho iniziato a studiare l'italiano seguendo un corso di teatro in Toscana, regione in cui ho vissuto all'inizio e poi, un po' per amore, un po' perché mi ero creata una relazione di amiche a Bologna, mi sono iscritta all'università. All'epoca avevo ventitré anni.

Quando sono arrivata in Italia non parlavo italiano, quindi l'ho imparato leggendo. Poi ho seguito dei corsi gratuiti e delle lezioni private e devo dire che mi manca il fatto di non aver fatto gli studi superiori qui in Italia, perché all'università nessuno ti insegna né a parlare, né tanto meno a scrivere.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

Non c'è stata una decisione prestabilita, ma è stata una cosa spontanea. In un determinato momento ho avvertito come un attraversamento verso l'italiano: leggevo solo in italiano, parlavo quasi solo in italiano e ho iniziato a frequentare persone che scrivevano. Personalmente ho iniziato a scrivere poesie in italiano dopo aver raggiunto un minimo di padronanza della lingua. Il teatro è stato una buona scuola, poiché ero stimolata a scrivere dei pezzi per la scena.

Il rapporto con la scrittura si è indirizzato, fin dall'inizio, verso una produzione binaria: scrivevo in italiano o in spagnolo, anche se a volte iniziavo in spagnolo e poi continuavo in italiano. Mi succede ancora oggi, ma più raramente. Mi scordo alcune parole elementari in spagnolo e le scrivo in italiano, per poi ritornarci sopra. L'associabilità fra una lingua e l'altra, forse per fortuna, non è stata così presente, ovvero non credo di aver imparato l'italiano associandolo a livello cosciente allo spagnolo. Si tratta comunque di un rapporto complesso, perché quando rileggo ciò che ho scritto in spagnolo o in italiano percepisco che si tratta di due voci poetiche distinte in cui non sempre si sovrappongono la sonorità, il ritmo e le assonanze. La contaminazione avveniva più all'inizio: cominciavo a scrivere in spagnolo e poi finivo in italiano, così alla fine decidevo di scrivere tutto in italiano. Forse, in seguito, potrebbe arrivare anche la commistione, l'incrocio. Ciò che contraddistingue la mia scrittura è forse la sintassi che ho sempre avuto un po' spezzata, franta, anche nel parlato, e ciò si riflette in entrambe le lingue, come se la struttura portante riflettesse qualcosa di me.

Oltre a delle poesie pubblicate in rivista, nel 2009 è uscita la mia prima raccolta, *Arsenale*, in cui la maggior parte dei componimenti è in italiano. L'ordine delle poesie non rispetta l'ordine temporale, comunque quelle scritte in spagnolo sono state composte nei primi anni della mia scrittura e poi le ho tradotte con l'aiuto di altre poetesse. Mi sono però pentita, perché se mi fossi fidata di qualcuno per una traduzione integrale avrebbero forse acquistato qualcosa in più. In generale quindi non scrivo sistematicamente in italiano e mi autotraduco, soprattutto per esigenze di pubblicazione. Per esempio ora sto lavorando a due libri e vorrei avere un *corpus* che abbia un suo filo conduttore: un libro è in italiano, uno è in spagnolo, e quindi lavoro separatamente. L'autotraduzione arriva solo per utilità o per la pubblicazione: deve essere legata ad una situazione, ad una necessità. Questa è una mia specificità.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

L'apporto che può dare uno scrittore italofono può essere la rielaborazione di certi canoni. Credo che la libertà creativa di uno scrittore di lingua materna non italiana sia un fattore psicologico e anche sociale: da una parte non si è inseriti in un circolo letterario che determina un giudizio di valore pressante e l'autocritica è meno indirizzata verso certi canoni solo nazionali, dall'altra ci si sforza per acquisire un'autonomia linguistica che dia dei frutti in termini di valore all'interno dello spazio letterario.

Da giovane mi sono formata su uno spettro ampio di studi, sulla letteratura universale, e questo grazie ad un pensiero liberale e per contrastare una mentalità che sottovalutava le ricchezze di una letteratura continentale. Di mezzo c'è stata anche la dittatura, così si studiavano di più alcuni esempi di letteratura straniera. Avevamo in casa una biblioteca molto fornita di narrativa e poesia straniera, per lo più europea, che offriva altre assonanze scritturali, altri ritmi, altre forme. Questo può succedere forse un po' con la poesia di alcuni poeti migranti che non seguono necessariamente le mode, più o meno avvincenti, della lingua e del linguaggio poetico di un determinato momento storico. Il poeta straniero arriva infatti anche con una sorta di disorientamento e quindi il suo cercare modelli è più istintivo ed è anche più libero nel ricreare una lingua che rispecchi maggiormente un suo percorso di ricerca di scrittura. Questo può rompere degli schemi fissi e condizionati anche dalla critica letteraria.

Ho frequentato dei poeti della mia età, come Giancarlo Sissa, Stefano Massari, Francesca Serragnoli e Maria Grazia Calandrone. I miei modelli sono Antonella Anedda, Milo De Angelis (che ha fatto un po' scuola), Maurizio Cucchi e altri su questa linea. Si trovano delle mode, delle tendenze, degli sguardi che vanno sempre a cadere su determinati *topoi* che restringono non solo la lingua, ma anche il modo di sentire, di vedere, quindi penso che il contributo di uno scrittore che viene da fuori potrebbe essere quello di creare un nuovo sentire. D'altra parte, comunque, l'accademia italiana ha una posizione un po' di potere, nel senso che costringe a seguire certi canoni letterari specifici, così i poeti stranieri sono a volte poco considerati. Questo spazio da *outsider* dà un po' di libertà che è importante conservare.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Come ho accennato prima, ho tradotto le poesie scritte in spagnolo per la mia raccolta *Arsenale* e non so se ripeterei questo processo di autotraduzione. Alcune amiche poetesse mi hanno aiutato, ma non sono convintissima del risultato e non mi convincevano nemmeno le traduzioni che a volte facevano. Forse ora le affiderei completamente ad un altro. La difficoltà è quella di trovare nel-

la traduzione la stessa forza, lo stesso canto che si ha nella propria 'lingua madre poetica', riuscire a compiere un vero distacco.

La lingua per me è costituita dalla parola e dalla sintassi, intrise di quella che è la stratificazione personale, culturale, di quella che è stata la propria esperienza del mondo. Penso che la lingua sia una materia che ci è data, che ci è fornita sin dalla nascita con cui creare degli orizzonti diversi; essa poi si materializza in scrittura attraverso l'azione della parola e la scrittura è la concretizzazione a partire da una proiezione dell'immaginazione.

La traduzione invece è per me un gesto, un atto molto umile, lento, proprio come quando si lavora la terra e si aprono le zolle, così allo stesso modo nell'atto del tradurre si aprono le parole di un altro o le proprie e le si lavora versandole e facendole entrare in un'altra lingua. Anche quando ci si autotraduce è come se fossero le parole di un altro su cui bisogna lavorare e quindi non ci si vorrebbe mai tradire o si vorrebbe sempre ri-creare l'originale in un'altra lingua, ma è difficile, direi quasi impossibile. Credo che manchi sempre qualcosa nella traduzione, ovvero la presenza quasi fisica dell'autore. Non ho dei pregiudizi nei confronti delle traduzioni, perché ho sempre letto molte cose tradotte, ma penso che manchi quella cosa lì... magari è sostituita o c'è una co-presenza dell'autore e del traduttore, questo dipende dalla qualità delle traduzioni.

La letteratura ispano-americana è molto apprezzata in Spagna, ma non credo sia solamente una questione d'innovazione della lingua. Noi non abbiamo né un Petrarca né un Dante, perché non arriviamo da una storia letteraria così antica, e ciò che avevamo di più antico, ovvero legato ad alcune culture pre-colombiane, è stato praticamente rimosso. Forse in Messico c'è di più che in Cile, un paese in cui ci sono più reazionari, più conservatori, però c'è un'élite letteraria e culturale che può essere sviluppata, come in Italia o in altri paesi. Ma quello che secondo me c'è di interessante in tutta l'America Latina, e che mi tocca molto, è che ci sono molti giovani. Non siamo più delle colonie spagnole o portoghesi, quindi c'è un'evoluzione diversa della lingua rispetto a quella del paese colonizzatore, dovuta alla lontananza geografica e ci sono anche degli idioletti, degli *slang* e dei modi di parlare che cambiano in continuazione: questo modifica ovviamente anche la lingua. Da un po' di anni questo fenomeno sta penetrando anche nella letteratura e ciò rende ancor più difficile la traduzione.

Cosa provi quando ti senti definita 'poeta italofono'?

Il più delle volte mi sono sentita nominare poeta-migrante e questo appellativo non mi piace molto perché mi sembra di portare ancora il peso del fagotto del primo giorno in cui sono arrivata in Italia. Tempo fa ho raccontato a un'amica cilena, illustratrice, che pubblicavo delle poesie e che venivo considerata parte di un filone detto degli scrittori-migranti. Lei è molto diretta e, dopo aver tentennato un po', mi ha detto: «Ma è un po' come gli scrittori di seconda classe?» Anch'io ho tentennato un po' e ho pensato: «Sì, ha ragione, ma non è proprio così, nel senso che sei considerata una scrittrice, ma sei un pochino fuori,

perché la critica fa ovviamente delle classificazioni». La sociologia della letteratura per esempio ha voluto inquadrare un po' queste nuove scritture ricorrendo ad un parametro sociologico, quindi una letteratura vista più come un fenomeno legato al sociale, alle migrazioni. All'inizio questo può essere stato anche positivo, ma ora penso che ci voglia un criterio ermeneutico letterario diverso, ovvero che si faccia riferimento anche alle teorie postcoloniali.

Naturalmente non bisogna sottovalutare il fatto che la definizione di poeti-migranti ha permesso di aprire una porta verso un pubblico potenziale. Gli editori si sono infatti aperti alla pubblicazione di autori stranieri, altrimenti sarebbe stato più difficile. Non so se la critica abbia aiutato a regolare il mercato o viceversa, oppure è forse il mercato che determina ora la direzione di ciò che è pubblicabile. Credo che questo sia comunque più negativo per i narratori che per i poeti di origine straniera, perché in fondo sono convinta che sia più difficile catturare la poesia e classificarla in un sottogenere. Ad ogni modo preferisco la definizione di 'poeta italofono' a quella di 'poeta migrante' perché fa riferimento alla lingua, perché c'è una relazione affettiva con questa lingua che ho scelto, che mi ha scelto, con cui scrivo e attraverso cui mi esprimo e quindi 'poetessa italoфона' mi definisce più in quanto scrittrice che in quanto fenomeno sociale.

In Cile come qui in Italia c'è un ambiente molto competitivo, dove gli scrittori difendono il loro spazio in ambito critico e, viceversa, i critici contribuiscono alla classificazione dei poeti. Ho frequentato molti poeti giovani e meno giovani italiani che non fanno molto la differenza tra me e loro e anzi sono stati proprio alcuni di loro ad incoraggiarmi a pubblicare. Comunque sono sicura che molti poeti italiani non ci considerano affatto come poeti, anche se devo dire che non mi dispiace l'idea di essere una *outsider*. Ciò non toglie sofferenze più importanti, come quella di non raggiungere un livello totale di compenetrazione con la lingua italiana. Credo che le definizioni teoriche siano un punto d'appoggio per le analisi letterarie e preferisco le interpretazioni che si basano sull'ermeneutica letteraria piuttosto che sociologica.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

All'inizio avevo un 'io' lirico astratto, metaforico, chiuso, ermetico. Poi con il tempo penso che si sia evoluto verso una sorta di chiarezza del soggetto poetico: da una parte questo rapporto più diretto con il mondo, con le cose, con la relazione all'altro, dall'altra una lingua poetica che ha la facoltà e il compito di andare oltre quella che è la realtà visibile. Trovo quindi che ci sia un'evoluzione in questo senso volta stranamente alla semplificazione. Forse utilizzo meno aggettivi, un linguaggio più semplice e penso di non avere la necessità di estremizzare. In lingua spagnola ho sempre un verso molto più lungo rispetto a quello in lingua italiana, comunque in entrambe le mie lingue poetiche è cambiato il rapporto con la realtà, che è ora più forte.

Sto rielaborando ora, in Italia, quella che è stata la dittatura nel mio paese, sia dal punto di vista collettivo che dal punto di vista personale, ovvero ciò che ho vissuto in passato senza grandi consapevolezze. Però vivo lontano dal mio paese, il Cile, da moltissimi anni, quindi ciò che ha influito molto è l'impegno interiore per alcune cose che ho sempre ritenuto importanti. Credo che la dittatura cilena e le conseguenze legate ad essa – il lutto non metabolizzato, la memoria bloccata – emergano da sole nella parola in generale e ancor più se si ha la consapevolezza di essere in fase di rielaborazione di questi materiali simbolici, storici e interiorizzati. Anche se non ci vivo, mi sento tanto legata al mio paese. Questo senso di ingiustizia sociale, questo venir meno del senso dell'uomo o della donna, mi hanno sempre molto colpita. Da piccola facevo la volontaria e sono stata in contatto con delle realtà molto tristi, povere, difficili e questa cosa mi ha sempre molto segnata. La mia famiglia comunque non è stata direttamente coinvolta nella dittatura, così l'ho vissuta con una certa distanza. È terminata nel 1990 ed io sono venuta in Italia nel 1991. Ora rielaborando tutto ci si rende conto che si accumulano paure, diffidenze e quindi penso che la strada da compiere sia ancora lunga.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

Questo argomento è per me importante e molto interessante, e sto cercando di definire o di avvicinarmi ai confini di questi concetti, 'patria' e 'nazionalità' che, se da una parte possono avere delle ombre astratte, secondo me hanno anche un lato molto concreto. Si pensi alle discussioni intorno all'idea di esilio, alla difesa e agli attacchi contro i cittadini esiliati che si sono sollevati in molti paesi che hanno vissuto colpi di stato o che, per altri motivi, hanno dovuto subire l'espatrio.

Cerco una definizione di 'patria' che si affranchi, per quanto possibile, dai legami di un remoto nazionalismo. Infatti per me è difficile oggi utilizzare questo concetto di 'patria' e sentirmi orgogliosa; faccio molta fatica a pensare alla bandiera, anche se mi posso 'esaltare' per certi ricordi legati soprattutto alla mia infanzia. Comunque prima di affrontare il concetto di costruzione di un'identità, penso che ci sia molto da scardinare sul timore di nominare o di ri-nominare termini quali «patriottico», «patria», persino «bandiera», nel loro uso comune. Da una parte dipende dal posto reale e immaginario da cui si fa questa riflessione. Per esempio in America Latina il senso di patria è attraversato da un'insita resistenza alla colonizzazione, anche se molti dei Padri della patria sono stati (o almeno la storia ufficiale li ha voluti così) *criollos*: è questo il nome dato alla prima generazione nata sia da autoctoni che da migranti spagnoli o europei in genere. Dall'altra bisogna tener presente che l'America Latina ha un'identità comune, un sentimento di collettività, che anche se più o meno rimosso o osteggiato dai singoli governi, distingue l'identità patriottica latina da quella europea.

Ultimamente ho letto alcune riflessioni intorno al concetto di 'matria' che, indicando una traiettoria più legata al sentire della terra che a concetti identita-

ri immobili, dà una definizione più al femminile dei legami interpersonali e interculturali. La parola «matria» dà infatti quest'idea di terra-madre a cui tornare, a cui poter attribuire delle nozioni legate ai sentimenti, alla costruzione di un'infanzia, ad una storia orizzontale. Di questo concetto trovo interessante l'idea che ci sia innanzitutto un legame con la fisionomia del posto in cui si nasce, che include però anche le sue forme sociali, i fenomeni socio-politici che la caratterizzano, le difficoltà e le differenze, oltre naturalmente ai legami relazionali con le persone e con la città stessa. Per me il vincolo, l'impatto emotivo del luogo in cui sono cresciuta è fortissimo, intangibile e profondo e, allo stesso tempo, è anche molto materiale, fisico, ma la sua materia è anche fatta di ricordi, voci, immagini, persone e mestieri.

Secondo me nell'idea di 'patria' vi è anche tutto un insieme di tradizioni, superstizioni, divisioni sociali, esperienze storiche che si sono stratificate, quindi è un concetto molto complesso e contraddittorio. Se penso al Cile, i Padri della patria (e si parla sempre al maschile) sono stati autoctoni spagnoli o europei, quindi c'è già un'interculturalità, un'ibridazione che poi ha occupato questo spazio fondatore nella Repubblica.

Il concetto di 'nazionalità' invece mi è caro e mi fa pensare al diritto di cittadinanza, perché secondo me nella questione della cittadinanza, ovvero della 'abitabilità' di una città in virtù della legge che la governa, vi è anche la questione della nazionalità. Ammetto che per me ogni altra nazionalità che non sia la mia di nascita, quella cilena, è pura astrazione, amministrazione, mercantilizzazione e controllo di un corpo definito in uno spazio: un lasciapassare tra le frontiere del mercato. Anche se difendo incondizionatamente lo *ius soli*, ritengo che non dovrebbe essere necessaria la dicibilità di un essere 'nazionalizzato' per poter accedere ai diritti di cittadinanza. Quindi, spostando il discorso altrove, mi riconosco nel senso della terra e penso di interiorizzare e di avere una forte memoria della mia terra natale, nonché un forte legame fisico con quel territorio. Per me il gesto che proviene da lì è terra, è 'patria' e non ha molto a che vedere con l'orgoglio, bensì con una passione irrazionale, un desiderio di migliorare lo stato dello spazio (non necessariamente lo Stato) in cui sono nata, a partire dalle sue condizioni naturali fino alle sue condizioni socio-politiche e soprattutto le condizioni delle persone che, come me, lì sono nate, arrivano o gli è capitato di crescere.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Oggi è complesso definire quale sia la cultura del popolo o quale sia la cultura con cui si educa un popolo. L'insegnamento scolastico non è omogeneo, la cultura familiare che i giovani ricevono è molto diversa da un nucleo ad un altro. Per me che provengo da un paese particolarmente classista ma in cui, in

tempi passati, l'educazione è stata un valore importante, che faceva la differenza, noto che il valore della cultura in Italia è stato declassato rispetto ad altri interessi e beni da conquistare. Inoltre, facendo parte di quel vasto territorio ispano-parlante che è l'America Latina, osservo che le diversità culturali, le tradizioni nazionali, la cultura autoctona, le ibridazioni e le contaminazioni sono insite allo sviluppo complessivo della lingua. Chiaramente non c'è un'evoluzione letteraria comune tra i vari paesi, ma sicuramente in questo continente tutti questi aspetti hanno arricchito la visione di questo trinomio che persisterebbe in Europa, ovvero 'lingua-popolo-nazione'. Comunque non bisogna tralasciare il fatto che esistono delle forze interne che muovono i capitali e le lotte di potere, oltre a tendenze nazionalistiche che spingono al desiderio di primeggiare su un'altra cultura.

In Italia credo che la cultura accademica occupi una posizione di potere-sapere. Se da una parte credo insostituibile l'impegno posto nel preservare e curare l'espressione della lingua, della cultura antica, del fare ricerca, credo anche che questa accademia dovrebbe aprire un dialogo trovando maggior spazio in luoghi in cui tutti possano transitare. La scrittura italoфона potrebbe mettere in crisi questa posizione di potere utilizzando altri strumenti e deviando da modelli prestabiliti.

La scrittura, come succede negli Stati Uniti, non dovrebbe per forza essere incombenza soltanto dei poeti laureati. Credo che la letteratura debba 'sporcarsi' e che la nazione oggi, molto più di prima, sia attraversata da altre nazioni. Non credo che il modo giusto sia quello di opporre la 'mia' alla 'tua' nazione, perché non lo trovo interessante: così facendo si rischia di fissare non una, ma due culture in una volta. Ritengo che lo scrittore debba pensare a scrivere portando al massimo delle sue potenzialità la lingua in cui si esprime, portando ciò che ha dentro di sé in una forma che possa parlare del vero. Certamente credo che la letteratura della migrazione possa decentrare questa nozione di identità immaginata a radice unica e, non a caso, negli ultimi anni si è rivalutata l'esperienza migratoria dell'italiano all'estero e c'è stata una riflessione letteraria, e non solo, che è partita da fuori, dall'osservazione, facendola convergere nell'esperienza delle migrazioni internazionali.

Mi auguro, come nel caso della francofonia o dell'anglofonia, che si avrà la possibilità di scrivere e leggere letteratura senza confini, nel senso che nel momento in cui si parlerà d'identità, questa sarà intesa come un insieme complesso, articolato e contraddittorio, e non più come univoco, prevedibile, elementare.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Penso che si parli molto di accoglienza o di alterità e che il groviglio sia meno ingarbugliato di quanto lo si voglia far credere. Credo che l'altro non sia solo lo

straniero e che non si tratti solo di una questione di generare un discorso intorno all'alterità, all'accoglienza. Mi riferisco a testi che mi hanno parlato molto su questi temi, come i libri di Derrida, Glissant, Edward Said, per citarne solo alcuni, e penso che il discorso possa essere compreso anche da persone comuni, senza una formazione specifica. Ma evidentemente c'è qualcosa di più profondo che le fa reagire: una mancanza di affettività, la paura di una perdita o anche un odio per il sistema in cui viviamo, che è autoritario, anche se apparentemente non lo è.

Nonostante l'esperienza che si è fatta in decenni di migrazione, colonizzazione, genocidi e carestie, c'è un anello mancante che va a toccare proprio l'espressione spontanea e quotidiana delle persone, anche in ambienti dove non mancano la cultura e la preparazione. Credo che si debba fare i conti con discorsi rimossi continuamente, sia nel personale che nel collettivo. Molte reazioni sono inconscie, ma profondamente radicate. Su questo ci vuole volontà e un lavoro tenace sulla memoria.

Penso che la poesia possa in un qualche modo andare lì dove c'è qualcosa di rimosso, di occulto, di cui non possiamo farci carico e credo che essa possa arrivarvi più di un discorso razionale, di un saggio, di un racconto. Ritengo che la poesia possa aprire un vero dialogo e l'ho notato durante le letture pubbliche che ho fatto: c'è un impatto più forte, un'empatia maggiore rispetto ad un discorso ragionato sulla solidarietà.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Come ho già detto, penso ci sia una memoria breve, vicina, e una più remota, lontana. La prima coglie gli stimoli letterari di letture recenti e posso nominare alcuni poeti contemporanei di lingua italiana come Milo De Angelis, Antonella Anedda ed alcuni giovani poeti e poetesse come per esempio Francesca Serragnoli o ancora Laura Pugno. La seconda ha radici più profonde e credo sia importante studiare i classici della lingua in cui si è deciso di scrivere o in cui ci si è trovati a scrivere per cogliere anche l'aspetto regionale, la stratificazione nel tempo della storia e i gesti umani che poi divengono culturali. Per me letture importanti sono state quelle di Franco Fortini, di Ungaretti, alcune cose di Zanzotto e anche di Luzi, di Montale (per quell'ordine che impone ai versi) e di Cardarelli, mentre nella letteratura contemporanea mi colpiscono alcuni poeti dialettali romagnoli: per il loro dialetto ho un certo orecchio, in particolare per il modenese. Devo ammettere che a volte certi poeti contemporanei non abbiano una lingua così definita, così poeticamente piena, complessa ed articolata, e penso che ci sia un appiattimento.

Comunque le mie preferite e sempre rilette rimangono Amelia Rosselli ed Alda Merini. Mi interessa molto la poesia che a tratti confina con la follia e credo che un poeta non possa preservarsi, non possa fermarsi troppo prima di quel punto di perdita di sé che solo certi poeti hanno davvero raggiunto. A volte rilevo invece una passività che si accontenta di narrare ciò che si vede e si sente, emulan-

do alcuni poeti che però forse hanno potuto dire cose grandi con parole semplici, perché dietro c'è stata una maturazione dell'esperienza e delle proprie visioni.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italoфония?

Essendo diverse le origini dell'italofonia rispetto a quelle della francofonia, dell'anglofonia, dell'ispanofonia, in relazione al loro contesto storico, chi scrive in italiano non è più il colonizzato liberato. Rimangono comunque dei vissuti comuni a chi è emigrato, come per esempio la nostalgia, lo spazio vissuto in un modo diverso, lo scontro-incontro di culture. Penso comunque che i poeti migranti parlino più del loro essere qui in Italia che della loro vita precedente, almeno questa è la mia impressione. Nella letteratura postcoloniale c'è invece un legame più forte con la terra d'origine e anche con il passato. La poesia della migrazione penso abbia un orizzonte in costruzione, miri al futuro.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

La vostra domanda ha già una lettura implicita... sì e no, secondo me. Da una parte credo sia difficile per un autore migrante confrontarsi con premi nazionali, anche se ci sono già stati dei vincitori di lingua materna non italiana sia in prosa che in poesia. Penso sia arrivato il momento di leggersi e di farsi leggere da tutti i lettori possibili e dai critici letterari, uscire da un ghetto che preclude, soprattutto in poesia, dall'aver buone recensioni, positive o negative. Dall'altra parte i premi dedicati a soli autori migranti creano uno spazio per chi inizia a scrivere in un'altra lingua con meno remore e forse con meno pretese: meno remore nel senso che all'inizio intimidisce partecipare ad un concorso nazionale italiano, meno pretese perché inizialmente è difficile avere una visione imparziale sulla propria padronanza della lingua e forse non si ha ancora del tutto una consapevolezza del proprio livello linguistico e poetico in italiano.

10. Nader Ghazvinizadeh

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Sono nato in Italia ed ho vissuto la maggior parte dei miei giorni in questo paese. La parte di vita spesa nel paese di mio padre, l'Iran, è stata pre-verbale, dunque le prime parole imparate da me furono in *farsi*, ma la mia lingua è l'italiano.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

Non voglio deludere nessuno, ma io mi sento italiano, italiano più che iraniano. La lingua non è stata una scelta ma una conseguenza. Il mio nome è Nader, un nome persiano, datomi perché la mia famiglia credeva che avremmo vissuto per sempre in Iran, ma non fu così. Mia sorella (anche lei scrittrice) ha un nome italiano perché quando nacque la mia famiglia credeva che avremmo vissuto sempre in Italia, ma non fu così. Io parlo il *fârsi* come lo farebbe uno studente delle elementari: è in *fârsi* che scriverei da straniero.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Quando si impara una lingua lo si fa attraverso i suoni, tramite la lallazione che è la modulazione dei suoni primari del parlare attraverso la ripetizione ossessiva di sillabe, sillabe come fossero note.

Quando si impara una lingua da adulti lo si fa per corrispondenze, per confronti: i bambini piccoli non avranno mai una pronuncia sbagliata, invece uno straniero tradirà sempre la sua origine proprio tramite la pronuncia, l'inflessione. L'esotismo della nuova lingua – dato dal suono prima che dal significato – è la lallazione degli adulti. Dunque un vero volgare, l'italiano degli stranieri, passato direttamente dal parlato.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Io scrivo in italiano e la mia traduzione consiste nel passare sul foglio la poesia che ormai conosco a memoria e che ho composto a voce, come una cantilena.

Cosa provi quando ti senti definito 'poeta italoфона'?

Buona parte della mia visibilità nasce dall'origine iraniana. Io sorrido quando mi definiscono straniero e questa definizione permette a tutti coloro che non mi conoscono personalmente di scatenare i loro più infantili ed ingenui pregiudizi. Anche in questo caso io ho voce esclusivamente per il mio cognome esotico.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

Io ricordo le mie serate iraniane, in Via Castiglione, a Bologna: si parlava di politica come ci fossimo veramente in Iran. Da piccolo ero spesso confuso al riguardo: talvolta non credevo nemmeno che Bologna fosse in Italia o che mia madre fosse italiana, poiché a casa nostra venivano soltanto persiani, si parlava e si cucinava persiano.

Una volta mia sorella, aveva tredici anni, si ubriacò e dette scandalo all'interno della comunità persiana. Da quel giorno ebbi l'impressione che la nostra *enclave* si fosse sciolta. Nulla di tutto ciò è finito nei miei versi o nel mio versi-

ficare: la mia poesia, come la prosa, sono l'Italia; mia sorella invece nel suo romanzo parla diffusamente della sua infanzia in Persia.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

Nella patria c'è un rapporto talmente forte con la terra che le nazioni non dovrebbero esistere. La realtà è che il concetto di nazione, che è un concetto di esclusione, privazione, di confini, di violenza, ha umiliato il concetto di patria. Tutti noi confondiamo la nostra terra con nostra madre, anche se la nostra terra è ricoperta di bitumi; tutti noi confondiamo la nostra città con il corpo umano. Chi ha inventato la città? L'uomo, quindi non poteva che farla a sua immagine e somiglianza. La campagna è la stessa cosa, perché noi ci seminiamo, ci raccogliamo i frutti e ci faticiamo con il nostro corpo: questa è la patria. Poi la nazione di per sé, verrebbe da dire, è una sovrastruttura: e allora diciamolo. Quindi non ha alcun senso parlare di olandesi, francesi del nord, ecc.

Noi veniamo dall'epoca dei Comuni che ci ha insegnato quanto sia facile dividersi. Però che cosa succede nell'epoca dei Comuni? Che si perde un nome. Per cui sono misteriosamente frammentati e accomunati, ma soprattutto sono frammentati. Il capitalismo nasce così, con il *surplus*, con la divisione, tramite il contado, tra la città e la campagna. Ora io non so se sento così tanto le radici in questo territorio: mio padre le sentiva col suo e, per amor mio, è stato costretto ad andarsene. Ora non lo so se i viaggi più belli sono quelli in cui si torna a casa per cena, perché non voglio confondere la migrazione con il turismo. So solo che il concetto di nazione ha umiliato il concetto di patria, ed è un peccato. Se non altro perché se uno adesso dice la parola "patria" deve sentirsi in obbligo di iscriversi al Fronte Nazionale di qualcosa e non si capisce più di cosa si stia parlando.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Tutto ciò rende più accattivanti gli studi postcoloniali e quelli sulle seconde generazioni ma, all'interno dei cambiamenti socio-economici, vi sono anche quelli culturali che ne sono la naturale emanazione. Non vi è di che sorprendersi. L'Europa è in una perenne transizione e perennemente analizza la sua transizione come fosse un baratro.

Il 60% di noi ha avuto come romanzo di formazione *Il giovane Holden*. C'è qualcosa di universale? Sì. C'è qualcosa di italiano? Sì. Salinger è mai stato a Roma? Ha mai conosciuto un papa? No. Rispondo solo così.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Le fratture in Occidente sono sempre sociali, travestite da culturali. L'Italia, dopo l'ultima grande ondata di emigrazione, si reinventò il razzismo interno motivandolo con questioni culturali, ma in realtà i motivi erano socio-economici: l'immigrazione interna da sud a nord, verso il triangolo industriale. In quel momento venne abolita l'immunità, vigente soltanto nel Meridione, per il delitto d'onore (i cittadini del nord e del sud erano ormai mescolati ed era impossibile fare differenze). Come si poteva, in tale contesto di arretratezza civile, discutere di aborto, di divorzio e di diritti dei lavoratori?

La verità è che l'immigrato è sempre sottoproletario, sempre quarto stato, suscitando il vero odio di classe, quello dei ricchi. La poesia italoфона non potrà nulla fino a quando questa sarà letta esclusivamente in Italia e non nei paesi di origine dei poeti stessi. Gli italiani leggono i poeti italoфoni come ci si guarda negli specchi deformanti al Luna Park. Noi aumentiamo la loro 'dismorfofobia'.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Sì, ci sono stati molti rapporti, soprattutto quando ho letto *Lavorare stanca* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Pavese. È cambiato tutto intorno a me, perché Pavese aveva la serenità delle persone amare, la calma dei morti e sembrava che non gli interessasse di essere interessante. Tutte le sue ripetizioni erano splendide, non c'era pathos. Poi ho letto *La luna e i falò*, *La bella estate*, *La spiaggia*, *Il compagno* e mi sono reso conto che in fondo in prosa non va bene... che era la 'traduzione' degli americani...ma in poesia è stupendo. La poesia di Pavese mi ha fatto capire una cosa sostanzialmente: che io sono un emarginato in poesia perché non parlo di 'io' e non racconto alla gente il mondo come va. E Pavese non aveva tempo per queste stupidaggini, per dire al mondo dove stava andando, perché lui dava dei nomi alle cose.

Amo molto anche Matteo Marchesini che è sufficientemente sensibile e appassionato per non scrivere solo con la testa. Prosa e poesia sono cose diverse, ma resta il fatto che leggere Marchesini è un'esperienza da vivere con tutti e cinque i sensi, più un sesto: stare lì, con la testa. Poi c'è Alex Caselli, un giovane scrittore di Bologna. Non mi va di sbrodolare nomi a caso, perché poi alla fine leggo poco, apprezzo poco, amo poco, ma quello che amo, lo amo con tutto il cuore. Io leggo molta più prosa che poesia, leggo molto teatro: Čechov, Pirandello, Moravia. Però devo dire la verità: preferisco un Pavese che mi segna a livello letterario piuttosto che un Moravia che mi segna a livello antropologico. Alla fine *La noia* è pura antropologia. Poi, per me, la contrapposizione è tra quello che ho studiato a scuola, i classici greci e latini che mi hanno creato tutto e la letteratura dell'Est di secoli dopo: Dostoevskij e Tolstoj, che sono identici sotto certi aspetti: nelle prosopopee, nelle idealizzazioni, nelle mistificazioni, nel senso morale dello scrivere, soprattutto Tolstoj.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italoфония?

L'aspetto peculiare dell'Italia, come paese di immigrazione, è che spesso è un luogo di transizione, è la prima tappa all'interno di Shengen, ma la penultima verso la libertà. Spesso, chi alla fine decide di stabilirsi in Italia, credeva di essere di passaggio, oppure è foriero di altre esperienze migratorie.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Sì, se i partecipanti sono bravi; no, se sono il pretesto per distribuire premi a caso. Se c'è qualità letteraria ben vengano i premi o altre manifestazioni, diversamente sarebbe preferibile che tutto rimanesse fra studiosi, senza produrre cavie. Però è anche vero che moltissimi sono discriminati dal fatto che semplicemente non sanno muoversi in questo paese, come invece sa muoversi una qualsiasi poetessa bolognese che va al "Centro di poesia" di Davide Rondoni o da Roversi o da altri. Se uno questo non sa farlo, allora ben venga il premio, anche se a volte diventa più 'scoutismo' che critica. Io i premi non li amo molto, invece ho sempre partecipato a convegni e rassegne dove non premiavano nessuno, dove non c'erano classifiche di merito o altro, si trattava di dibattiti ai quali partecipavano anche altri autori che poi erano invitati a leggere i loro testi. Di premi meno ce ne sono meglio è.

Per me il premio serve a dare visibilità; allora si presuppone che la visibilità sia quella del fuoco d'artificio dove tutti hanno lo sguardo verso terra e se poi c'è qualcosa di eclatante tutti sono costretti ad alzarlo. Invece di fare un premio forse sarebbe meglio scegliere dei poeti e farli leggere. Io ho inviato ad una casa editrice la mia raccolta *Metropoli*: hanno apprezzato molto il lavoro ma non c'erano soldi per pubblicarla. Mi segnalano allora un concorso il cui premio prevedeva la pubblicazione della raccolta. Ho pensato di partecipare e l'ho vinto. Ecco come è uscito il libro. Però, devo dire la verità, se si pensa che il premio sia un modo per pubblicare, e se il premio è la pubblicazione, allora perché non si decide di pubblicare senza premio?

11. Hasan Atiya Al-Nassar

** Questa intervista è stata realizzata presso la libreria "Feltrinelli" di Firenze. Per motivi personali del poeta non è stato possibile ampliare e concludere le riflessioni sulle domande del nostro questionario. Per questa ragione alcune domande sono rimaste senza risposta.*

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Ho iniziato a scrivere e a pubblicare molto giovane: avevo tra i diciassette e i diciotto anni e ho cominciato pubblicando racconti, *shorts stories* su giornali

e riviste. A quell'epoca c'era ancora un'aria democratica, infatti nel 1970 tutti i partiti, da destra a sinistra, erano insieme in un Fronte Democratico Popolare. Proprio in quel periodo ho iniziato a pubblicare racconti e poesie in lingua araba. Più volte sono stato interrogato dalla censura a causa dei miei racconti e l'unica cosa che accettavano era ovviamente che io scrivessi che si stava bene sotto il regime di Saddam Hussein e il suo partito.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

Scrivo in italiano e in arabo. Dopo la caduta di Saddam Hussein ho ripreso a scrivere poesie in arabo per il mio paese, anche per guadagnare un po' di soldi.

Conosco l'italiano e l'inglese ma quando leggo dei poeti, per esempio russi o tedeschi, li leggo in traduzione italiana, anche perché a volte è difficile trovare le loro opere in originale. Leggo in francese e in spagnolo ma non parlo né l'una né l'altra lingua; alcune delle mie poesie sono state tradotte in spagnolo.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

//

Quando scrivi, ti traduci in italiano, oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

A volte scrivo direttamente in italiano, altre in arabo e poi mi autotraduco in italiano.

Cosa provi quando ti senti definito 'poeta italoфона'?

Non sono molto entusiasta della definizione di 'poeta italoфона'. Credo che sia un po' difficile dare delle definizioni categoriche in merito alla poesia e, a dire il vero, non ci ho mai pensato. Per me la poesia è come un fiume: a volte è acqua dolce, altre salata, talvolta amara.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

Nella mia poesia si trovano moltissime immagini che presentano idee o temi che come la fame e la nostalgia. Prima di iniziare a scrivere studio, perché quando scrivo per gli italiani devo cercare il modo per essere complice con il lettore che deve partecipare alla mia poesia, devo riuscire a penetrare nel suo immaginario. Secondo me invece alcuni poeti italiani scrivono dei versi leggeri. Ho iniziato a scrivere da giovane ed oggi noto dei cambiamenti: sono i miei occhi che scrivono le poesie e qualcuno ha detto che Hasan ha tre occhi, che scrive con l'occhio nascosto.

Per quanto riguarda la seconda parte della domanda, posso dire che dopo aver ascoltato una vecchia canzone irachena di sessant'anni fa, ho iniziato a scrivere testi come *Protesta* e *La foresta del cielo*.

Come definiresti le nozioni di 'patria' e di 'nazionalità'?

Io preferisco la patria perché è più poetica, mentre il concetto di nazionalità ti mette in difficoltà. Siamo tutti nati sulla terra, fredda, calda, verde, gialla. Forse noi iracheni abbiamo molta nostalgia anche se abbiamo vissuto a lungo a contatto con la nostra terra che ha assistito ad otto anni di guerra contro l'Iran, poi contro il Kuwait e contro gli americani. L'Iraq era un paese ricchissimo, con un patrimonio archeologico incredibile, con Babilonia, gli Assiri, i Sumeri. Noi a Nassiriya, dove sono nato e dove ci sono stati tanti morti, abbiamo insegnato le prime parole, il *Nabucco*, la musica, ecc.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

//

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

//

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Ho letto molta poesia italiana, ma sino ad oggi nessun poeta italiano contemporaneo mi ha veramente colpito. Mi piacciono Dante, Montale, Pavese, Pasolini. Avevo conosciuto Mario Luzi, ma le sue ultime cose non mi hanno totalmente convinto. Di un altro poeta toscano, Roberto Carifi, mi deludono le tematiche. Insomma trovo a volte che non abbiano niente da dire. In Fabrizio De André invece c'è molta poesia. Eugenio De Signoribus è interessante a livello di linguaggio, ma mi sembra tutto stile. Ascolto invece molto i cantautori italiani come il già citato De André, Fossati, De Gregori e Lucio Dalla, quest'ultimo soprattutto nella sua prima produzione.

Tra i poeti italoфoni conosco Gëzim Hajdari che è molto più attivo di me. Io sono rimasto più nell'ombra, lascio che sia la mia poesia a parlare. Per esempio in Sicilia c'è stata una manifestazione intitolata "Poesia dall'Islam" e mi hanno rintracciato per invitarmi. Lì ho incontrato degli editori che mi hanno proposto di pubblicare una raccolta poetica.

Tra i poeti arabi prediligo gli iracheni Muḥammad Mahdī al-Ġawāhirī, a cui ho dedicato anche uno scritto, Badr Shakir al-Sayyab e Saadi Yousef, il siriano Alī Ahmad Sa'īd Isbir (Adonis) e il palestinese Mahmoud Darwish.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italo-fonia?

//

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Secondo me sono utili per presentare questi nuovi poeti. Per quanto mi riguarda ho smesso di partecipare a premi. Ne ho vinti alcuni che non sempre sono andato a ritirare.

12. Cheikh Tidiane Gaye

Praticavi già la scrittura poetica prima di arrivare in Italia? Se sì, in che lingua?

Ho sempre coltivato la scrittura sin da quando ero giovane e, come nella maggior parte dei paesi colonizzati, ho fatto uso della lingua del colonizzatore, nel mio caso il francese. Prima di arrivare in Italia, a ventinove anni, non avevo mai pubblicato, ma scrivevo sempre in francese, mai in wolof. Nel 1992, in Senegal, ho vinto un premio per la presentazione di un singolo componimento e ho ricevuto anche il premio dal Presidente della Repubblica perché in Africa è molto più semplice comprare il pane che la poesia: un libro costa circa 3000 FCFA, ovvero 4 o 5 euro, quindi costa molto caro per noi. Ho sempre scritto e mi sono sempre avvicinato ai grandi poeti come Alioune Badara Bèye, Presidente dell'Associazione degli scrittori, che ha anche redatto la Prefazione al mio libro *Mery, principessa albina*.

In Senegal per pubblicare era molto difficile, perché mi dicevano sempre che ero troppo giovane, invece l'Italia mi ha aperto le porte della pubblicazione. In Senegal ho spesso scritto e partecipato a premi poiché sono cresciuto in una città dal gran fermento culturale, Thies, di cui ho sempre frequentato i circoli culturali ed associativi. Ho anche fatto teatro recitando in francese testi scritti in lingua poetica, come per esempio *L'exil d'Alboury* e *Le choix de Madior* e quindi nel leggere e nell'interpretare alcuni ruoli di queste opere c'è stata la spinta a scrivere, all'amore per la scrittura.

Ho due padri spirituali: Leopold Sedar Senghor e Aimé Césaire. Sono pan-africanista e caldeggio fortemente per questa linea, ovvero per l'operazione di Boris Diop di scrivere in wolof. In Italia conosco bene Pap Khouma, che considero un fratello e che è l'autore di romanzi di successo, fra i quali *Io venditore di elefanti* e *Noi italiani neri*.

In che momento e per quali ragioni hai deciso di scrivere poesia in lingua italiana? Quale rapporto si instaura, a livello poetico e linguistico, tra la tua lingua d'origine e l'italiano che usi per fare poesia?

La mondializzazione ha i suoi effetti e penso che la prima conseguenza sia l'uso della lingua. Uso la lingua italiana per comunicare perché prima di tutto vivo in Italia e il dovere di ogni cittadino è comprendere e parlare la lingua del paese in cui vive. L'uso scritto dell'italiano si intreccia molto con la mia lingua di origine da cui prendo in prestito sfumature, immagini, modi di dire che poi 'trasporto' nella lingua italiana. Il rapporto è molto profondo e il timbro della mia scrittura è correlato ai propugnatori della 'Negritudine'. Infatti amo risvegliare e prendere in prestito la voce del *griot*, ossia quella del poeta e cantore che aveva il compito di conservare la tradizione orale degli antenati e, in alcuni contesti storici pre-coloniali, aveva anche il ruolo di interprete ed ambasciatore. Mi sento investito dal compito di valorizzare la mia cultura e la mia essenza quindi, riferendomi alla 'Negritudine', mi pongo le domande seguenti: chi sono? Da dove vengo? Perché la mia cultura non è stata rispettata per secoli?

Quando scrivo utilizzo la lingua italiana, ma chi mi legge capisce subito che sono un africano che scrive in italiano. Per esempio, nel romanzo *Mery, principessa albina*, la storia è ambientata in Africa, sotto il grande baobab, l'albero della nostra agorà, ove il *griot* racconta la storia della principessa Mery. Leggendo le mie opere si intuisce che si tratta di uno scrittore africano italianizzato, ma che non ha perso la propria africanità. Risveglio il mio passato, sia culturale che linguistico, che non posso rinnegare, anzi esso mi aiuta a consolidare ciò che sto facendo.

Nella tradizione orale africana il cantastorie ha sempre avuto un ruolo primordiale perché era ed è considerato il giudice e aveva un modo di parlare particolare, come diceva Senghor, «Siamo dei *lamantini*». Pur scrivendo in italiano sono stato tentato di fare una raccolta bilingue wolof/italiano, ma sento dei limiti, nel senso che parlo wolof ma non ne ho una grande padronanza, quindi sarebbe un'operazione molto difficile.

Nelle raccolte pubblicate in italiano riesco ad identificare alcune presenze dei miei modelli e della mia lingua d'origine. Infatti a livello fonico parto dal ritmo e dal richiamo degli strumenti musicali africani, come per esempio la *kora*. Senghor diceva che è molto difficile capire la poesia africana, soprattutto quella senegalese, perché i nostri poeti ancestrali non avevano una consapevolezza delle figure retoriche. Io, avendo anche un *back-ground* accademico, faccio attenzione oltre che al ritmo anche alla forma.

Rispetto alle quattro raccolte pubblicate vedo una continuità tra di esse. Per esempio nel *Canto del Djali* (*djali*, nella lingua mandinga, è sempre il *griot*) i primi componimenti fanno riferimento al Maestro della *kora* e nei seguenti parlo dei problemi legati al mio paese. L'unica opera che si distacca dalle altre è *Curve alfabetiche*. Io vi riscontro comunque una continuità perché in questa raccolta ho lavorato solamente sulla parola: già dal titolo *Curve*, nel senso di cambiamento e *alfabetiche*, con cui si ritorna alle lettere, ad un nuovo alfabe-

to, volevo far capire che nella mia cultura d'origine la parola è molto importante. Provengo dalla tradizione orale e la parola ha il suo peso. Invece in *Rime abbracciate / Étreinte des rimes* vi è un'altra operazione, poiché gli autori sono entrambi africani ed occidentalizzati: Maria Gabriella è italiana ma ha ormai preso dei tratti dell'africanità ed io sono africano ma italianizzato. Avevamo stabilito di scrivere dieci testi ciascuno ma senza conoscere i temi affrontati dall'altro. Io ho scritto su Rosarno, sull'amore, la patria e quando ci siamo scambiati i testi abbiamo constatato che avevamo dei punti di contatto: la lontananza, l'esilio, la patria, l'amore.

Quali possono essere, a livello linguistico, culturale e letterario, gli apporti che la scrittura italoфона può produrre sulla lingua letteraria italiana contemporanea?

Secondo me è molto presuntuoso affermare che l'italofonia arricchisce la letteratura italiana. Posso solo dire che l'una e l'altra sono però costrette a camminare insieme. Il bisogno di affermarsi è profondo e la letteratura italiana ne esce forse più forte grazie all'apporto di questa letteratura nascente. Per me l'italiano, la mia lingua d'espressione, diventa universale rispetto al mio fare poetico e questo mi sembra importante da sottolineare. Universale anche dal punto di vista storico, perché federatrice di più provenienze e più culture.

Quando scrivi, ti traduci in italiano oppure viceversa scrivi in italiano e ti traduci nella tua lingua d'origine? Che cosa rappresentano per te le nozioni di 'lingua' e di 'traduzione'?

Le mie opere poetiche, scritte in italiano, non sono state tradotte. *Il canto del Djali* (Edizioni dell'Arco, 2007) e *Curve alfabetiche* (Montedit, 2011) sono silloggi in lingua italiana, mentre *Ode nascente* (Edizioni dell'Arco, 2009) e *Rime abbracciate / Étreintes des rimes* (L'Harmattan, 2012) sono raccolte bilingui in italiano e francese. Mi riesce facile scrivere sia in italiano che in francese: l'italiano mi aiuta molto nella costruzione del verso poiché è una lingua molto musicale.

La lingua rappresenta uno strumento imprescindibile di comunicazione e un vero comunicatore ne deve fare buon uso, ma non dimentichiamoci le regole del mercato. Posso scrivere in wolof, ma non raggiungerò mai il grande pubblico, sono quindi costretto ad esprimermi in italiano per veicolare le idee, le emozioni e le sensazioni. Il rapporto tra la lingua e la traduzione è come la cruna dell'ago, molto stretto e complesso e, tra l'altro, non la chiamerei traduzione ma 'riscrittura', in quanto si tratta di un'autotraduzione dalla mia lingua di origine all'italiano. Nelle raccolte bilingui ho scritto prima in italiano e poi mi sono autotradotto. Per me riscrittura e autotraduzione hanno lo stesso significato perché sono io, autore, che scrivo in italiano e traduco in francese. Non mi è mai capitato, mentre mi autotraducevo dall'italiano al francese, di ritoccare il testo italiano, quindi quello di partenza; è piuttosto al francese che faccio un 'tradimento', quindi nel testo d'arrivo.

Cosa provi quando ti senti definito 'poeta italofono'?

Tutto dipende dalla connotazione che si attribuisce al termine «italofonia». Credo molto nell'unicità della letteratura. Si è poeta o scrittore a prescindere dall'uso della lingua o dalle proprie origini. Qualche volta la terminologia ci ghetizza. Se essere poeta italofono può voler dire poeta di serie B, in questo caso non lo accetto.

Come racconteresti l'origine e l'evoluzione della tua poetica? Quanto ha influito la storia sociale, politica, economica e culturale del tuo paese d'origine sull'evoluzione della tua poesia?

È importante sottolineare che la maggior parte degli scrittori italo-foni sono sconosciuti nei loro paesi di origine. Con la pubblicazione delle mie opere bilingui ho avuto anche uno spazio nel mondo francofono e certi scrittori noti del mio paese hanno scoperto la mia scrittura. Sono quasi l'unico poeta italo-senegalese che al momento difende l'operato dei precursori del movimento della 'Negritudine', perché le mie opere nascono dalla sorgente senghoriana e il movimento in sé coinvolge la nuova generazione dei poeti della diaspora.

Mery, principessa albina e Il giuramento sono gli unici libri che ho scritto direttamente in francese e che sono stati tradotti in italiano. Quando ho finito la versione in francese ho inviato il libro in Senegal, al Presidente dell'Associazione degli scrittori, per farmi conoscere nel mio paese. Anche la scelta della casa editrice, L'Harmattan, risponde ad una strategia, perché dalla Francia hanno inviato il volume in Senegal e lì mi sono fatto conoscere.

Per quanto riguarda i temi sociali, nel componimento *Rosarno*, per esempio, parlo di *cri d'espérance* e quando tratto la 'Negritudine' in *Ode nascente* e in *Rime abbracciate* rinvio alla mia terra, alla schiavitù, faccio riferimento al Mississippi, al jazz, a temi sui diritti sociali che noi sentivamo molto. Il poeta è un po' il vate della società, quindi non posso scrivere poesie d'amore ma soprattutto poesie *engagées*. Questo vale per quasi tutti gli autori africani o di origine africana perché, secondo me, portiamo con noi una piaga che si cicatrizza man mano che viviamo. Abbiamo sempre questa ferita della colonizzazione rispetto alla Francia che ci ha divisi, ha preso tante cose da noi, e quando scriviamo non possiamo tacere davanti ad un fenomeno del genere. Basta leggere l'ultimo libro di Pap Kouma, *Noi italiani neri*, ove parla dei fucilieri senegalesi, oppure il mio romanzo epistolare *Prendimi tutto ma lasciami la mia pelle nera* in cui c'è un richiamo evidente alla storia. Nelle mie opere parlo anche di Gorée, l'isola da cui partivano gli schiavi neri per le Americhe. Per gli italiani la 'Negritudine' potrebbe rappresentare un'occasione di reciproca conoscenza: io prendo, cerco di capire, di scavare, di abbracciare e l'italiano può fare altrettanto. Qui ritorno alla filosofia dell'universalità senghoriana, ovvero il mondo tende ad essere globalizzato a livello economico ma a livello umano no e quindi noi dobbiamo creare questo *carrefour* del dare e del ricevere per arrivare ad una simbiosi delle culture.

Per me, a livello poetico, la ‘Negritudine’ è l’unica corrente letteraria esistente nell’Africa francofona, quindi è necessario conservarla. Senghor diceva: «Abbiamo creato la Negritudine e tocca a voi contestualizzarla. Siete voi i costruttori, cambiatela anche nel vostro vissuto». Bisogna anche notare che la presenza di autori africani è preponderante in Italia rispetto ad autori provenienti da altri continenti, però il numero di poeti è esiguo perché la poesia è molto più difficile: bisogna avere un’ottima preparazione anche a livello retorico. Comunque ciò che ho sempre criticato alla letteratura della migrazione è che si avvicina piuttosto ad una letteratura antropologica che forse la Facoltà di Scienze Politiche potrebbe studiare perché si parla spesso di immigrazione.

Come definiresti le nozioni di ‘patria’ e di ‘nazionalità’?

L’origine etimologica della parola “patria” rinvia a *terram patria*, “terra dei padri”. Se mi soffermo su questo significato non posso rivendicare la mia italianità. Il termine “nazione” rimanda invece alla condivisione di una medesima cultura, lingua, storia. I due concetti non possono sempre essere definiti tenendo conto solo dell’aspetto geografico perché vanno oltre.

Parlando della scrittura italoфона, i critici hanno più volte sottolineato che questa metterebbe in crisi la nozione tradizionale di identità a radice unica che, soprattutto in Europa, si fonderebbe sul trinomio lingua-popolo-nazione. Quali sono le tue riflessioni in merito?

Non condivido l’idea secondo la quale la nuova forma espressiva in lingua italiana possa mettere a repentaglio le origini dell’identità europea. Il vecchio continente è confrontato a seri problemi. Il primo è proprio l’identità. Chi sono i veri europei? Difficile rispondere alla domanda. La mescolanza delle culture rende ormai difficile trovare un vero europeo. Non credo, come tanti europei, al trinomio lingua-popolo-nazione in quanto le contraddizioni sono assai profonde. Le politiche intraprese da secoli dai colonizzatori europei e l’effetto della mondializzazione hanno capovolto la filosofia tanto designata per avere il monopolio sulle altre civiltà. L’Europa è terra di tutti e di nessuno. L’italofonia è un fenomeno italiano, ma altri paesi occidentali hanno da anni vissuto tale fenomeno: mi sembra che sfruttare quest’opportunità potrebbe servire alle future generazioni.

Anche Gnisci, uno dei pionieri nello studio della letteratura italoфона, sosteneva che attraverso questa letteratura si sarebbe riusciti a decolonizzare le mentalità degli europei perché l’identità europea, sulla scia degli Stati nazionali, dal Romanticismo in poi, si è fondata sul trinomio lingua-popolo-nazione. È così che sono nate la Francia, l’Italia, la Spagna, la Germania, l’Inghilterra. La letteratura scritta da autori che non hanno radici europee, secondo me, non può cambiare questa identità europea che fino ad oggi, e per secoli, si è fondata su tale idea. Tuttavia, come nel mio caso, portando per esempio dei neologismi e delle sfumature provenienti dalla mia cultura, posso contribuire ad un piccolo

cambiamento, anche se in fondo ognuno cerca di difendere quello che ha e di mostrare quello che è.

La poesia italoфона produce un'immagine inedita dell'Italia? Perché? Secondo quale sguardo? Nonostante l'Italia sia stata per molti decenni paese di emigrazione, sembra che sia ancora difficile parlare nella Penisola di 'accoglienza' dell'altro e di scoperta dell'alterità. Quale potrebbe essere il ruolo della poesia italoфона in questo senso?

Faccio una premessa. Quando nacque la 'Negritudine' tutti gli autori del surrealismo francese si interessarono al movimento e vi fu una sorta di rinascita della letteratura francese. Oggi possiamo dire che l'Italia stia scrivendo una nuova pagina della sua storia. I contenuti dei nostri versi e testi trattano molto i temi dell'immigrazione, delle difficoltà di integrazione e di accoglienza, ma non solo. Rivendichiamo anche la nostra essenza, le nostre identità. La nuova letteratura prospera e aiuta anche l'italiano che fa fatica a capire l'altro che viene da lontano, l'altro visto come il diverso e tante volte il 'non civilizzato'. È importante ricordare che l'Italia non ha ancora un modello di integrazione, mentre altri paesi sono più avanti sul tema dell'alterità.

Ho notato, girando molto l'Italia per delle letture di poesia, che le serate sono comunque piene di persone che ascoltano, che apprezzano i testi e quindi questo è un apporto anche molto positivo.

Quali rapporti ci sono, o ci sono stati, tra la tua poetica e i modelli della poesia italiana prodotta da autori autoctoni?

Ad essere sincero direi nessun rapporto. La poesia italiana mi piace molto, leggo tanti poeti, ma i miei ispiratori sono i *griots*, i miei anziani sotto l'albero del villaggio. Gli autori italiani che prediligo sono Leopardi, anche se per me è difficile da leggere, Carducci, Montale, Alda Merini, Pasolini, Erri De Luca, che ha scritto raccolte poetiche dedicate all'immigrazione, e Davide Rondoni.

Rispetto alla francofonia, all'anglofonia, all'ispanofonia, ecc., nozioni che si fondano essenzialmente sull'esperienza coloniale e postcoloniale, come consideri e come collocheresti a livello culturale e letterario la nozione di italoфона?

La letteratura italoфона, secondo me, sarà molto più proficua poiché incondizionata dal colonialismo. La francofonia è anche un'istituzione che si occupa di politica e di economia, quindi un'istanza che mira a supervisionare le ex-colonie e ad avere un'influenza sulla gestione dei conflitti interni. L'italoфона potrebbe giocare una bella partita concentrandosi soprattutto sullo sviluppo linguistico e la diffusione della creazione letteraria in lingua italiana. Come missione penso che sarà più civile rispetto a quella della francofonia. L'italoфона può rappresentare una vera istituzione linguistica e, secondo me, supererà le altre perché avrà come programma solo la 'lingua': una lingua che si diffonde e che va oltre i confini nazionali.

Gli economisti parlano solo di PIL senza tener conto dell'impatto culturale per iniziare a pensare veramente al Prodotto Interno Linguistico Lordo come

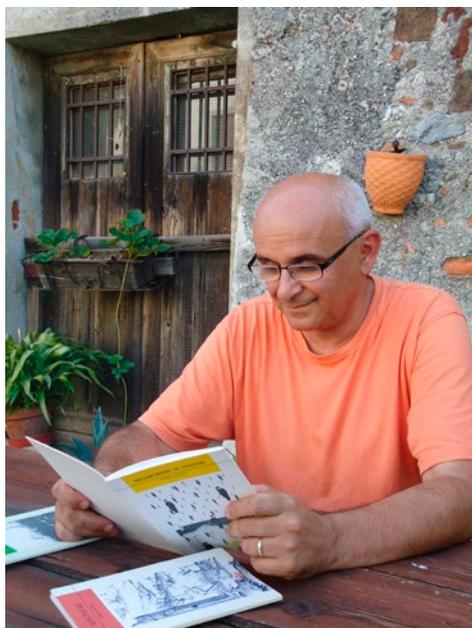
aggregato. L'italiano è una lingua che con il fenomeno dell'immigrazione, secondo me, si arricchirà e si diffonderà, come ad esempio in Tunisia, nelle zone turistiche o nelle spiagge della Costa d'Avorio.

Poi forse l'italofonia è diversa dalle altre anche per la ricchezza dei dialetti. Non leggo poesia dialettale, ma mi interessa molto, e qualche volta uso delle parole o espressioni vernacolari. Ho qualche libro in dialetto friulano anche se non l'ho ancora letto. Ho letto invece qualche cosa di Dario Fo in milanese.

Secondo te ha ancora senso oggi organizzare premi e manifestazioni dedicati esclusivamente ad autori migranti?

Organizzare premi con sezioni esclusivamente dedicate agli scrittori migranti è secondo me la cosa più sbagliata. Dobbiamo evitare ogni forma di ghettizzazione. La letteratura è una e rimarrà sempre una.

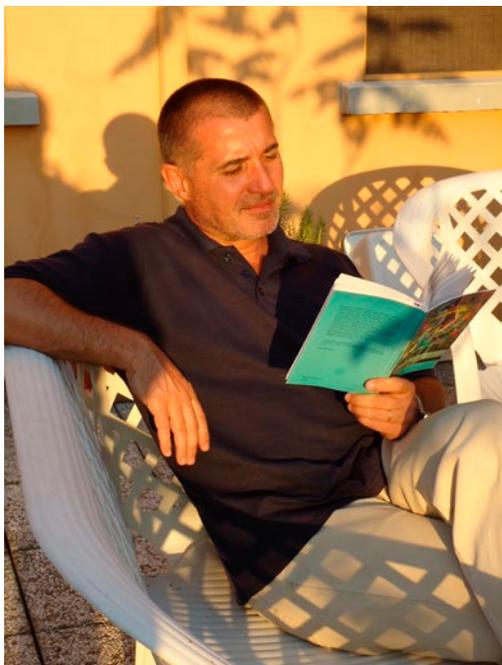
ALBUM FOTOGRAFICO



Božidar Stanišić

Arben Dedja





Mihai Mircea Butcovan

Barbara Serdakowski





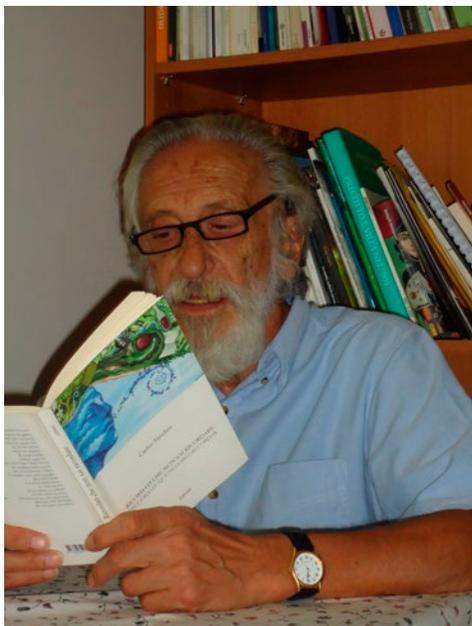
Barbara Pumhösel



Eva Taylor

Vera Lúcia de Oliveira





Carlos Sánchez

Francisca Paz Rojas



Nader Ghazvinizadeh



Hasan Atiya Al-Nassar

Cheikh Tidiane Gaye



COLLOQUE
INTERNATIONAL

LANGUES et LITTÉRATURES ERRANTES

20-21
NOVEMBRE
2014

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Noëlle CICCIA
Olinda KLEIMAN
Céline PEGORARI
Flaviano PISANELLI
Nathalie SAGNES-ALEM
Laura TOPPAN

COORDINATION

Flaviano PISANELLI
(Université Paul-Valéry – Montpellier)

COMITÉ D'ORGANISATION

Catarina AUGUSTO
Myriam EL MANYAR
Andrea MELIS
Romano SUMMA

INFOGRAPHIE

Cedrick VALSTAKAS

ILLUSTRATION

Amadeo De Souza Cardoso
The Sloop Boat 1914

Horizons et frontières des espaces
italophone, lusophone et hispanophone

SALLE CAMPROUX
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER
CAMPUS ROUTE DE MENDE



BIBLIOGRAFIA

Bibliografia degli autori

Hasan ATIYA AL-NASSAR

Il massacro delle oche selvatiche, Firenze, AZ, 1986.

Poesia dall'esilio, Firenze, Edizioni DEA, 1991.

Roghi sull'acqua babilonese, Firenze, Edizioni DEA, 2003.

Il labirinto, Firenze, Associazione "La Penultima", 2013; poi in versione on-line per la casa editrice Matiskloedizioni, 2015 (www.matiskloedizioni.com); ora, in edizione postuma: Roma, Ensemble, 2018, con Prefazione di E. Olmi e Postfazione di M. Incardona.

Mihai Mircea BUTCOVAN

Allunaggio di un immigrato innamorato, Nardò, Besa Editrice, 2006.

Borgo farfalla, San Giovanni in Persiceto, Eks&Tra Editore, 2006.

Dal comunismo al consumismo. Fotosafari poetico esistenziale romeno-italiano, Ferrara, La Carmelina Edizioni, 2009.

Arben DEDJA

La manutenzione delle maschere, Bologna, Edizioni Kolibrus, 2010.

Histori (e)skatologjike, Tiranë, Pika pa Sipërfaqe, 2014.

Amputazioni prolungate, Nardò, Besa, "Controluce", 2014 (*Amputime të zgjatura*, Tiranë, Ombra GVG, 2011).

The vanishing twin, Nardò, Besa, 2015.

Shqiptime të rralluara (Pronunce rarefatte), Tiranë, Pika pa Sipërfaqe, 2018.

Vera Lúcia DE OLIVEIRA

Geografie d'ombra, Spinea, Fonèma Edizioni, 1989.

Pedaços / Pezzi, Cortona, Editrice Grafica L'Etruria, 1992.

Tempo de doar / Tempo di soffrire, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1998.

La guarigione, Roma, Edizioni La Fenice, 2000.

No coração da boca / Nel cuore della parola, Bari, Adriatica Editrice, 2003.

Il denso delle cose, Lecce, Besa Editrice, 2007.

a poesia é um estado de transe, São Paulo, Portal editora, 2010.

La carne quando è sola, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.
o músculo amargo do mundo, São Paulo, Escrituras Editora, 2014.
Vou andando sem rumor, Santa Cruz do Sul, Editora Gazeta, “Sentimentos do Mundo”, 2015.
Ditelo a mia madre, Rimini, Fara Editore, 2017.
Minha língua roça o mundo, São Paulo, Editora Patuà, 2018.

Nader GHAZVINIZADEH

Arte di fare il bagno, Bologna, Giraldi editore, 2004.
Metropoli, Piadena, Edizioni CFR-poiein, 2011.
I Cosmonauti, Bologna, Pendragon, “I chiodi”, 2015.
Addio Vint. Racconti, Bologna, Bébert edizioni, 2019.

Francisca PAZ ROJAS

Arsenale, Civitella in Val di Chiana, Zona editrice, 2009.

Barbara PUMHÖSEL

prugni, Isernia, Cosmo Iannone, 2008.
gedankenflussabwärts. Erlaufgedichte, Horn, Edition Thurnof, 2009.
Dammar, Erstaug.-St.Pölten, Literaturedition Niederösterreich, 2013.
Parklücken, Horn, Verlag Berger, 2013.
In transitu, Osimo (AN), Arcipelago Itaca, 2016.

Carlos SÁNCHEZ

Gestos, Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1964.
América Latina, mi país, Napoli, Experimenta, 1976.
Appunti di vita, Napoli, Experimenta, 1978.
Segno di terra, Siena, Lalli editore, 1983.
L'inquilino scomodo / El inquilino incómodo, Roma, Gemina, 1991.
La efímera dulzura de vivir, Santo Domingo, ed. Búho, 1997.
Doce cuentos para ser leídos en conchos y voladoras, Santo Domingo, ed. Búho, 1998.
Alta marea, Roma, Quasar, 2005.
La poesia, le nuvole e l'aglio / La poesía, las nubes y el ajo, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, “I Poeti di Smerilliana”, 2009.
Ricordati che non sai ricordare / Recuérdate que no sabes recordar, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, 2010.
Tutto scorre come un fiume / Todo fluye como un río, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, 2012.
Continuerò a cantare / Continuaré a cantar, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, 2015.

Barbara SERDAKOWSKI

Katerina e la sua guerra, Roma, Robin Edizioni, 2009.
La verticalità di esistere linearmente, Firenze, L'autore Libri, 2010.
Così nuda, Roma, Edizioni Ensemble, 2012.
Gli aranci di Tadeusz, Roma, Edizioni Ensemble, 2018.

Božidar STANIŠIĆ

I buchi di Sarajevo e altri racconti, Trieste, MGS Press, 1993 (ed. arricchita: Udine, Bottega Errante, 2016).

Primavera a Zugliano, Zugliano, Centro di accoglienza “Ernesto Balducci”, 1994.

Non-poesie, Zugliano, Centro di accoglienza “Ernesto Balducci”, 1995.

Metamorfosi di finestre, Zugliano, Centro di accoglienza “Ernesto Balducci”, 1996.

Tre racconti, Zugliano, Centro di accoglienza “Ernesto Balducci”, 2002.

Bon voyage, Portogruaro, Nuova Dimensione, 2003.

Il sogno di Orlando, Banja Luka, Grafid, 2006.

Il cane alato e altri racconti, Verona, Perosini editore, 2007.

La chiave in mano / Ključ na dlanu, Udine, Campanotto, 2008.

Piccolo, rosso e altri racconti, Roma, Cosmo Iannone, 2012.

Portacenere (long story, 2016; www.patrialetteratura.com).

Gost Ivana Nikolajeviča (L'ospite Ivana Nikolajeviča), Brčko, Club degli scrittori Brčko, 2017.

La giraffa in sala d'attesa, Udine, Bottega errante edizioni, 2019.

Eva TAYLOR

L'igiene della bocca, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2006.

Volti di parole, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2010.

Arguments pointus, tr. tedesco-italiano di Eva Taylor, tr. italiano-francese di Jacqueline Spaccini, tr. tedesco-francese di Aneta Panek, Paris, Le hasard d'être, 2014.

Carta da zucchero, Ravenna, Fernandel, 2015.

Cheikh TIDIANE GAYE

Il giuramento, Genova, Edizioni Liberodiscrivere, 2001.

Mery principessa albina, Milano, Edizioni dell'Arco, 2005.

Il canto del Djali, Milano, Edizioni dell'Arco, 2007.

Ode nascente / Ode naissante, Milano, Edizioni dell'Arco, “Poètes de Cinq Continents”, 2007.

Curve alfabetiche, Melegnano, Montedit, “Le schegge d'oro”, 2011.

L'étreinte des rimes / Rime abbracciate (con Maria Gabriella Romani Kouacou), Paris, L'Harmattan, 2012.

Prendi quello che vuoi, ma lasciami la mia pelle nera, Milano, Jaka Book, 2013.

Il sangue delle parole, Arcore, Kanaga Edizioni, 2018.

Bibliografia di autori italofofoni citati nel volume

- BONAFFINI Luigi, LECOMTE Mia (a cura di), *A New Map. The Poetry of Migrant Writers in Italy*, Los Angeles, Green Integer, 2007 (antologia poetica).
- BOUCHANE Mohamed, *Chiamatemi Ali*, Milano, Leonardo, 1991.
- COMPAGNIA DELLE POETE, *Novunque*, Roma, Aracne, 2012.
- COMPAGNIA DELLE POETE, *Madrigne in un'unica partitura*, Milano, Ledizioni, 2015.
- GARANE Garane, *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005.
- GHERMANDI Gabriella, *Regina di fiori o di perle*, Roma, Donzelli, 2007.
- HAJDARI Gëzim, *Ombra di cane / Hije qeni*, Frosinone, Dismisuratesti, 1993.
- HAJDARI Gëzim, *Sassi controvento / Gurë kundërerës*, Milano, Laboratorio delle Arti, 1995.
- HAJDARI Gëzim, *Erbamara / Barihidhur*, Lushnje, Dimension, 1996 (Rimini, Fara, 2002; Isernia, Cosmo Iannone, 2013 ed. accresciuta).
- HAJDARI Gëzim, *Antologia della pioggia / Antologjia e shiut*, Rimini, Fara, 2000 (Roma, Edizioni Ensemble, 2018 ed. accresciuta).
- HAJDARI Gëzim, *Stigmat / Vragë*, Nardò, Besa, 2002 (riedizioni: 2006, 2016).
- HAJDARI Gëzim, *Spine Nere / Gjëmbe të zinj*, Nardò, Besa, 2004 (2005).
- HAJDARI Gëzim, *Maldiluna / Dhimbjehëne*, Nardò, Besa, 2005 (2007).
- HAJDARI Gëzim, *Poema dell'esilio / Poema e mërgimit*, Rimini, Fara, 2005 (2007, ed. accresciuta).
- HAJDARI Gëzim, *Poesie scelte 1990 – 2007*, Nardò, Besa, "Controluce", 2008.
- HAJDARI Gëzim, *Corpo presente / Trup i pranishëm*, Nardò, Besa, 2011 (Ied., Tirana, Dritero, 1999).
- HAJDARI Gëzim, *Nur. Eresia e besa / Nur. Herezia dhe besa*, Roma, Edizioni Ensemble, 2012.
- HAJDARI Gëzim, *Delta del tuo fiume / Grykë e lumit tënd*, Roma, Edizioni Ensemble, 2015.
- HAJDARI Gëzim, *Poesie scelte 1990 – 2015*, Nardò, Besa, "Controluce", 2015.
- KHOUMA Pap, *Io venditore di elefanti*, Milano, Garzanti, 1984.
- LAITEF Thea, *Lontano da Baghdad*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994.
- LECOMTE Mia (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006 (antologia poetica).
- LECOMTE Mia (a cura di), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, con la collaborazione di Laura Toppan, *P.R.I.S.M.I.*, hors-série, Paris, Éditions Chemins de tr@verse, 2012 (antologia poetica).
- METHNANI Salah, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990.
- MOLINAS LEIVA Egidio, *La notte del Yacaré*, Repubblica di San Marino, AIEP Editore, 1998.
- MONTEIRO MARTINS Julio, *Racconti italiani*, Nardò, Besa Editrice, 2000.
- MONTEIRO MARTINS Julio, *La passione del vuoto*, Nardò, Besa Editrice, 2003.
- MONTEIRO MARTINS Julio, *madrelingua*, Nardò, Besa Editrice, 2005.
- NGANA NDJOCK Yogo Ndjock, *Nhindô Nero*, Roma, Anterem, 1994.
- NGANA NDJOCK Yogo Ndjock, *Il segreto della capanna*, Roma, Lilith, 1998.
- RAMZANALI FAZEL Shirin, *Lontano da Mogadiscio*, Roma, Datanews, 1999.
- SCEGO Igiaba, *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli, 2008.

- SIBHATU Ribka, *Aulò. Canto-poesia dall'Eritrea*, Roma, Sinnos, [1993] 2009.
 WAKKAS Youssef, *Terra mobile. Racconti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2004.

Bibliografia della critica

- ALBERTAZZI Silvia, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000.
- ATIYA AL-NASSAR Hasan, *Letteratura dell'esilio: il caso iracheno*, Milano, CUSL, "Umanistica", 1996.
- AUERBACH Erich, *Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich*, Berne, Francke Verlag, 1952.
- BEDÉL Camille, *Les écrivaines migrantes de la Corne de l'Afrique en Italie [I. Scego, R. Sibhatu, S. Ramzanali, G. Ghermandi]*, mémoire M2 dirigé par M. Jean-Charles Vegliante, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2007.
- BERNABÉ J., CHAMOISEAU P., CONFIAINT R., *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*, Paris, Gallimard, 1993 (*Elogio della creolità*, tr. it. Daniela Marin e Eleonora Salvadori, Como, Ibis, 1999).
- BOHU Chloé, *L'espressione di un'identità plurale. La poesia di Barbara Serdakowski*, Tesi di laurea diretta da Flaviano Pisanelli, Université Paul-Valéry Montpellier 3, a. a. 2015/2016.
- BREGOLA Davide, *Il catalogo delle voci. Colloqui con poeti migranti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006.
- BRUGNOLO Furio, *Letteratura italiana 'fuori d'Italia', fra eteroglossia, plurilinguismo e autotraduzione: alcuni casi esemplari del Novecento*, in AA.VV., *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno di Roma, 7-10 ottobre 2002, Roma, Salerno, 2003, pp. 223-284.
- CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- CANNAVACCIUOLO Laura, «Sarajevo, il crepuscolo, le ombre sopra i tetti». *Sulla (non) poesia di Božidar Stanišić*, in «La Modernità letteraria», 8, 2015, pp. 117-128.
- CANNAVACCIUOLO Laura, *Intervista a Božidar Stanišić*, in «La Modernità letteraria», 8, 2015, pp. 187-190.
- COMBERIATI Daniele, *Lo sguardo obliquo. La tematica dell'emigrazione italiana nelle opere degli scrittori immigrati*, in «Italies», n. 14, 2010, pp. 365-379.
- COMBERIATI Daniele, PISANELLI Flaviano (a cura di), *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, Roma, Aracne editrice, 2017.
- CURTI Lidia, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.
- D'ALESSANDRO Barbara, *Barbara Pumbhösel: studio su un'autrice translingue italo-austriaca*, Tesi di laurea diretta da Franca Sinopoli, Università "La Sapienza" di Roma, a. a. 2012/2013.
- D'ALESSANDRO Barbara, *Scavalcare l'orizzonte: movimento e transitorietà in Barbara Pumbhösel*, in «Studi Interculturali», n. 3, 2014, pp. 161-180.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

- DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
- EL MENYAR Myriam, *Il testamento di un viandante: la poesia di Gëzim Hajdari. "Corpo presente" (1999) e "Stigmatè" (2002)*, Tesi di laurea diretta da Flaviano Pisanelli, Université Paul-Valéry Montpellier 3, a. a. 2014/2015.
- EL MENYAR Myriam, *Rinnovamento poetico ed esistenziale in Corpo presente (1992) e Stigmatè (2002) di Gëzim Hajdari*, in *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, a cura di Daniele Comberiati e Flaviano Pisanelli, Roma, Aracne editrice, 2017, pp. 15-27.
- FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions Maspero, 1961.
- FRABETTI Anna, TOPPAN Laura (a cura di), *Scrivere altrove / Écrire ailleurs. Letteratura e migrazione in Italia / Littérature et migration en Italie*, in «ReCHERches», n. 10, P. U. S. (Presses Universitaires de Strasbourg), 2013.
- FRABETTI Anna, ZIDARIČ Walter (a cura di), *L'italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo / L'italien, langue de migration: vers l'affirmation d'une culture transnationale à l'aube du XXIème siècle*, Nantes, CRINI, 2008.
- FRACASSA Ugo, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Perrone, 2012.
- FRACASSA Ugo, *Carlos Sanchez e il nuovo paesaggio poetico italiano*, in *Nuove (e vecchie) geografie letterarie nell'Italia del XXI secolo*, a cura di Silvia Contarini, Margherita Marras e Giuliana Pias, Firenze, Franco Cesati editore 2016, 27-38.
- GLISSANT Édouard, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993 (*Tutto-mondo*, tr. it. Geraldina Colotti, Roma, Edizioni Lavoro, 2009).
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- GNISCI Armando, SINOPOLI Franca (a cura di), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997.
- GNISCI Armando, MOLL Nora, *Diaspore europee e lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002.
- GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- GNISCI Armando (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città aperta, 2006.
- GNISCI Armando, *L'educazione del te*, Roma, Sinnon, 2009.
- GNISCI Armando, MOLL Nora, SINOPOLI Franca, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- GNISCI Armando, MOLL Nora, *Breviario per conoscere la letteratura italiana della migrazione*, Roma, Sinnos editrice, 2010.
- HOBBSAWN Eric John, *Il Secolo Breve (1914-1991). L'era dei grandi cataclismi*, tr. it. di Brunello Lotti, Milano, Rizzoli, 1995.
- LECOMTE Mia, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- MADEDDU Davide, *Curve alfabetiche: l'ultima fatica letteraria di Cheikh Tidiane Gaye, poeta italoфона della Negritudine*, in «Notos», rivista elettronica, Université Paul-Valéry Montpellier 3, (http://www.revues-notos.net/?page_id=535).

- MAKAPING Geneviève, *Traiettorie di sguardi. E se gli "altri" foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2001.
- MARCHAND Jean-Jacques (a cura di), *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Fondazione Agnelli, 1991.
- MARIANACCI Dante, MINORE Renato (a cura di), *L'italiano degli altri. Narratori e poeti del mondo*, Roma, Newton Compton, 2011.
- MAUCERI Maria Cristina, NEGRO Maria Grazia, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos, 2009.
- MINER Earl, *Comparative poetics: an intercultural essay on theories of literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990 (*Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*, tr. it. di Gian Paolo Castelli, Roma, Armando, 1999).
- MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.
- NEGRO Maria Grazia, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2015.
- PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- PEZZAROSSA Fulvio, ROSSINI Ilaria (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, "Heuresis. Scienze letterarie", 2012.
- PISANELLI Flaviano, *La poesia di genere, il genere nella poesia: la scrittura italiana della migrazione*, in «Narrativa», n. s., n. 30, CRIX (Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris 10 - Nanterre), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, pp. 215-227.
- PISANELLI Flaviano, *La frontiera invisibile: la poésie italienne de la migration entre diglossie et 'dislocation', identité(s) et dépossession*, in *Poeti d'oggi / Poètes italiens d'aujourd'hui*, a cura di Yannick Gouchan, in «Italiés», n. 13, Université de Provence, 2009, pp. 487-507.
- PISANELLI Flaviano, *Per una 'scrittura plurale': modelli, immagini e lingua della poesia italiana della migrazione*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 403-434.
- PISANELLI Flaviano, *Identité, espace, représentation: la poésie italoophone du XXI^e siècle*, in *Dislocation culturelle et construction identitaire*, a cura di K. Birat, Ch. Scheel, B. Zaugg, "Littératures des mondes contemporains", série Amériques, n. 8, Université de Lorraine, 2012, pp. 211-225.
- PISANELLI Flaviano, *Habiter et écrire la frontière. La poésie italienne de la migration*, in *Dynamisme des langues, souveraineté des cultures*, a cura di M. Arfa Mensia et S. Saïd, Atti del Convegno internazionale di Tunisi, 15-17 aprile 2010, Università di Cartagine – ISLT di Tunisi, Publications de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis, 2013, pp. 17-37.
- PISANELLI Flaviano, *L'ailleurs en mouvement: les voi(x)es plurielles de la poésie italoophone du XXI^e siècle*, in *Poésie de l'Ailleurs. Mille ans d'expression de l'Ailleurs dans les cultures romanes*, a cura di E. Massip i Graupera et Y. Gouchan, Presses Universitaires de Provence, 2014, pp. 157-166.
- PISANELLI Flaviano, *Dire, scrivere e tradire la frontiera. La poesia italoфона della migrazione: Gëzim Hajdari, Vera Lúcia de Oliveira, Nader Ghazvinizadeh e*

- Barbara Serdakowski, in "Già troppe volte esuli". *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di Novella di Nunzio e Francesco Ragni, Tome 1, "Culture Territori Linguaggi", Università degli Studi di Perugia, 2014, pp. 121-130, (<http://www.clt.unipg.it>).
- PISANELLI Flaviano, *Pour une poétique de l'entre-deux: la poésie italoophone du XXI^e siècle*, in *Passeurs de culture et transferts culturels*, a cura di Elsa Chaarani Lesourd, Catherine Delesse e Laurence Denoos, Nancy, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 2015, pp. 183-196.
- QUAQUARELLI Lucia (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini, 2010.
- RETAMAR Roberto Fernández, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- SAID Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, "La couleur des idées", 2005 (*Orientalismo*, tr. it. Stefano Galli, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).
- SAID Edward W., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, tr. fr. Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008.
- SCAGLIONE Stefania (a cura di), *Italiano e italiani nel mondo. Italiani all'estero e stranieri in Italia: identità linguistiche e culturali*, Roma, Bulzoni, 2004.
- SINOPOLI Franca, *Migrazione/Letteratura: due proposte d'indagine critica*, in *Culture della migrazione. Scrittori, poeti e artisti migranti*, a cura di F. Argento, P. Cazzola e P. Trabucco, Ferrara, CIES, 2004, pp. 15-26.
- SINOPOLI Franca, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014.
- SINOPOLI Franca, MOLL Nora, *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità. Prospettive teoriche e critiche comparate*, Roma, Lithos, 2018.
- STAMMERJOHANN Harro (a cura di), *Italiano: lingua di cultura europea*, Atti del Simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena, Weimar, 11-13 aprile 1996, Tübingen, Narr, 1997.
- TADDEO Raffaele, *La letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Milano, Raccolto, 2006.
- THUNE Eva Maria, LEONARDI Simona (a cura di), *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Roma, Aracne editrice, 2009.
- TIRABASSI Maddalena (a cura di), *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane*, Torino, Fondazione G. Agnelli, 2005.
- TODOROV Tzvetan, *Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie*, in *Du bilinguisme*, Paris, Éditions Denoël, 1985, pp. 9-21.
- TODOROV Tzvetan, *Le croisement des cultures*, in «Communications», n. 43, 1986, pp. 12-24.
- TODOROV Tzvetan, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2008.
- TOPPAN Laura, *La poesia 'al femminile' di Gëzim Hajdari*, in *Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, «Narrativa», n. s., n. 30, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2008, pp. 229-240.
- TOPPAN Laura, *L'italiano come lingua/corpo: la raccolta Maldiluna di Gëzim Hajdari*,

- in *L'italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo / L'italien langue de migration: vers l'affirmation d'une culture transnationale à l'aube du XXIème siècle*, a cura di Anna Frabetti e Walter Zidarič, Actes du colloque international 8-10 décembre, Nantes, CRINI, 2008, pp. 39-47.
- TOPPAN Laura, *La Peligòrga di Gëzim Hajdari*, in *Poeti d'oggi / Poètes d'aujourd'hui*, a cura di Yannick Gouchan, in «Italiés», n. 13, Université de Provence, 2010, pp. 243-259.
- TOPPAN Laura, *L'oeuvre littéraire de Gëzim Hajdari, un pont entre l'Italie et l'Albanie*, in *Italie et Europe centrale: regards croisés*, a cura di Elsa Chaarani e Laura Toppan, Revue «P.R.I.S.M.I.», n. 10, Paris, Editions Chemins de tr@verse, 2012, pp. 378-390.
- TOPPAN Laura, *Sguardi incrociati tra l'Italia e il sud-ovest dei Balcani. Laura Toppan dialoga con lo scrittore Božidar Stanišić*, in *L'Italia altrove / Italija drugdje*, a cura di Danilo Capasso, Atti del III Convegno Internazionale di Studi dell'AIBA (Associazione degli Italianisti nei Balcani), Bajna Luka 17-17 giugno 2011, North Caroline, Aonia Edizioni, 2014, pp. 31-46.
- TOPPAN Laura, *Per una poetica del dolore: i versi di Vera Lúcia de Oliveira e Francisca Paz Rojas. Zone di contatto e divergenze*, in «Dire il dolore». *Scrittori e poeti italiani interpreti dell'esperienza umana: itinerari tra XV e XXI secolo*, a cura di Nikica Mijaljević e Laura Toppan, Revue «P.R.I.S.M.I.», n. 15, Paris, Editions Chemins de tr@verse, 2016, pp. 287-312.
- VEGLIANTE Jean-Charles, *L'habitude du changement*, in *Gli italiani all'estero. Autres passages...*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, série CIRCE, 1990, pp. 7-15.
- VEGLIANTE Jean-Charles, *Phénomènes migratoires et mutations culturelles. Europe-Amériques XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- WALLERSTEIN Immanuel, *European Universalism: The Rethoric of Power*, New York, New Press, 2006 (*La Retorica del potere. Critica dell'universalismo europeo*, tr. it. di Mauro Di Meglio, Roma, Fazi, 2007).
- YOUSSEF Magdi, *Il mito della letteratura europea*, in «I Quaderni di Gaia. Almanacco di letteratura comparata», a. VIII, n. 11, 1997, pp. 69-76.
- ZACCARIA Paola, *Mappe senza frontiere. Cartografia letteraria dal Modernismo al Transnazionalismo*, Bari, Palomar, 1999.
- ZACCARIA Paola, *La lingua che ospita. Poetica, politica, traduzioni*, Roma, Meltemi, 2004.

Sitografia

- BASILILIMM, Banca dati degli scrittori immigrati in lingua italiana. Archivio disponibile al seguente link: <http://basili-limm.el-ghibli.it/>.
- «El Ghibli. Rivista trimestrale on-line di letteratura della migrazione». Le pagine di questa rivista sono disponibili sul sito: <http://www.el-ghibli.org>.
- CONTARINI Silvia, *Italien, langue « autre » ? La littérature italienne de la migration en questions*, in «Quaderna», 2012. Testo disponibile sul sito <https://quaderna.org/italien-langue-autre-la-litterature-italienne-de-la-migration-en-questions/>.

- FRACASSA Ugo, *Colore glocale: istituzioni, lingua, forme della letteratura italiana multiculturale*, in «El Ghibli», anno X, n. 41, 2013. L'articolo è disponibile al link http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_10_41-section_6-index_pos_3.html.
- GNISCI Armando, *Editing (doppiaggio)*, in «Kùmà», n. 4, 2002. L'articolo è disponibile sul sito: <http://www.storiemigranti.org>.
- «Kùmà. Creolizzare l'Europa». Rivista on-line di letteratura e arti della migrazione. Le pagine sono disponibili sul sito: <http://www.storiemigranti.org>.
- MOLL Nora, *Recensione a Barbara Pumbhösel*. Prugni, in «Kùmà», n. 16, marzo 2009. Testo disponibile sul sito <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.
- NEGRO Maria Grazia, *La leggerezza profonda dell'In-der-Welt-sein: la poetica degli oggetti in Barbara Pumbhösel*, in «Kùmà», n. 13, 2007 (<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/pumhosel.pdf>).
- SCARINGI Elisa, *Recensione a Barbara Pumbhösel, Clementina Sandra Ammendola, Viorel Boldis. Sono partito dall'altra parte del libro per incontrarti*, in «Kùmà », n. 17, dicembre 2009. Testo disponibile sul sito: www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html.
- SCOTINI Paolo, *Barbara Pumbhösel, gedankenflussabwärts*, in «Semicerchio». Testo disponibile sul sito: <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=724>.
- TAYLOR Eva, *Su due fiumi: scrittura bilingue e autotraduzione*, in «Arcipelago Itaca: letterature, visioni ed altri percorsi», n. 5, 2011. Testo disponibile sul sito: http://www.arcipelagoitaca.it/Download/Arcipelago_Itaca_5.pdf.

INDICE DEI NOMI

- Abate, Carmine 226, 227
Achebe, Chinua 212
Achmatova, Anna 69
Adonis (pseudonimo di Alī Ahmad Sa'īd Isbir) 186, 280
Aguirre, Raùl Gustavo 154, 258
al-Ġawāhirī, Muḥammad Mahdī 186, 280
Albertazzi, Silvia 25, 30, 297
Alberti, Rafael 193
Aleramo, Sibilla 75, 215
Ali Farah, Ubax Cristina 35, 36, 44, 164
Alighieri, Dante 75, 193, 215, 227, 234, 238, 256, 263, 267, 279
al-Sayyab, Badr Shakir 186, 280
Andrić, Ivo 69
Anedda, Antonella 266, 272
Angiolieri, Cecco 75, 215, 226
Anta Diop, Cheikh 195
Apollinaire, Guillaume 215, 234, 243
Arendt, Hannah 247
Artmann, Hans Carl 242
Atiya Al-Nassar, Hasan 35, 49, 56, 57, 183-195, 277, 291, 293, 297
Auerbach, Erich 13, 297
Ausländer, Rose 240
Ba, Saidou Moussa 24
Bachelard, Gaston 195, 247
Bachmann, Ingeborg 166
Bacon, Francis 132
Bajani, Andrea 96, 222
Baklu, Anahid 35
Baldini, Raffaello 217
Balducci, Ernesto 57, 58, 60, 61, 65, 68, 185, 295
Bandeira, Manuel 136, 137, 252, 253
Battiato, Franco 89, 93, 222
Bayley, Edgar 258
Bazu, Livia 37, 164
Beckett, Samuel 234
Bedel, Camille 24, 297
Belli, Gioachino 88, 164, 222, 226
Belli, Marco 87, 93
Ben Jelloun, Tahar 27
Benetti, Nicola 177
Benn, Gottfried 248
Benvenuti, Giuliana 91
Bernabé, Jean 20, 297
Bernhard, Thomas 243
Bertolucci, Attilio 76, 215, 217
Bèye, Alioune Badara 280
Biagini, Elisa 126, 248
Bilic, Ana 123
Blaga, Lucian 89
Blake, William 75
Boccaccio, Giovanni 208, 238
Bohu, Chloé 24, 297
Bolívar, Simón 261
Bonaffini, Luigi 296
Bonnefoy, Yves 166, 172, 241
Borges, Jorge Luis 121, 261
Bouchane, Mohamed 21, 296
Brandolini, Alessio 150, 251

- Braque, Georges 147
 Brecht, Bertolt 13, 115, 124, 248
 Bregola, Davide 37, 297
 Brenda, Porster 37, 164
 Brodskij, Iosif 24, 27, 68, 69, 241
 Brugnolo, Furio 297
 Bulgakov, Michail Afanas'evič 209
 Buonarroti, Michelangelo 75, 211, 215
 Burns, Robert 214
 Butcovan, Mihai Mircea 35, 36, 55, 57,
 86-101, 218, 288, 293
 Cacciari, Massimo 210
 Calandrone, Maria Grazia 266
 Calvino, Italo 88, 112, 220
 Camilleri, Andrea 226, 227
 Campana, Dino 185
 Camus, Albert 209
 Canetti, Elias 166
 Caproni, Giorgio 149, 226, 242, 253,
 256
 Caravacci, Rincen 177
 Carbognin, Francesco 146
 Carbonero, Gregorio 35
 Cardarelli, Vincenzo 272
 Carducci, Giosuè 75, 215, 226, 285
 Carifi, Roberto 279
 Carpentier, Alejo 12
 Carpi, Anna Maria 125, 126, 132, 246,
 248
 Caselli, Alex 276
 Castro, Fidel 261
 Catullo, Gaio Valerio 215
 Cavalcanti, Guido 75, 76, 215
 Cavalli, Patrizia 248
 Ceaușescu, Nicolae 86, 94, 95
 Čechov, Anton 216, 276
 Ceccucci, Piero 242
 Celan, Paul 248
 Celentano, Adriano 89
 Césaire, Aimé 12, 13, 195, 200, 280,
 297
 Chamoiseau, Patrick 20, 297
 Chatwin, Bruce 13
 Cioran, Emil 86, 87, 93, 97
 Çirak, Zehra 125, 135
 Colangelo, Stefano 91
 Comberiat, Daniele 24, 52, 297, 298
 Confiant, Raphaël 20, 297
 Conrad, Joseph 215
 Contarini, Silvia 159, 298, 301
 Corazzini, Sergio 75, 215
 Coşbuc, George 89
 Covelli, Sergio 179
 Crnjanski, Miloš 63, 69, 208, 211
 Croce, Benedetto 13
 Cucchi, Maurizio 266
 Curti, Lidia 24, 297
 Cutugno, Toto 89
 Cvetaeva, Marina 69, 209
 D'Alessandro, Barbara 114, 119, 120,
 297
 D'Annunzio, Gabriele 234
 D'Orta, Marcello 88
 Dalla, Lucio 279
 Damas, Léon-Gontran 200
 Darwish, Mahmoud 186, 280
 de Andrade, Carlos 136, 253, 259
 de Andrade, Mário 253
 De André, Fabrizio 89, 279
 De Angelis, Milo 241, 242, 266, 272
 De Gregori, Francesco 279
 de Lancastre, Maria José 242
 De Lourdes Jesus, Maria 25
 De Luca, Chiara 32, 213
 De Luca, Erri 179, 285
 de Oliveira, Vera Lúcia 31, 37, 52, 56,
 57, 135-152, 164, 165, 169, 171,
 174, 249, 289, 293, 299, 301
 de San Martín, José 261
 De Signoribus, Eugenio 279
 de Vos, Arnold 35, 36, 235
 Dedja, Arben 32, 37, 56, 57, 73-86,
 212, 287, 293
 Deleuze, Gilles 297
 Depestre, René 200
 Derrida, Jacques 272
 Dickinson, Emily 75, 215
 Dinev, Dimitrè 243
 Diop, Birago 200
 Diop, Boris 196, 280

- Djebar, Assia 27, 28, 297
 Dodua Otoo, Sharon 243
 Dorigo, Hermes 65
 Dostoevskij, Fëdor 79, 276
 Đurišin, Dionys 15
 Dürrenmatt, Friedrich 235
 El Menyar, Myriam 52, 297, 298
 Eliade, Mircea 86, 94
 Eltayeb, Tarek 123
 Eminescu, Mihai (Eminovici, Mihail)
 89
 Enzensberger, Hans Magnus 248
 Eraclito (di Efeso) 160, 262
 Esenin, Sergej 69
 Fanon, Frantz 12, 13, 298
 Faulkner, William 210
 Ferrari, Carmelo 136
 Ferreira Andrade, Sofia 253
 Fichte, Johann Gottlieb 104
 Fo, Dario 286
 Fortini, Franco 124, 179, 248, 272
 Foscolo, Ugo 75, 215, 234, 240
 Fossati, Ivano 279
 Frabetti, Anna 37, 38, 134, 298, 301
 Fracassa, Ugo 111, 159, 298, 302
 Freud, Lucian 132
 Gadda, Carlo Emilio 242
 Galeano, Eduardo 13, 14
 Gandhi, Mahatma 12
 Garane, Garane 33, 296
 García Lorca, Federico 211, 260, 263
 García Márquez, Gabriel 104, 232
 Gary, Romain 243
 Gatto, Alfonso 259
 Ghazvinizadeh, Nader 31, 32, 35, 52,
 56, 57, 175-183, 273, 290, 294,
 299
 Ghermandi, Gabriella 24, 33, 126,
 296, 297
 Gibran, Khalil 234
 Gilroy, Paul 20
 Giorgione (pseud. di Giorgio Zorzi)
 179
 Giotti, Virgilio 215
 Giotto (Ambrogio di Bondone) 145
 Glissant, Édouard 11, 12, 13, 20, 24,
 26, 253, 272, 298
 Gnisci, Armando 13, 16, 21, 22, 26,
 30, 33, 34, 37, 38, 39, 206, 251,
 255, 284, 298, 302
 Goethe, Johann Wolfgang 124, 201
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 209
 Gombrowicz, Witold 68, 210
 Gordimer, Nadine 27
 Govoni, Corrado 75, 215
 Graham, Jorie 241
 Gramsci, Antonio 48, 209
 Grippi, Silvana 192
 Grünbein, Durs 248
 Guarracino, Vincenzo 148
 Guccini, Francesco 89
 Guerrini, Olindo 75, 215
 Hajdari, Gëzim 24, 33, 35, 36, 40-44,
 189, 195, 256, 279, 296, 297, 298,
 299, 300, 301
 Hegel, Friedrich 104
 Hobsbawm, Eric John 11
 Holub, Miroslav 75, 215
 Hoxha, Enver 40, 76, 80
 Hrabal, Bohumil 210
 Huidobro, Vicente 258
 Hussein, Saddam 183, 184, 185, 278
 Ibsen, Henrik 210
 Iliescu, Ion 95, 100
 Incardona, Marco 183, 293
 Insana, Jolanda 241
 Ionesco, Eugène 234
 Istrati, Panait 86
 Ivo, Lêdo 137, 252
 Jelinek, Elfriede 243
 Jiménez, Verónica 165
 Joyce, James 63, 158, 216
 Júdice, Numo 137
 Kafka, Franz 124, 187, 216, 234
 Khouma, Pap 24, 35, 36, 39, 45-46,
 47, 195, 280, 283, 296
 Kim, Anna 243
 King, Martin Luther 104, 231
 Kipling, Rudyard 14
 Kirsch, Sarah 248

- Kiš, Danilo 69, 206, 208
 Kundera, Milan 24, 27, 210, 231, 243
 Laitef, Thea 35, 48-49
 Lakhous, Amara 227
 Lamarque, Vivian 242
 Langtry, Adriana 37, 164
 Lecomte, Mia 28, 29, 32, 34, 36, 37,
 38, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 75, 77,
 80, 90, 113, 157, 164, 182, 183,
 188, 206, 213, 237, 246, 259, 295,
 296, 298
 Léger, Fernand 147
 Leogrande, Alessandro 204
 Leonardi, Simona 123, 126, 300
 Leopardi, Giacomo 75, 166, 170, 234,
 285
 Levi, Primo 254
 Loi, Franco 147, 253, 256
 Luca, Ghérasim 243
 Lunetta, Mario 161, 162
 Luzi, Mario 241, 256, 272, 279
 Machado, Antonio 263
 Madeddu, Davide 199, 298
 Magrelli, Valerio 248
 Magris, Claudio 63
 Majakowskij, Vladimir 69
 Makaping, Geneviève 29, 299
 Mandela, Nelson 12
 Mandelštam, Ossip 69
 Maniaco, Tito 208
 Mann, Norman 227
 Mann, Thomas 13
 Maraini, Dacia 242
 Marchand, Jean-Jacques 299
 Marchesini, Matteo 276
 Marianacci, Dante 59, 299
 Massari, Stefano 266
 Mauceri, Maria Cristina 37, 299
 Melliti, Moshen 24
 Merini, Alda 253, 256, 272, 285
 Methnani, Salah 21, 296
 Milani, don Lorenzo 88
 Milosz, Czesław 210
 Miner, Earl 15, 299
 Minh, H'ò Chí 13
 Minore, Renato 59, 299
 Miró, Joan 147
 Molinas Leiva, Egidio 35, 49, 296
 Moll, Nora 16, 38, 51, 112, 126, 206,
 298, 300, 302
 Montale, Eugenio 40, 42, 75, 211,
 214, 215, 217, 226, 234, 253, 259,
 263, 272, 279, 285
 Monteiro Martins, Julio 35, 36, 39, 50,
 121, 212, 296
 Moravia, Alberto 276
 Morozzo Della Rocca, Roberto 80
 Morrison, Toni 13
 Mott, Glenn 146
 Moura, Jean-Marc 17, 299
 Muci, Livio 217
 Muñoz, Enoc 164
 Musil, Robert 210
 Naipaul, Vidiadhar Surajprasad 24
 Nardon, Walter 59
 Nativi, Barbara 185
 Negro, Maria Grazia 37, 112, 115,
 117, 118, 299, 302
 Nejar, Carlo 137
 Nelligan, Émile 234
 Némirovsky, Irène 243
 Neri, Giampiero 217
 Neruda, Pablo 69, 234, 258
 Neto, António Agostinho 12, 13
 Ngana Ndjock, Yogo Ndjock 24, 35,
 47, 296
 Oliveira, Heleno 35
 Olmi, Edoardo 183, 187, 293
 Ortega y Gasset, José 208, 209
 Ottonieri, Tommaso 172
 Özdemir, Hasan 125, 135
 Pageaux, Daniel-Henri 15, 16, 299
 Palazzolo, Lidia Amalia 35
 Panek, Aneta 135, 295
 Parmeggiani, Alice 57, 58, 61, 63, 207,
 208
 Pascoli, Giovanni 75, 215, 226
 Pasolini, Pier Paolo 48, 100, 160, 179,
 181, 193, 208, 217, 222, 253, 259,
 263, 279, 285

- Pavese, Cesare 48, 153, 157, 208, 209,
 211, 259, 263, 276, 279
 Paz, Octavio 25, 166, 241
 Paz Rojas, Francisca 31, 37, 56, 57,
 164-175, 264, 290, 294, 301
 Pazarkaya, Yüksel 125, 135
 Penna, Sandro 75, 137, 151, 152, 215,
 217, 253, 256
 Perón, Juan 261
 Pessoa, Fernando 136, 140, 242, 250,
 253, 255
 Petrarca, Francesco 75, 147, 166, 211,
 215, 263, 267
 Pezzarossa, Fulvio 37, 299
 Piazzolla, Astor 261
 Picasso, Pablo 147
 Pinochet, Augusto 164
 Pirandello, Luigi 276
 Pisanelli, Flaviano 24, 52, 292, 297,
 298, 299, 300
 Pizarnik, Alejandra 166
 Plath, Sylvia 75, 215
 Pound, Ezra 258
 Pozzi, Antonia 150, 254, 256
 Prado, Benjamín 167
 Preda, Marin 89
 Pugno, Laura 272
 Pumphösel, Barbara 35, 56, 57, 111-
 123, 135, 164, 235, 289, 294, 297,
 302
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 209
 Quaquarelli, Lucia 300
 Quasimodo, Salvatore 154, 217, 226,
 234, 259, 263
 Quattrucci, Mario 161
 Rabermananjara, Jacques 200
 Rabinovici, Doron 243
 Rabinowich, Julyia 243
 Raboni, Giovanni 75, 215
 Ramazzotti, Eros 89
 Ramzanali Fazel, Shirin 24, 25, 33,
 296, 297
 Rebreanu, Liviu 89
 Resuli, Anila 37
 Retamar, Fernández Roberto 14, 300
 Rigoni Stern, Mario 208
 Rimbaud, Arthur 185
 Riva, Silvia 196, 198
 Rizzante, Massimo 59, 69, 208
 Rodari, Gianni 222
 Romagnoli, Fernanda 242
 Romani Kouacou, Maria Gabriella
 198, 295
 Romero, Candelaria 35, 164
 Rondoni, Davide 277, 285
 Rosselli, Amelia 75, 215, 272
 Rossini, Ilaria 37, 299
 Roversi, Roberto 177, 277
 Rushdie, Salman 13, 24, 25
 Saba, Umberto 63, 75, 196, 208, 215,
 217, 259
 Saïd, Edward 13, 17, 188, 189, 272, 300
 Salinger, Jerome David 275
 San Francesco d'Assisi 136, 145
 Sánchez, Carlos 32, 37, 56, 57, 152-
 164, 234, 257, 290, 294, 298
 Sanguineti, Edoardo 208
 Sant'Agostino 104, 231
 Sartre, Jean-Paul 13, 201
 Scaglione, Stefania 300
 Scaringi, Elisa 112, 302
 Scattaglini, Franco 253
 Scego, Igiaba 24, 33, 296, 297
 Schiele, Egon 132
 Schiller, Friedrich 214
 Schubert, Franz 122, 123
 Scotini, Paolo 114, 302
 Selimović, Meša 208
 Senghor, Léopold Sédar 55, 56, 197,
 200, 201, 202, 203, 212, 280, 281,
 284
 Serdakowski, Barbara 24, 32, 35, 36,
 46, 56, 57, 101-111, 164, 228,
 288, 294, 297, 299
 Serragnoli, Francesca 266, 272
 Shakespeare, William 166, 214
 Sibhatu, Ribka 24, 25, 297
 Simic, Charles 241
 Sinopoli, Franca 16, 29, 30, 35, 114,
 206, 297, 298, 300

- Sirotti, Andrea 242
 Sissa, Giancarlo 266
 Soyinka, Wole 24
 Spaccini, Jacqueline 135, 164, 295
 Spinelli, Santino (Alexian) 227
 Spizzo, Gianni 59
 Stammerjohann, Harro 300
 Stănescu, Nichita 89, 94
 Stanišić, Božidar 35, 56, 57-73, 189,
 205, 287, 295, 297, 301
 Stavarič, Michael 243
 Stegagno Picchio, Luciana 140
 Stella, Francesco 34
 Stevanović, Spale Miro 35
 Stevens, Wallace 189
 Şurdum, Kundeyt 123
 Svevo, Italo 63
 Szymborska, Wisława 116, 234
 Tabucchi, Antonio 242
 Taddeo, Raffaele 37, 300
 Tasso, Torquato 75, 215
 Tawada, Yoko 243
 Taylor, Eva (Thüne, Eva Maria) 37, 56,
 57, 122, 123, 124-135, 164, 236,
 243, 289, 295, 300, 302
 Tidiane Gaye, Cheikh 33, 52, 55, 57,
 195-204, 280, 291, 295, 298
 Tirabassi, Maddalena 300
 Tirolien, Guy 200
 Todorov, Tzvetan 12, 19, 45, 208, 300
 Tolstoj, Lev 211, 276
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 161
 Toppan, Laura 37, 38, 52, 57, 113,
 134, 169, 200, 296, 298, 300, 301
 Toulet, Paul-Jean 215
 Treichel, Hans-Ulrich 248
 Trilussa (Salustri, Carlo Alberto) 75,
 89, 164, 214, 215, 222, 226
 Triolet, Elsa 243
 Troncarelli, Fabio 155
 Troyat, Henri 243
 Turgenev, Ivan 104
 Ungaretti, Giuseppe 75, 93, 140, 144,
 147, 151, 156, 193, 208, 211, 214,
 215, 217, 226, 234, 252, 253, 255,
 256, 272
 Urondo, Paco (Francisco) 260
 Valesio, Paolo 149, 254
 Vallejo Mendoza, César 258
 Veermer, Johannes 147
 Vegliante, Jean-Charles 24, 25, 297,
 301
 Verga, Giovanni 88, 219, 226
 Verlaine, Paul 185
 Vertlib, Vladimir 243
 Vestri, Luigi 226
 Vian, Boris 234
 Videla, Jorge Rafael 260
 Wakkas, Youssef 27, 296
 Walcott, Derek Alton 12, 13
 Wallerstein, Immanuel 14, 301
 Whitman, Walt 214
 Wilcock, Juan Rodolfo 247
 Wittgenstein, Ludwig 63
 Wolf, Uliana 125
 Yildiz, Şerafettin 123
 Yourcenar, Marguerite 235
 Yousef, Saadi 280
 Youssef, Magdi 15, 16, 301
 Zaccaria, Paola 20, 301
 Zambra, Alejandro 164
 Zanzotto, Andrea 146, 234, 241, 253,
 256, 263, 272
 Zidarič, Walter 37, 298, 301
 Zürn, Unica 125, 247

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.

32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea*, 2019.
33. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2019.
34. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni* di Dessì e un'antologia della critica dispersa, a cura di Alberto Baldi, 2019.
35. Luciano Anceschi-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1940-1952*, a cura di Dario Collini (in preparazione)
36. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2018)*, a cura di Michela Baldini (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

