



Foto di Flaviano Pisanelli

**Confini di-versi. Frontiere, prospettive, orizzonti della poesia italiana contemporanea<sup>73</sup>**

In dialogo con Flaviano Pisanelli e Laura Toppan

di Antonia Santopietro

*Quando nasce la “letteratura della migrazione” italiana e con quali caratteristiche? Abbiamo di recente perso un grande studioso, il professor Armando Gnisci: qual è stato il suo contributo alla diffusione di questa letteratura?*

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 trasformano l'*italianità* in 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. Si assiste così alla diffusione della

---

<sup>73</sup> F. Pisanelli-L.Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italiana contemporanea*, Firenze, F.U.P. (Florence University Press), Coll. “Moderna e Comparata”, 2019, 308 pp.

“letteratura italiana della migrazione”, per riprendere un’espressione già in uso nella critica anglosassone. Questa definizione comprende l’insieme di una produzione letteraria d’ibridazione, globale o transnazionale, che si fonda essenzialmente su una pratica della scrittura derivante dall’esperienza della migrazione, dell’erranza, dell’esilio.

I primi testi di autori migranti compaiono in Italia tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta: all’inizio si tratta soprattutto di racconti autobiografici, resoconti o diari di viaggio che riassumono l’esperienza personale della migrazione, mentre in un secondo momento di testi che mostrano una consapevolezza letteraria sempre crescente dal punto di vista dei contenuti e della forma, quindi romanzi, 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 personali e mature. 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 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.

Al fine di ricostruire le diverse fasi del percorso di nascita e di diffusione della letteratura italiana della migrazione, Armando Gnisci precisa, nel suo saggio *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*<sup>74</sup>, che alla fine degli anni Ottanta

---

<sup>74</sup> Cfr. A. Gnisci, *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.

del secolo scorso gli autori migranti che si esprimevano in lingua italiana erano soprattutto di origine magrebina e che, attraverso i loro testi, hanno contribuito a realizzare in Italia il primo incontro linguistico-culturale con l'altro. Dopo una prima fase, che va dal 1990 al 1995 e che Gnisci definisce "fase carsica", la letteratura italiana della migrazione passa a una nuova fase del suo percorso che può contare sul contributo di autori come l'albanese Gëzim Hajdari, il camerunese Ndjock Ngana Yogo Ndjock, il tunisino Moshen Melliti, i senegalesi Pap Khouma e Saidou Moussa Ba, senza dimenticare il numero crescente di scrittrici, le cui opere sono già state oggetto di ricerche specifiche sulle scritture femminili della migrazione. Citiamo, fra le altre, l'eritrea Ribka Sibhatu che esordisce nel 1993 con l'autobiografia romanzata *Aulò. Una storia eritrea*<sup>75</sup>; la somala Shirin Ramzanali Fazel, la cui prima pubblicazione fu anche per lei l'autobiografia romanzata *Lontano da Mogadiscio*<sup>76</sup>, 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*<sup>77</sup>. Si tratta di 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, la lingua d'espressione letteraria. E gli elementi distintivi dell'autore migrante fanno sì che la letteratura italiana della migrazione riesca a crearsi, alle soglie del Duemila, uno spazio ben preciso

<sup>75</sup> R. Sibhatu, *Aulò. Una storia eritrea*, Roma, Sinnos, [1993], 2009.

<sup>76</sup> S. R. Fazel, *Lontano da Mogadiscio*, Roma, DataneWS edizioni, 1994.

<sup>77</sup> M. De Lourdes Jesus, *Racordai. Vengo da un'isola di Capo Verde*, Roma, Sinnos, 1996.

all'interno del sistema letterario nazionale, come era precedentemente accaduto alle letterature dell'esilio, dialettali o di viaggio.

*La lingua può rappresentare una sorta di medium al servizio della sintesi poetica che deve orientarsi tra patrimoni duplici (d'origine e acquisita)?*

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, ad esempio, 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 a 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 proprio agio né quando usa la sua lingua d'origine – lo spagnolo del Cile –, né quando si esprime in lingua italiana, e ha anche timore di un eventuale indebolimento della sua lingua d'origine, di perderne il totale controllo. La scelta della lingua è per Paz Rojas strettamente legata al contesto della sua scrittura: il luogo in cui compone, 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.

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 natio. Servendosi dell'autotraduzione in lingua italiana e dell'aiuto di poeti autoctoni che fanno parte della sua cerchia più intima di conoscenze, preferisce pubblicare le sue raccolte in edizioni 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 a un'esigenza precisa che è quella di 'difendere' la propria 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.

Un esempio particolare è invece quello di Barbara Serdakowski, poetessa d'origine polacca, che utilizza nei suoi testi in versi l'inglese, il francese, l'italiano e lo spagnolo. Questo plu-

rilinguismo è dovuto alla necessità di riunire i vari frammenti della sua vita per dare loro un senso e 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 diventi la sintesi di un aspetto della sua identità, destinata a essere alimentata da un continuo sentimento di estraneità. Il processo di 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 Gëzim Hajdari, invece, una tra le voci più importanti della poesia italoфона, 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.

*Cosa avete osservato rispetto alla questione dell'“identità”?*

Per comprendere le implicazioni culturali, linguistiche, antropologiche, sociali e politiche della letteratura della migrazione, occorre tornare su tre nozioni fondamentali: 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*<sup>78</sup> 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 ‘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 migrazione non si limita solo a tematiche quali il viaggio, la nostalgia, il ricordo, il ritorno, la separazione, ma può essere considerata come un vero e proprio principio di poetica. La ‘poetica della migrazione’ 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 e un altrove, tra la memoria del passato e il desiderio di una nuova cittadinanza espressa attraverso una ‘scrittura plurale’ e condivisa. Vivendo alla frontiera-cerniera tra un mondo che si interrompe 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 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 e 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

---

<sup>78</sup> Y. Wakkas, *Terra mobile. Racconti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2004.

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 italofofoni della migrazione, *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*<sup>79</sup>, sostiene che i mondi che arrivano a incontrarsi attraverso l'opera dello scrittore-migrante non corrispondono sempre ai mondi che l'autore ha percorso o nei quali è vissuto, ma possono essere 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. Questa scrittura della migrazione e questa poetica dell'*interlingua* potrebbero essere considerate come un vero e proprio laboratorio di trasformazione identitaria che conduce verso un'identità interlinguistica e interculturale capace di elaborare un'immagine inedita di sé e dell'altro.

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 migrazione permette anche di superare la retorica della frontiera e del sentimento d'appartenenza territoriale. Franca Sinopoli, nella sua postfazione<sup>80</sup> all'antologia di Mia Lecomte sopra citata, spiega in che

---

<sup>79</sup> M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 5-23.

<sup>80</sup> F. Sinopoli, *Postfazione. Scrivere nella lingua dell'altro*, in M. Lecomte, *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, cit., pp. 215-228.

modo gli studi culturali stiano oggi rivendicando l'importanza della nozione di deterritorializzazione.

*Leggiamo, in riferimento, allo scrittore Božidar Stanišić, “La scrittura e la lingua della creazione di Stanišić cambiano perché è mutata la sua condizione umana”: la mutazione di scrittura e linguaggio rappresentano una mappatura delle esperienze dell’“erranza”? In che modo essa è “politicamente” rilevante?*

Il caso dello scrittore Božidar Stanišić è molto particolare, perché prima di lasciare la Bosnia 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 a 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. 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 a utilizzare anche la sua lingua materna, il serbo-croato. In effetti in Bosnia si parlava una lingua che era un'intersezione di serbo e di croato, ma 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 smi-

surata di neologismi in Croazia, una forte enfattizzazione 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. E fondamentale è stato l'incontro con Alice Parmeggiani, che vive a pochi chilometri dallo scrittore, 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 propri versi, mentre ora scrive anche direttamente 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.

*In che modo il paesaggio e la natura trovano posto nella poesia della migrazione? La natura rappresenta una connessione tra i vari contesti di vita degli scrittori ?*

Nel caso di Bozidar Stanišić il paesaggio è spesso quello di Zugliano, un paesino della campagna friulana, con rinvii al paesaggio della madrepatria, sino ad arrivare a atmosfere magiche e misteriose popolate da folletti e da lepri. Gli sguardi oltre la finestra della sua casa sono importanti per lo scrittore, perché sono sguardi su un microcosmo e al contempo sul mondo. Egli vive infatti ai confini con l'ex-Jugoslavia, vicino a una zona che è stata fulcro della Storia per decenni e vicino al Centro di accoglienza "Balducci" che ospita persone prove-

nienti 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 dove 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.

Nel poemetto *Primavera a Zugliano*, che dà il titolo a una raccolta, leggiamo:

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 [...] <sup>81</sup>.

Nei versi di Stanišić la Natura funge spesso da calmante per il dolore per le sorti della sua terra d'origine e dei suoi abitanti. In un 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 balzubiente, le parole stentano a uscire, fuoriescono da un respiro angoscioso, trattenuto, in

---

<sup>81</sup> B. Stanišić, *Primavera a Zugliano*, in *Primavera a Zugliano*, Zugliano, Centro di accoglienza "E. Balducci", 1994, p. 39.

preda a un grido soffocato; unico rifugio che offre un po' di conforto è proprio 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 mare<sup>82</sup>.

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  
inesperto<sup>83</sup>.

Anche lo scrittore italo-iraniano Nader Ghazvinizadeh elabora la propria poetica soprattutto sulla nozione di paesaggio, che può sempre esser detto in modo diverso in funzione dei vari punti di vista adottati di volta in volta. Nella raccolta poetica *Metropoli*, l'autore si interroga sull'idea stessa di città moderna, sulle molteplici relazioni che essa può intrattene-

<sup>82</sup> Id., *Telegramma, linea di caduta*, in *Metamorfosi di finestre*, Zugliano, Centro "Ernesto Balducci", 1996, p. 15.

<sup>83</sup> Id., *La caduta del muro di Berlino, prima volta ovvero quanto ci confonde la storia contemporanea*, ivi, p. 31.

re 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 in cui comparivano le prime vere e proprie agglomerazioni urbane. L'insieme di queste trasformazioni sono rappresentate attraverso immagini-flash in bianco e nero e 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 mare<sup>84</sup>.

Questa nuova umanità 'disumanizzata' è spesso rappresentata attraverso paragoni o metafore che alludono all'universo animale, come per evidenziare la 'bestializzazione' della dimensione umana. 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:

<sup>84</sup> N. Ghazvinizadeh, *Metropoli*, Piateda, Edizioni CFR-poiein, 2011, p. 10.

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 ur-  
bano addormentato / come l’abbraccio di un parente di se-  
condo grado / noi siamo ricchi, vestiamo un po’ bene / un po’  
male come i tartufi / sapendo di terra e di cane<sup>85</sup>.

Diverso il discorso di Hasan Atiya al-Nassar, che nella sua  
raccolta *Roghi sull’acqua babilonese*<sup>86</sup>, dal titolo ossimorico  
in cui gli opposti arrivano addirittura ad annullarsi, ritrovia-  
mo situazioni nella terra d’esilio, l’Italia, che rinviano conti-  
nuamente a quella d’origine, l’Iraq, 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’ac-  
qua”, “per noi il massacro si confonde con l’esilio”, “le piazze  
sono la nostra patria” – nelle quali la condizione dell’esiliato si  
sovrappone a ciò che accade in Iraq, sino a 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 ar-  
rivi 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 pas-  
sa così veloce fra le mie primavere, / perché gli anni sono vele-  
no / alle mie luci e alle mie tenebre. // Sono in attesa di un filo

<sup>85</sup> Ivi, p. 14.

<sup>86</sup> H. Atiya Al-Nassar, *Roghi sull’acqua babilonese. Antologia poetica 1990-2003*, Firenze, D.E.A., 2003.

/ vedo l'onda come un canto nel faro / l'onda che mi invade /  
perché il mio caffè è amaro come il vino<sup>87</sup>.

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 vestite<sup>88</sup>.

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. / Si-  
gnore 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 perdono<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> 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.

<sup>88</sup> Ivi, p. 38.

<sup>89</sup> Ivi, p. 44.

*Potreste segnalarci alcune poesie e una breve analisi di queste che esemplificano le tensioni e i temi?*

Vera Lúcia de Oliveira, poetessa brasiliana, canta le miserie del 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 delle vite / poeta della città che affonda case / e persone / sono della puttana di città che solo ha / superficie // mi sveglio ogni giorno nuda e stretta / come una strada commerciale<sup>90</sup>.

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 dito<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, p. 44.

<sup>91</sup> Ivi, p. 44.

La poetessa cilena Francisca Paz Rojas, grazie a una versificazione essenziale e fortemente cadenzata, in cui la nozione di corpo assume un'importanza semantica e lessicale, 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*, dove l'uomo è concepito come 'luogo di resistenza' di fronte a un ambiente geografico, storico e culturale crudele e violento. Nel testo *Oggi non si lavora*, si legge:

Oggi non si lavora, / lo sai e io scrivo, / per tramandarti  
 un paese / e dal suo grido umido / lasciar scorrere / le palme  
 aperte / menzognere / la croce senza schienale / dei letti  
 chiusi e lontani; / 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<sup>92</sup>.

L'ultimo verso del componimento, separato 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, un corpo che registra e

<sup>92</sup> F. Paz Rojas, *Arsenale*, Civitella in Val di Chiana, Zona editrice, 2009, p. 10.

vive la sofferenza: tutti i segni della violenza vi sono impressi, come si rileva dalla presenza del lemma “sangue”, e dei sintagmi “seme fulgido fertile”, “argilla torbida”, “il segno della mia fronte”. Questo corpo, comunque, resiste nel dolore come fosse un *monumentum* all’aggressività, alla violenza e all’assenza di un segno di salvezza.

All’interno di questa poetica plurilingue e dell’inter-lingua abbiamo rilevato anche la presenza di un grande paradosso, ovvero 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 poetica di Barbara 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 mie<sup>93</sup>.

Come un seme che arriva a germogliare sotto le ceneri, la voce poetica di Serdakowski ritrova sempre il suo spazio vitale per esprimersi grazie a un silenzio fecondo che prepara il terreno a parole-suono capaci di risolvere l’impasse espressiva. 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 e identitaria (“pallido migratore”; “le luci del fuggire”; “cammino improbabile”; “ritorno silenziato”; “la voragine della corrente vortice”):

<sup>93</sup> B. Serdakowski, *Così nuda*, Roma, Edizioni Ensemble, 2012, p. 59.

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 nidificaran 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 piattitudine dell'assurdità* // Contro la voragine della corrente vortice / Rialzabile, malleabile, / ma da altri<sup>94</sup>.

### Flaviano Pisanelli

È *Professeur des universités* di Letteratura Italiana all'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Specialista di poesia italiana del XX e XXI secolo, in modo particolare dell'opera di Pier Paolo Pasolini, le sue ricerche si sono di recente focalizzate sullo studio dei poeti migranti contemporanei. È anche autore di diverse raccolte poetiche pubblicate in edizione bilingue (italiano e francese).

### Laura Toppan

È *Maître de conférences* di Letteratura Italiana all'Université de Lorraine (Nancy). Studiosa di poesia italiana e francese, in particolare del secondo Novecento e degli anni Duemila, ha pubblicato articoli in riviste italiane ed internazionali sull'opera di Luzi, Parronchi, Caproni, Romagnoli, Zanzotto, Cecchinell e Frénaud. Si occupa inoltre di poesia italoфона.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 15-16.