

MODELLI E PROPOSTE PER DIVENTARE UN LETTORE INTERCULTURALE

di *Carmine Chiellino*

1. *Nota introduttiva*

Con queste pagine rivado ad esperienze fatte durante gli anni Ottanta, quando ho iniziato a occuparmi sistematicamente di letteratura interculturale¹. Erano gli anni in cui in Germania si affermava un movimento letterario, definito subito come la Letteratura dei *Gastarbeiter*, perché lettori e critici letterari non riuscivano, ma neanche volevano capirne la dimensione interculturale. A più di venticinque anni di distanza e in Germania è ormai consueto usare l'indicazione "letteratura interculturale" quando si scrive, si discute o semplicemente si chiacchiera di autori che scrivono in lingua tedesca ma che provengono da altre lingue e culture.

Durante la mia formazione di lettore di letteratura interculturale in lingua tedesca sono ricorso continuamente alla lettura di opere di scrittori italoamericani, italo-canadesi, italofrancesi per verificare la sostanza di quelle costanti letterarie, che mi parevano essere specifiche per un'ipotetica letteratura interculturale. Col passare degli anni mi sono avvicinato alla nascente letteratura interculturale in lingua italiana iniziando dai cinque "Quaderni" della collana "Cittadini della poesia", curata da Mia Lacomte².

Se oggi, con queste pagine, ritorno ai "Quaderni" della collana "Cittadini della poesia", lo faccio perché sono convinto che le opere iniziali d'ogni movimento letterario sono quelle più sperimentali e pertanto le più utili per capire il progetto estetico originario.

Ma lo faccio anche dopo avere letto quelle raccolte di poesie e quei volumi di prosa, che negli ultimi anni hanno definito la strada maestra di uno dei due filoni della letteratura interculturale in lingua italiana: quello che è nato in un contesto fatto d'immigrazione, d'esilio e di postcolonialismo. L'altro filone, che è nato prima, si è sviluppato come scelta individuale di autori disgregati come Giorgio Pressburger, Fleur Jaeggy, Hans Deichmann, Helga Schneider o Julio Monteiro Martins, che, provenienti da altre lingue e culture, hanno scelto di creare letteratura interculturale in lingua italiana, per motivi non riducibili a un contesto socioculturale ed economico come lo sono immigrazione, esilio e postcolonialismo.

E lo faccio ricorrendo solo alla poesia, perché la poesia è più redditizia, quando si è alla ricerca di modelli estetici che nelle poesie sono proposti con estrema esemplarità.

2. *Modelli di scrittura interculturale*

2.1. *L'epilogo (e il tempo lo rende prologo) di Visar Zhiti*

Per rendere l'idea di che cosa può accadere in chi si trova a leggere una poesia interculturale, riporto una frase dall'*Introduzione* che Franco Loi ha scritto per il "Quaderno Balcanico 1"; una frase che si riferisce alla poesia *L'epilogo* di Visar Zhiti³. Dovendo sintetizzare l'attività poetica di Visar Zhiti, perché uno dei quattro autori della raccolta, Franco Loi, che ha davanti a sé il manoscritto della poesia, ne assembla insieme tre segmenti nel modo seguente: «La vita è più breve della speranza / e tuttavia scrivo poesia» conferma Visar Zhiti, perché «la poesia supera la speranza»⁴.

Da parte sua Mia Lecomte, curatrice della raccolta, lascia inalterata la trascrizione fatta da Franco Loi ma allo stesso tempo fa iniziare la stessa poesia in modo desueto per la lingua e la cultura italiane, e quindi il lettore di *L'epilogo* è invitato a leggere quanto segue: «La vita è breve nella speranza / e tuttavia scrivo poesie / senza avere lettori. [...] Allora la poesia supera ogni speranza»⁵. A questo punto il lettore del "Quaderno Balcanico 1" può immaginarsi due versioni della stessa poesia o interrogarsi sulla sorprendente contrapposizione tra «La vita è più breve della speranza» secondo il commentatore Loi opposta a «La vita è breve nella speranza» della poesia secondo la curatrice Lecomte.

Mi rendo conto che Franco Loi si trova a presentare per sommi capi un "Quaderno Balcanico 1" particolarmente complesso, e quindi sarebbe fuori luogo aspettarsi un'accurata analisi filologica della poesia in questione. Tuttavia trovo molto utile cercare delle risposte alle domande seguenti: perché Franco Loi da lettore madrelingua estrapola dalla poesia di Zhiti, o forse riformula, quello che corrisponde più direttamente alle ovvie attese di chi è nato nella lingua, in cui è stata scritta la poesia di Zhiti? E perché attraverso la sua estrapolazione/riformulazione Loi preferisce porre l'accento sull'aspetto più prevedibile dell'attività poetica di Zhiti, invece che metterne in risalto la sua complessa interculturalità? Puntando l'attenzione su «La vita è più breve della speranza» Loi invita il lettore madrelingua a cercare in se stesso l'impianto estetico della poesia così come esso è codificato nella sua lingua madre, di cui farebbe parte anche quella scritta da Zhiti.

In realtà, nella lingua italiana della comunicazione spicciola circola di più il detto «Finché c'è vita, c'è speranza» mentre nell'italiano colto si ricorre più frequentemente alla citazione letteraria: «Anche la Speme, / ultima Dea, fugge i sepolcri» (U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, 16-17). Che Franco Loi voglia riportare il lettore alla citazione di Foscolo, lo s'intuisce anche dalla ripresa dell'ultimo verso di *Il prologo* nella versione seguente: «La poesia supera la speranza». Così facendo Loi come lettore di Zhiti si allontana volutamente dal detto popolare e si richiama alla definizione foscoliana della «speme/speranza», che cessa fisicamente di fronte al sepolcro, ma non davanti alla morte. Se «la vita è più breve della speranza», tocca alla poesia redimerla dalla sua brevità corporea e materiale. Ciò avviene attraverso la sublimazione della vita in un'opera d'estetica come ha fatto Ugo Foscolo e come continua a fare Visar Zhiti, suo umile discepolo.

A questo punto però, bisogna acquisire altre informazioni per vedere se la poesia *L'epilogo* di Visar Zhiti, così come la presenta, in parte riformulandola, Franco Loi, è il risultato di un'operazione d'intertestualità interculturale o meno. Ad esem-

pio, bisogna appurare se a Visar Zhiti è nota l'opera *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo, visto che nella poesia egli scrive testualmente: «e pensare / anche le iscrizioni dei sepolcri / hanno lettori»⁶. In altre parole, bisogna accertare se quel «dei» tra i due termini «iscrizioni» e «sepolcri», oltre che a fungere da semplice genitivo di specificazione rapportato a «sepolcri», è anche un'operazione d'intertestualità interculturale con cui Visar Zhiti rende omaggio all'autore del carme *Dei Sepolcri*, ovvero a uno scrittore che con i sonetti *A Zacinto* e *In morte del fratello Giovanni* ha definito se stesso come poeta in esilio.

Personalmente sono del parere che Visar Zhiti compie espressamente un'operazione d'intertestualità interculturale perché vuole rendere omaggio a un poeta, che scrive una lingua portatrice d'esperienze, in cui Visar Zhiti ritrova la sua condizione di poeta in esilio, e pertanto la sente come degna di rispetto e di fiducia, la sente come la lingua a cui affidare la sua vita in esilio.

Ma che cosa è avvenuto nella sottolineatura di Franco Loi secondo cui «La vita è più breve della speranza» rispetto a «La vita è breve nella speranza»? Non direi che si tratta di un semplice appiattimento della complessa interculturalità di Visar Zhiti come scrittore di lingua italiana, ma piuttosto di un esorcismo volto a ristabilire l'ovvietà dell'assunto monoculturale. Il lettore Franco Loi esorcizza in sé quell'insicurezza che nasce nel lettore madrelingua di fronte a un tipo di scrittore non previsto dalla sua cultura d'appartenenza. Non riuscendo a viverne l'intento innovatore Loi riduce a un pensiero consueto l'autoproporsi di Visar Zhiti come scrittore di lingua italiana; ed egli lo fa riportando la complessa interculturalità di Visar Zhiti dentro il flusso consueto della lingua e della cultura italiana. La riconversione al consueto mira a liberare il futuro lettore del «Quaderno Balcanico I» dalla tensione che potrebbe suscitare in lui ogni scrittore, che con un «breve nella speranza» gli «estranza» la lingua madre, a cui si affida il lettore madrelingua per sentirsi al riparo di tutto ciò che non fa parte di se stesso.

E quindi come procedere per cogliere l'intento innovatore di Zhiti presente nella versione della curatrice del «Quaderno Balcanico I» secondo la quale il poeta avrebbe invece scritto che: «La vita è breve nella speranza»?

La prima ipotesi da verificare è che l'affermazione di Visar Zhiti non sia la traduzione di un assunto religioso, filosofico o letterario diametralmente opposto a quello presente nella cultura italiana. Se la ricerca non dovesse portare a risultati probanti, allora ci si troverebbe di fronte a una proposta ricca d'autenticità creativa. Nella proposta il poeta si chiede non «quando», ma «dove» la vita si fa breve, e così si esclude subito la temporalità della congiunzione «finché» del proverbio italiano «finché c'è vita c'è speranza». Inoltre egli si domanda in quale circostanza la vita si rende di per sé breve. I lettori del «Quaderno Balcanico I» in realtà sanno per esperienza personale che sono gli accadimenti positivi ad abbreviare la vita rendendola più veloce, mentre quelli negativi, come carcere o esilio, la allungano fino a renderla insopportabile.

Se invece poi si venisse a scoprire che «La vita è breve nella speranza» è il risultato di un casuale intervento da parte di un tipografo amante della poesia, allora bisogna immaginarsi che questo terzo lettore (tra Loi e la curatrice) si è sentito irritato dall'immediatezza con cui Visar Zhiti si sarebbe accostato ai modelli culturali della lingua italiana, che prevede la formula: «La vita è più breve della speranza». Se fosse stato veramente così, la proposta del lettore/tipografo andrebbe intesa come un'esortazione agli scrittori interculturali ad essere innovatori nello scrivere la lingua

della società in cui si vive, ma anche come un augurio al poeta stesso. A Visar Zhiti, che si è affidato alla poesia per superare la fragilità di una vita esposta al terrore di una dittatura comunista, viene augurata una vita serena, ossia una «vita breve nella speranza».

Una tale variante assume il tono di un augurio per un poeta che, pur scrivendo in italiano, si ritrova nella medesima situazione di quando scriveva poesie in lingua madre e in un lager comunista; quando cioè scriveva poesie «senza avere lettori». Lo scrivere poesie «senza avere lettori» di Zhiti non va certo confuso con il banalissimo argomento degli editori, che non pubblicano poesia perché la poesia non ha lettori.

Per capire come mai Visar Zhiti si definisce poeta «senza avere lettori», si possono fare tre ipotesi, che hanno a che fare con la genesi della poesia stessa:

– Se si parte dall'ipotesi che *L'epilogo* è stato composto in Italia ma in lingua madre, vale a dire in esilio e in albanese, allora la coscienza di scrivere «poesie / senza avere lettori» accomuna Visar Zhiti con quei poeti in esilio che, restando fedeli alla lingua madre, troveranno difficilmente lettori nel paese, in cui scrivono le loro opere, perché saranno pochi quelli che conoscono la lingua in cui sono scritte le poesie e che poi siano anche amanti della poesia.

– Se *L'epilogo* è stato composto direttamente in lingua italiana, Visar Zhiti vuole invece porre l'accento sull'esperienza negativa degli scrittori interculturali, di quelli che optano per la lingua della società in cui vivono. Mentre gli scrittori interculturali attraverso una tale scelta evidenziano fino all'impossibile la loro completa disponibilità al dialogo, il lettore madrelingua continua a credere che chi vive nel suo paese deve comunque comunicare per forza nella lingua del paese in cui vive. E non si rende conto che lo scrittore per diventare scrittore non ha bisogno della lingua della società d'arrivo, gli basta e gli avanza la sua lingua materna. In tal caso, avere lettori nella lingua scritta, per uno scrittore interculturale come Visar Zhiti, significa avere dei lettori che non sono ancora in grado di leggere quelle operazioni dialogiche (cfr. *infra*, par. 2.9), con cui il poeta rende interculturale la lingua delle sue opere.

– Se poi *L'epilogo* facesse parte delle poesie che Visar Zhiti ha composto in carcere, e in lingua madre albanese, e il testo pubblicato nella raccolta fosse quello autorizzato dall'autore le mie ipotesi si rivelerebbero tutte infondate. A questo punto il lettore si dovrebbe accontentare del metodo, che gli ho proposto, per tentare lui stesso un'interpretazione interculturale della poesia. Il che non è poco!

2.2. Il monito di Ribka Sibhatu ovvero la funzione della latenza linguistica nella letteratura interculturale

Si deve a Ribka Sibhatu una presa di posizione chiara su quello che la poetessa vorrebbe che non si pensasse della sua creatività in lingua italiana⁷.

Chi pensa
che Sara è *dkala*⁸,
mi brucia viva
e profana la mia tomba.
(R. Sibhatu, *Dkala*)

Premetto che ancora oggi, a più di 20 anni dalla nascita della letteratura interculturale in lingua italiana, è molto frequente imbattersi in contributi di studiosi e di critici

ci letterari che argomentano con entusiasmo a favore di migrazioni, meticciati, inseminazioni, contaminazioni, creolismi, ibridità e simili. E sono proprio i toni volutamente positivi, con cui studiosi e critici letterari si destreggiano su un territorio minato di razzismo culturale, a destare apprensione e a provocare la presa di posizione di una poetessa come Ribka Sibhatu.

Per Ribka Sibhatu, che vede la propria poesia come una forma a venire, non può che essere un'offesa sentirla trattata come un'operazione di meticciato, come qualcosa privo di una sua identità autonoma, vederla ridotta alla somma di due metà monoculturali. E non importa che apparentemente Ribka Sibhatu nella sua poesia si rivolga alla comunità eritrea quale sua comunità d'appartenenza culturale. Il fatto che lei formuli la sua avvertenza in una lingua diversa dalla sua cultura d'appartenenza, dovrebbe far riflettere e intendere, senza esitazione alcuna, che l'avvertenza è rivolta alla lingua in cui essa è scritta: è nella lingua italiana che Ribka Sibhatu non intende essere «bruciata viva» e poi «dissacrata».

Ma perché inserire un frammento della lingua materna come il termine «dkala», in un testo in lingua italiana? Questa operazione estetica, ben frequente nelle opere interculturali, che ho definito come “latenza linguistica”, sta a significare che l'intensità dell'offesa provata nella lingua della poesia (l'italiano) riporta in superficie esperienze razziste vissute nella lingua della memoria culturale dell'autrice e che tali esperienze riaffiorano con veemenza al solo annuncio di nuove discriminazioni, anche a fin di bene.

2.3. La proposta di un “noi” interculturale nel ciclo *Sassi controvento* di Gezim Hajdari

Rispetto alle poesie delle raccolte *Erbamara*, *Antologia della pioggia* e *Ombra di cane*, dove predomina l'io come fonte unica d'esperienze aspramente negative, in *Sassi controvento* sorprende la presenza di un “noi” rivalutato e proposto come collettore d'esperienze disumane pronte al riscatto di se stesse. La poesia *Partiamo di notte* si nutre di due esperienze fondamentali. La prima è quella di sentirsi parte di un “noi” ritrovato dopo gli anni dell'isolamento dell'io. La seconda esperienza è racchiusa in quel volere ritornare ad essere una voce solidale («andiamo al mare per parlare») in un territorio nudo, privo di strutture autoritarie, ripartendo da un noi che, in chiusura, si lascia andare nella felicità di un paesaggio marino:

Partiamo di notte
dimenticando che siamo ciechi
per raggiungere un territorio nudo
del quale ha bisogno la nostra voce
andiamo al mare per parlare
e lanciare sassi contro vento.
(G. Hajdari, *Partiamo di notte*)⁹

Rispetto al tu delle poesie scritte in Albania, in cui Gezim Hajdari documenta l'oppressione del singolo cittadino da parte della dittatura comunista, la riconfigurazione del noi in *Partiamo di notte* è il primo passo per ricostituire se stessi come essere sociali. La ricostruzione del “noi” sulla via dell'esilio serve a sanare quell'io, che la dittatura aveva tentato di disumanizzare con violenze continue, volte a distruggere i rapporti sociali, cioè il senso di umanità tra i singoli cittadini. Può anche darsi che il

“noi” delle poesie di Gezim Hajdari non sia diverso dal “noi” della solidarietà sociale o dell’amore cristiano, ma in *Partiamo di notte* si costituisce come un “noi” nuovo, in cui si possono riconoscere tutti quelli che cambiano lingua e che, senza conoscersi di persona, partecipano alla nascita di una letteratura interculturale nella nuova lingua da loro scelta. Si tratta dunque del “noi” che nasce anche dalla scoperta di lavorare allo stesso progetto estetico.

Tenendo presente che Gezim Hajdari ha scritto in italiano la raccolta *Sassi controvento*, vedrei nella poesia *Partiamo di notte* un programma estetico per un futuro da poeta interculturale. In realtà, al partire di notte dei profughi corrisponde il partire alla cieca dei poeti interculturali, che devono affidarsi a una lingua che Hajdari chiama «un territorio nudo / del quale ha bisogno la nostra voce». La lingua, italiana nel caso specifico, si presenta come territorio nudo perché in essa non sono state ancora sviluppate competenze interculturali. Ed è, infatti, questa nudità che permette alla lingua dei poeti interculturali di tornare a vivere. La voce rinasce proprio affidando al territorio nudo, vale a dire alla lingua italiana, la memoria storico-culturale della loro lingua madre. Rielaborato il mezzo della propria creatività, i poeti interculturali vanno al mare per provarne le capacità espressive contro la resistenza del vento.

Per “sassi controvento” Gezim Hajdari intende ovviamente tutte le poesie raccolte in *Sassi controvento*, ma ciò non esclude che il lettore possa intendere come “sasso controvento” ogni opera interculturale, che di per sé è un’operazione controcorrente, dal momento che si oppone alla centralità etnocentrica, monoculturale, della lingua in cui essa nasce.

2.4. L’impianto interculturale della lingua di Stevka Smitran

Dalle opere dei grandi scrittori interculturali come: Joseph Conrad, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Albert Memmi, Paul Celan, Samuel Beckett, Hector Bianciotti, Vladimir Nabokov, Mario Puzo, Milan Kundera, Jorge Semprún, Salman Rushdie ecc. si apprende quanto sia decisivo per uno scrittore interculturale definirsi autonomamente all’interno della lingua a cui egli si affida per essere creativo.

Nel caso di Stevka Smitran, la ballata dal titolo *L’uomo di Gerico*¹⁰ permette di intuire alcune delle strategie con cui l’autrice ha iniziato a crearsi un suo codice estetico. Sebbene assiduo lettore di opere interculturali sono rimasto sorpreso, e non poco, da parole come «serto», «estroso» e «fasto», che mi hanno costretto a consultare un dizionario della lingua italiana e che allo stesso tempo mi hanno indicato una via per entrare nell’impianto estetico della poesia di Stevka Smitran. La memoria culturale dei tre termini mi ha riportato al mondo classico latino. Il ricorso al mito di Gerico e alla figura di Caronte, con cui la poetessa costruisce il divenire di un amore spiccatamente erotico, completa il sostrato classico della ballata, fatto d’elementi di cultura ebraica, greca e latina. Su un tale sostrato, denso d’intertestualità classica, Stevka Smitran svolge un incontro tra due «stranieri impreziositi dai nomi / esotici per alcuni rari e unici», un incontro che grida allo scandalo perché l’io femminile dell’*Uomo di Gerico* si proclama felice anche se per un «tratto di strada» e per il «banchetto» consumato nella «Notte del Destino». In realtà non c’è scandalo interculturale più provocatorio che l’essere confrontati con la felicità erotica dei “vu cumprà”, dei *Gastarbeiter*, dei *sans-papiers*, dei clandestini, degli immigrati, degli esiliati, di coloro che secondo la

percezione dei padroni di casa dovrebbero stracciarsi le vesti, così misera sarebbe la loro condizione umana.

Per Stevka Smitran, invece, niente, ma proprio niente – né guerra né emigrazione – potrà soffocare l'erotismo che l'ha spinta a scrivere versi come i seguenti, perché è l'erotismo che restituisce umanità alla vita:

[...]

Ti invocava l'anima mia docile nel corpo dalle vesti nude poi
ho a lungo respirato con tuo respirare
l'odore del mio sangue rimasto nella
tua memoria come un profumo prolungato.

[...]

(S. Smitran, *L'uomo di Gerico*)¹¹

La seconda rivelazione della poesia *L'uomo di Gerico* è la compostezza classica con cui la poetessa costruisce la sua lingua italiana. Stevka Smitran la evidenzia ricorrendo a termini latineggianti come «serto», «estroso» e «fasto», e inquadra il suo progetto esplicitamente nella tradizione giudaico-cristiana e greco-romana della cultura europea, ricorrendo a simboli più che espliciti come «Paradiso», «Gerico» e «Caronte», e rischiando perfino l'avvicinarsi al *Cantico dei Cantici*.

A questo punto, il lettore si trova coinvolto in un'operazione d'intertestualità religiosa, filosofica e poetica, attraverso la quale Stevka Smitran si riconosce in sintonia con i principi estetici e morali su cui si fonda la lingua italiana; che poi all'interno delle diverse componenti della lingua letteraria italiana lei abbia optato per la tradizione classica, quella cioè più lontana dal presente, è perché la sente più vicina, più vicina alla propria creatività. Mi azzarderei a dire che di una tale vicinanza fa parte anche quella dose di serenità che scaturisce da tutte le lingue, quando sono usate in toni classici. Concludendo, vorrei fare presente che sono proprio gli autori interculturali a costruirsi spesso una lingua che ridia loro serenità, equilibrio, compostezza, in una vita, in una memoria e in una creatività costrette a nutrirsi, per lungo tempo, di conflitti esistenziali.

2.5. L'assenza del dialogo in *Automa* di Brhan

Un tema ricorrente nella letteratura interculturale europea è l'assenza della comunicazione o la ricerca del dialogo, così come riafferma anche Wole Soyinka nella conversazione che precede la raccolta di poesie di poeti africani che vivono in Italia:

Per quel che riguarda la questione della lingua, penso che un poeta che ne conosce più di una, debba usare quella più consona alla propria ispirazione, alle condizioni particolari in cui si trova a scrivere. A questo proposito, apprezzo molto il fatto che alcuni poeti africani abbiano voluto aprire un dialogo con la gente del paese che li accoglie¹².

Nella sua poesia dal titolo *Automa*, Brhan porta all'estremo l'assenza di dialogo all'interno della lingua scelta per scrivere poesia, ipotizzandola come energia distruttiva dell'identità creativa del poeta.

Dialogare con i morti
mi sento...

un essere superno.
 Parlare con i vivi
 mi pare d'essere un
 ...automa.
 Una luce...
 che non fa ombra.
 (Brhan, *Automa*)¹³

In *Automa*, Brhan definisce in tre modi il suo io poetico: come «un essere superno», un «automa» e «una luce che non fa ombra». In ognuna delle tre definizioni il poeta riconferma la posizione di chi, avendo scelto la lingua «del paese che li accoglie», si dichiara, proprio attraverso una tale scelta, disposto al dialogo. Nel momento in cui però l'interlocutore si nega al dialogo, l'io si vede trasformato nella propria identità, diventa un essere esterno alla propria quotidianità: un dantesco “essere superno” che parla ai morti, o un automa, costretto a ripetere gli stessi gesti, a fornire le stesse risposte. L'automa interculturale di Brhan è un immigrato destinato a rimanere straniero a vita, indipendentemente dalle sue capacità interculturali che lo fanno sentire interno alla società italiana. Egli rispetta la banalità delle domande sulla sua cultura, sul suo passato, sul suo futuro in Italia, e continua a rispondere con pazienza perfino a quelle che gli sono state rivolte dal giorno del suo arrivo. Lo fa per non interrompere quel minimo di comunicazione grazie alla quale «i sensibili all'alterità» si sentono sempre più buoni, se di cultura cristiana; più giusti, se d'ispirazione liberal-radiale; più progressisti, se impegnati di sinistra ecc.

Senonché l'io poetico di *Automa* sa di essere «una luce / che non fa ombra», quella luce che annuncia il superamento della monoculturalità che regna in ogni società etnocentrica, e continua a connotarla come una società a rischio di provincialità rispetto alle società interculturali. L'io poetico di Brhan è luce «che non fa ombra» perché il suo interlocutore evita di accettare il dialogo su posizioni paritetiche, di spezzare la luce per creare l'ombra. Un vero dialogo però non ci potrà essere fino a quando non sarà modificata profondamente la lingua italiana, che continua ad escludere tutto ciò che le è estraneo. Cosa che potrà avvenire solo in parte per intervento degli scrittori madrelingua, mentre ciò avverrà certamente grazie a poeti come Brhan che, venendo da fuori, la vivono e la rinnovano dall'interno, mentre la osservano dall'esterno.

2.6. La funzione del monologo o la pendolarità dei pensieri in Justin Wandja

Nelle poesie *Lettere e Una promessa*¹⁴ di Justin Wandja, ritorna lo schema creativo della pendolarità dei pensieri anch'esso molto diffuso nella letteratura interculturale. In tale caso le poesie si presentano formalmente come un dialogo con chi è rimasto al villaggio: con la madre di *Lettere* e con la nonna di *Una promessa*. In realtà, le poesie sono composte in una lingua, nella quale né la madre né la nonna potrebbero mai dialogare con l'io lirico delle poesie, e quindi più che con un dialogo il lettore viene confrontato con un monologo interiore con cui l'io poetico chiarisce a se stesso le contraddizioni della propria scelta di andare a vivere in una società diversa da quella materna o dei suoi avi.

Se a *Lettere* e a *Una promessa* si aggiunge la poesia dal titolo *Roma*¹⁵ si capisce ancor meglio la pendolarità dei pensieri in Justin Wandja, giacché in tale poesia la progettualità che ha spinto l'io poetico a emigrare è messa a confronto con la realtà conflittuale, con cui lo stesso io poetico deve confrontarsi giorno dopo giorno nella città dei suoi progetti.

La fase della pendolarità dei pensieri è presente in tutte le letterature che nascono tra le comunità d'immigrazione; denota l'individualità della scelta, le incertezze del progetto di vita che spinge alla partenza e il disorientamento a cui si va incontro quando ci si rende conto che tra progetto di vita e nuova realtà si inseriscono tutte quelle difficoltà che erano state oscurate dal progetto o dalle aspettative.

La fase della pendolarità è più intensa in coloro che emigrano su un progetto di vita personale, e non perché minacciati da guerre o dittature; sia perché il loro rientro fisico non è ostacolato da nessuno sia perché al momento dell'arrivo non possono contare sulla solidarietà politica riservata agli esuli politici. Chi emigra con un progetto di vita, che non era realizzabile all'interno della propria cultura d'appartenenza, è abbandonato doppiamente a se stesso. La scelta di andarsene è vissuta come un rifiuto, un'offesa, da chi rimane al villaggio, e il progetto di una vita interculturale sarà incomprensibile a coloro che dovrebbero sostenerlo nel paese d'arrivo.

Inoltre, chi dall'Africa Nera intende attuare il suo progetto di vita interculturale all'interno di una società italiana, che parla ancora di razze, scopre di non potere sfuggire nemmeno per un istante allo stato di diverso, di essere visibilmente non appartenente; scopre che ogni suo progredire verso una vita interculturale gli è negato sulla base della visibilità della interculturalità della sua pelle. Da qui nasce la necessità di costruire dei momenti di serenità in cui potersi sentire protetti, poter essere se stessi, senza doversi spiegare neanche con l'amato. È da questo stato di necessità assoluta di sentirsi in armonia con se stessi, che nasce la sorprendente intensità lirica di *Notte d'agosto* di Justin Wandja:

Le ultime automobili spengono i loro motori; le case circostanti si immergono in un profondo sonno. Supino sul balcone, guardo le stelle che brillano lontane. Acquietatisi gli ultimi rumori della città, si leva somnesso il canto della natura; odo ritmi, parole, un linguaggio mai udito prima d'ora.

Sconosciuti uccelli notturni si levano in volo; gli alberi muovono la loro chioma nella brezza sottile, come ad affidarle antichi segreti.

Accanto a me giace un tesoro, una perla che attrae il mio sguardo e i miei pensieri. Le sue braccia incrociate tra i seni arrotondati come arance mature sembrano ali di un angelo disceso dal cielo; il suo capo è reclinato sulle spalle come il petalo di un fiore primaverile.

Mi assale il desiderio di accarezzare quel bel corpo, coperto solo da una trina rossa. Mi è difficile resistere al suo fascino. Vorrei abbandonarmi nelle sue braccia, ma temo di disturbare il suo riposo sereno. Tento di seguire il ritmo del suo respiro, ma esso mi sconvolge.

Di nuovo l'incanto della natura notturna attira l'attenzione dei miei sensi. La musica si fa più melodiosa e pura, poi pian piano si quietava. Il fremito delle fronde diviene impercettibile; l'aria immobile e tersa è attraversata solo dai raggi della luna, il cui bianco illumina la pelle di lei.

No, non ti disturberò, mia cara; lascerò che il sonno mi raggiunga per condurmi là dove tu sei, in quel mondo magico dove giungono solo quelli che si amano (J. Wandja, *Notte d'agosto*)¹⁶.

Rispetto alla fragilità analitica delle due poesie *Lettere* e *Una promessa*, la prosa di *Notte d'agosto* annuncia invece il divenire di un poeta interculturale nel momento in cui, superata la pendolarità dei pensieri, decide di vivere al presente e per il futuro della lingua in cui scrive.

2.7. La proposta d'appartenenza interculturale in *Roma, ci verrà, domani* di Thea Laitef

Al lettore di letteratura interculturale non viene risparmiato proprio nulla, anche quando la sua lingua gli sembra tanto consueta da sentirsi completamente a casa sua, come nell'inno a quella Roma che Thea Laitef sogna come una città generosa, giusta e aperta alle interculturalità culturali, che la arricchiscono da sempre¹⁷. Inoltre la poesia di Thea Laitef è sorprendente proprio per l'ottimismo con cui l'autore progetta il suo futuro nella città in cui vive, che contraddice i toni delle altre poesie. Credo che proprio in questi toni ottimistici si annidi il sogno del poeta esiliato, che sogna di essere accettato come parte integrante della lingua in cui scrive. Nel finale della poesia si legge:

Roma piccola
 come la luna di questa sera
 verrà
 alla nostra barca
 e verde, verde
 al rosso s'afflua.
 (T. Laitef, *Roma, ci verrà, domani*)¹⁸

La Roma che fermava la «barca dei ladri», e poi, ravvedendosi del proprio errore, andava a trovare gli onesti pescatori nel loro quartiere, compie l'ultimo passo: si fa piccola come la luna, simbolo positivo della cultura irachena e araba in generale, e ritorna alla barca, permettendo un confluire del verde islamico, altro simbolo positivo, assieme al rosso della città progressista. Ma l'intensità dinamica dei versi di Thea Laitef è ben più intensa di quello che si coglie attraverso la superficie della sua lingua. La sua intensità scaturisce dalla posizione prioritaria del verde rispetto al rosso, e soprattutto dalla creazione di un verbo riflessivo come «s'afflua», in cui si ritrova la radice di «afflu/isce» e la desinenza di «avvi/a», per riprodurre già nella forma verbale quello che il verbo vuole esprimere semanticamente.

Ma c'è di più in quel: «e verde, verde / al rosso s'afflua». La chiave intertestuale e interculturale per comprendere il «verde» di Roma non è soltanto il colore dei suoi parchi, dei suoi Lungoteveri, delle sue terrazze, ma è il «verde che te quiero verde» di Federico García Lorca. Thea Laitef indica come suo maestro quel Lorca¹⁹ che non ha disdegnato di affidare la sua voglia di futuro a un colore: il verde dell'Islam scacciato dall'Europa nel 1542 per volontà di una cristianissima regina; lo stesso verde che, ritornato in Europa dopo la Seconda guerra mondiale, con gli arabi delle ex colonie francesi, con l'immigrazione marocchina e algerina o l'esilio di cittadini iracheni, curdi, palestinesi e iraniani in Italia, intende ora viverci in pace.

2.8. Interculturalità al femminile nella scrittura di Anahid Baklu

La scrittura di Anahid Baklu è un flusso continuo di immagini sorprendenti per lievità e per voglia di vivere come le seguenti: «E la mia luna scioglie il ghiaccio della solitudine»²⁰, «la notte si spargono farfalle di cenere»²¹, «il comando che libera lo spazio è il vento nell'aria»²², «mio cuore, cinque piume di luce salite in alto»²³ per culminare in quel «mi getto coraggiosa nella vita»²⁴, tanto inatteso quanto liberatorio. Ma se alla sua poesia Anahid Baklu affida, come ogni poeta in esilio, il compito di non dimenticare: «Nella notte seduta, leggera, / le mie mani si allontanano dal

sibilo della frusta, / e come si trascinano il lucchetto e la catena dietro di me!»²⁵, ciò non le impedisce di esporre il suo io poetico all'interculturalità con «entusiasmo temerario»²⁶ e di spingerlo fino ai limiti di un edonismo sbrigliato e innocente, come nella poesia seguente:

Io ho diversi amori gioiosi
che non controllo.
È stato nella lotteria del sole
che ho perduto la nuvola dell'amore,
sono così le nostre mani di rugiada.
Tu resta, che non manchi la tua ombra dalla mia
testa di girasole.
(A. Bakhu, *Io ho diversi amori gioiosi*)²⁷

Di fronte a tanta solarità ci si può chiedere come mai siano svanite le tensioni che rendono buio l'esilio, o rischioso ogni incontro con il diverso. Nella letteratura scritta da donne immigrate o esuli, si riscontra una maggiore disponibilità ad aprirsi al diverso. Si potrebbe argomentare che l'immigrazione e l'esilio per la donna costituiscono una specie di terra di nessuno, uno spazio sottratto alle strutture patriarcali delle culture di provenienza, giacché l'interculturalità della cultura in cui si è rifugiata, contribuisce a svelarle la complessità del progetto di vita che l'ha spinto ad andare in esilio o a emigrare. Nell'interculturalità non si vede soltanto ciò che aggrava una vita già difficile, ma s'intuiscono modelli di vita che aiutano a capire e a riorganizzare il proprio io. Il fatto che tradizionalmente siano gli uomini ad essere responsabili del rientro, attraverso l'impegno politico o l'accumulazione di un determinato capitale, può giovare alla donna nel senso che l'ossessione del rientro non blocca in lei la percezione di nuove forme di vita.

Ma nella poesia di Anahid Baklu c'è una gioia creativa talmente viva che non è certo spiegabile con la fuga da un pericolo e l'incontro con il diverso. Se mai, fuga e incontro hanno contribuito a farla prevalere su altri elementi della sua creatività.

2.9. La dialogicità nella poesia di Teodoro Ndjock Ngana

In ogni movimento letterario, che opera senza un programma dichiarato, c'è sempre chi, dotato di capacità analitiche, si assume il compito di tracciare una parte del percorso da fare insieme. Per quanto riguarda autori e poeti interculturali presenti in Italia, è toccato a Teodoro Ndjock Ngana assumersi una tale responsabilità. Per esempio, nella sua poesia dal titolo *Maghidà*²⁸, egli chiarisce una volta per sempre, e con cinismo illuminante, quello che manca all'Italia per potersi considerare una civiltà compiuta: il rispetto da parte degli stranieri che vivono sul suo territorio, ai quali finora non è dato sentirsi riconosciuti uguali per legge.

A *Maghidà*, che nella poesia si appresta a recarsi in Italia, l'autore indirizza diverse proposte, tra le quali la seguente, che costituisce il culmine argomentato della poesia:

Salutali con rispetto soltanto se vedrai
che sono arrivati ad un grado di civiltà
tale che la loro legge,
oltre ad essere uguale per tutti,

garantisce anche il fatto
che tutti siano uguali per la legge.
(T. Ndjock Ngana, *Maghidà*)²⁹

In tempi di giustizia a rischio una tale avvertenza potrebbe essere fraintesa. Per salvarne la specificità bisogna chiedersi di che cosa è fatto il rispetto che poeti come Teodoro Ndjock Ngana portano alla civiltà italiana, al di là del fatto che hanno deciso di affidare la loro esistenza e la loro creatività alla lingua italiana. È un rispetto fatto di dialogo creativo tra la cultura/lingua di provenienza e la lingua e letteratura italiane. Ndjock Ngana partecipa in modo esemplare alla nascita di questo rispetto con la poesia:

È autunno
una stagione ignota!
Le foglie cadono;
le vedo cadere
nel mio cuore
che cade in rovina
con una cadenza assurda
che mi rimbomba
nell'anima.

(T. Ndjock Ngana, *Quando cadono le foglie [malinconia]*)³⁰

Il lettore ha a che fare con una poesia che è introdotta da una sorprendente affermazione interculturale come «È autunno / una stagione ignota!», per svilupparsi poi intorno al verbo “cadere”. Si tratta dello stesso verbo che un altro poeta “africano” ha evitato con cura quando, rientrato in Italia da Alessandria d’Egitto dov’era nato, per difendere la patria durante la prima guerra mondiale, aveva descritto lo stato d’animo dei soldati italiani al fronte italo-austriaco. Nella sua poesia, Giuseppe Ungaretti ha taciuto volutamente il verbo “cadere”, perché secondo lui non c’è niente di più cinico dell’ipocrisia contenuta nel verbo “cadere” quando è usato per indicare un soldato morto in guerra:

Bosco di Courton, luglio 1918

Si sta come
d’autunno
sugli alberi
le foglie.

(G. Ungaretti, *Soldati*)³¹

A Giuseppe Ungaretti, suo interlocutore “africano”, Teodoro Ndjock Ngana ricorda quanto sia difficile capire l’autunno quando si proviene da una cultura che non si nutre della metafora occidentale della vita come un succedersi di quattro stagioni. Infatti nella poesia *Immagini*³² Ndjock Ngana definendo la sua funzione di poeta afferma che:

Il poeta non canta l’inverno, l’estate o la primavera.
Non canta nemmeno l’autunno,
né la stagione secca, né la stagione delle piogge.

Gli serve l'autunno per capire la vita;
 gli servono la pioggia e il sole per osservarla nascere,
 il fuoco per sentirla morire.
 (T. Ndjock Ngana, *Immagini*)³³

Per capire la vita al poeta africano serve l'autunno, la stagione in cui, come dice il suo maestro in *Soldati*, la vita è esposta a maggior pericolo. Così come Ungaretti aveva connotato in modo negativo la stagione della raccolta, del trionfo della natura, quella che conduce al riposo dell'inverno, Ndjock Ngana costruisce la sua poesia *Quando cadono le foglie* sul quel verbo "cadere", che Ungaretti aveva enfatizzato tacendolo.

Intorno a "cadere" Teodoro Ndjock Ngana invece edifica tutta la sua lirica in perfetto stile ungarettiano: che vive di pochissimi elementi per focalizzare al massimo la sensibilità del lettore. In *Quando cadono le foglie*, intorno al verbo "cadere" è costruito un modello di conoscenza della realtà quotidiana, che va dalla sua esistenza esterna a chi l'osserva, «le foglie cadono», alla percezione di una realtà distaccata ed estranea, «le vedo cadere», che si trasforma subito in partecipazione emotiva della percezione e dell'individuo, «le vedo cadere / nel mio cuore», per diventare parte integrante della sua vita interiore, «nel mio cuore / che cade in rovina / con una cadenza assurda / che mi rimbomba / nell'anima».

Il poeta descrive il processo d'interiorizzazione di un fatto quotidiano ma sconosciuto a un io che, per rassicurarsi, si guarda attorno. In altre parole, Teodoro Ndjock Ngana rappresenta l'inizio dell'immigrazione come l'incontro con una realtà che esiste nella quotidianità di chi vi giunge, con cui egli prende contatto attraverso gli occhi, e che con il passare del tempo (l'autunno è la terza delle stagioni della vita) s'interiorizza sempre più fino a diventare parte decisiva del mondo emotivo (cuore + anima) dell'immigrato.

Spiegato in termini d'intertestualità e d'interculturalità il processo di conoscenza esposto da Teodoro Ndjock Ngana va a toccare con mano come si interiorizza una lingua che esiste all'esterno del poeta, e viene percepita attraverso un'operazione di intertestualità – il dialogo con la poesia di Ungaretti – che ne garantisce la validità espressiva. L'intertestualità apre così la via all'interiorizzazione, che culmina nella disponibilità del poeta ad affidare alla nuova lingua tutta la sua emotività. La poesia di Teodoro Ndjock Ngana descrive i passaggi del dialogo tra le culture e le lingue a disposizione del poeta, per giungere a una proposta d'appartenenza a quella cultura che gli garantisce un futuro interculturale.

Di assolutamente certo rimane che, sviluppando i rapporti dialogici tra le culture e le lingue a sua disposizione, Teodoro Ndjock Ngana riesce a costruire per sé quella chiara identità di poeta interculturale che il saggio nonno della poesia dal titolo *Il fiume*³⁴, gli aveva indicato con la seguente metafora: «Nipote mio: / Sii quel fiume / che fa scorrere l'acqua / nei due sensi»³⁵.

3. Conclusioni operative per chi intende diventare lettore interculturale

Quali conclusioni trarre di fronte a un movimento letterario che ha reso in parte interculturale la letteratura scritta in lingua italiana?

1. La più immediata delle conclusioni è che la letteratura interculturale in lingua italiana avrà un futuro, spero brillante, come quello di cui godono da lungo tempo

le letterature interculturali in altre lingue europee o americane, anche se la letteratura italiana è stata tra le ultime dell'Europa Occidentale ad aggiungere questa nuova esperienza a tutte le altre fatte nel corso della sua storia.

2. Il fatto che la letteratura interculturale in lingua italiana sia nata solo in parte in un contesto di immigrazione, d'esilio, e di postcolonialismo, va tenuto presente per capire la complessità del suo atto di nascita. Immigrazione, esilio e postcolonialismo sono esperienze di vita che, come tante altre, portano alla scrittura, determinandone in parte i contenuti e le strategie estetiche con cui sono create le opere. Detto questo, bisogna sempre tenere presente che le opere interculturali non sono riducibili alle esperienze che le hanno determinate, perché la letteratura interculturale nasce come progetto, e non da una tradizione.

3. Puntare su "migranza" o "migrazione" come categoria d'analisi della letteratura interculturale è fuorviante. Il termine "migranza" o "migrazione" nasce come castrazione semantica, dall'eliminazione di "ex" e di "in". Nel tentativo di nobilitare chi forse vorrebbe andare in giro per il mondo senza far parte dell'emigrazione, immigrazione ed esilio, si è creato un termine che indica un movimento senza partenza e senza arrivo. Con "migranza" o "migrazione" si nega che in emigrazione/esilio c'è conflittualità, e in immigrazione progettualità. Si nega che la letteratura interculturale nasce da un progetto di vita.

4. Il progetto da cui è nata la letteratura interculturale in altre letterature, come quella in lingua inglese, francese ma anche russa, è quello di aprire le lingue nazionali, concepite come depositarie dell'identità della nazione, alla memoria storico-culturale delle minoranze, che dalla Seconda guerra mondiale a oggi, per motivi diversi, si sono costituite all'interno delle società degli Stati europei.

5. Un progetto culturale così spontaneo, ma necessario alla convivenza degli Stati europei, non può essere ridotto a qualcosa di marginale all'interno dei grandi processi culturali della nazione, come se interessasse solo le comunità etno-culturali che lo propongono.

6. Se è vero che la letteratura interculturale in Europa è nata da avvenimenti collegati al postcolonialismo, all'esilio e all'immigrazione, è anche vero che il progetto di un'Europa come identità interculturale comune a tutti gli abitanti europei a ovest della Russia, necessita di tutte le loro lingue, ma in rapporto dialogico tra loro.

7. Una lingua diventa dialogica quando non esclude il diverso ma impara ad esprimerlo. Ma come affinare una lingua fino a che non escluda, ma esprima il diverso? Questa è la domanda chiave da cui nasce la letteratura interculturale.

8. Lo scrittore che affida la propria creatività a una lingua diversa dalla lingua madre, si trova nella necessità di costruirsi un'identità operativa nella lingua in cui vuole diventare scrittore. Per giungere a un'identità operativa da scrittore, egli deve collegare dialogicamente le due lingue, quella del suo passato e quella del suo presente. Se decide di scrivere nella lingua del suo presente, dovrà ricostruirle una preistoria attingendo alla memoria storico-culturale della sua lingua madre, ma soprattutto a quello che della propria vita si è sedimentato in essa. Di come tutto ciò possa avvenire durante l'atto creativo, da quali strategie dialogiche nasca la scrittura interculturale, se ne sa ben poco.

9. Per quanto sia riuscito a capire da quando mi occupo di letteratura interculturale, cioè da più di 25 anni, sembra che la via maestra sia il nesso dialogico che si crea tra le lingue. Per nesso dialogico intendo «il fiume» di Teodoro Ndjock Ngana, «che

fa scorrere l'acqua nei due sensi». Nelle opere interculturali il nesso dialogico si manifesta spesso come latenza linguistica. Il termine «dkala» della poesia di Ribka Sibhatu è per esempio una latenza linguistica, che fungendo da nesso dialogico fa passare sensazioni piacevoli o no, ricordi brutti o belli, paure piccole e grandi da una lingua in un'altra, perché esse vengono attivate da esperienze fatte nella lingua che si sta scrivendo.

10. La latenza linguistica non va però confusa con l'intertestualità a sfondo interculturale, anche se nel caso del «verde» di Thea Laitef c'è un' evidente "affluenza" di latenza linguistica (verde islamico) e di intertestualità (verde di Lorca). L'intertestualità serve all'autore per accreditarsi nella lingua che ha scelto per la sua scrittura, come fa magistralmente Teodoro Ndjock Ngana in *Quando cadono le foglie*. L'intertestualità praticata con autori della lingua letteraria scelta per la propria creatività serve a sviluppare una lingua di cui potersi fidare in qualsiasi momento, anche quando essa sembra rivoltarsi contro l'autore interculturale per bocca di razzisti o d'interlocutori monoculturali.

11. Nel leggere un'opera di letteratura interculturale bisogna partire dall'idea che la composizione stessa della lingua include informazioni essenziali per decifrare quei contenuti che sembrerebbero estraniare la lingua. Ma se latenze linguistiche e operazioni d'intertestualità sono individuabili, ciò non vuol dire che si legga più in là di quello che si riesce a raggiungere attraverso la lingua che si sta leggendo. Per giungere a una lettura esaustiva delle opere interculturali, bisogna saper leggerle attraverso entrambe le lingue: sia attraverso quella scritta che quella che dialoga con quella che viene scritta proprio nel momento in cui ciò avviene, così come viene espresso dai seguenti versi di Hossein Hosseinzadek: «Devo gettare un ponte sul fiume / e andare al di là di me / dove tu respiri i miei dolci sospiri disillusi ormai / la più bella dimora che abbia mai immaginato»³⁶.

12. Solo chi è in grado di leggere tutte e due le lingue potrà stabilire il grado di autenticità interculturale, stabilire se l'opera, oltre a essere un prodotto della lingua in cui è stata scritta, può essere considerata anche parte integrante della letteratura della lingua di partenza dello scrittore. Il fatto che Vladimir Nabokov e Samuel Beckett abbiano riscritto alcune delle loro opere nella loro lingua madre, russo e inglese, fa pensare che entrambi gli autori ne hanno intuito l'autenticità interculturale, che a sua volta ha garantito l'autonomia creativa dell'atto della scrittura in lingua madre.

13. In che modo potrebbero partecipare autori di lingua madre italiana alla crescita della sensibilità dialogica della lingua italiana? Impegnandosi a sviluppare strategie dialogiche di scrittura per lo meno quando intendono esprimersi su quegli aspetti interculturali, che ormai fanno parte della quotidianità italiana metropolitana.

Un esempio in tale direzione è la poesia di Alda Merini, in cui la poetessa milanese rende omaggio ai "negri" di Milano. Non so fino a che punto scrittori interculturali come Gezim Hajdari o Julio Monteiro Martins potrebbero condividere le proposte con cui Alda Merini tenta di aprire al diverso la lingua dei poeti monoculturali italiani. Pur essendo un tentativo iniziale, la poesia rende un servizio utile alla lingua italiana perché ne marca, senza remore, i limiti. Dimostra quanto è vera l'osservazione di Ludwig Wittgenstein che a Cambridge scriveva, in tedesco, «In der Sprache wird alles ausgetragten» ovvero «Tutto accade nella lingua»³⁷.

I negri, questa favola multicolore,
 questi figli disagiati e stanchi,
 questi ciclamini del destino
 espandono monete di fuoco
 intorno alla vecchia regina
 che sono io.
 I negri che mi circondano il collo
 con profonde carezze di mansuetudine
 sono gli unici a offrirmi una sedia
 sotto un tendone
 e quando si spogliano nudi
 dicono che il loro fallo rasenta la terra
 e insemina la vecchia madre
 che li ha così addolorati.
 I negri che tra un pollice e l'altro
 mangiano bianche locuste
 e tengono fiori di cotone
 tra le larghe bocche carnose
 traversano con me la bianca terra
 e sentono venire dal terrapieno degli occhi
 la moltitudine esangue
 che invoca acqua, acqua
 per gli dei dormienti.
 E noi grandi poeti
 assunti alla liquida razza
 di questo incosciente Naviglio
 che nutre eroi da strapazzo
 con ampie feluche di delitti,
 noi che accampiamo quel desiderio vitale
 di essere puri al di fuori di tutto
 abbiamo fiducia che le pietre volino
 di sotto ai vecchi pontili³⁸.

14. Un contributo decisivo alla crescita della sensibilità interculturale della lingua italiana e della sua dialogicità è certamente dato da autori come Marisa Fenoglio e Cesare De Marchi, che scrivendo in italiano fuori dell'Italia e in stretto contatto con la lingua del loro presente, della loro quotidianità, che nel loro caso è il tedesco, sono in grado, ma anche costretti a rendere dialogica e interculturale la lingua che scrivono.

Note

1. Per una bibliografia generale dei miei studi interculturali rinvio al mio sito (www.chiellino.com).

2. Per una bibliografia aggiornata della poesia interculturale in lingua italiana rinvio all'ultima raccolta di M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Le Lettere, Firenze 2006.

3. "Quaderno Balcanico 1", 1998, pp. 45-6. Il "Quaderno Balcanico 1" è a cura di M. Lecomte; prefazione (*Sulla zattera con loro*) di P. Matvejevic; introduzione (*Poesia e violenza*) di F. Loi; postfazione (*Cittadini della poesia*) di M. Lecomte. Con poesie di: Visar Zhiti (Albania), Gezim

Hajdari (Albania), Bozidar Stanisc (Bosnia) e Stevka Smitran (Bosnia). È edito da Loggia dei Lanzi, Firenze.

4. Ivi, p. 13.
5. Ivi, p. 45.
6. Ivi, p. 46.
7. “Quaderno Africano I”, 1998, p. 83. Il “Quaderno Africano I” è a cura di M. Lecomte; prefazione (*Esilio e cittadinanza poetica. Conversazione con Wole Soyinka*) di G. G. Castorina, *Introduzione* di R. Mussapi. Con poesie di: Chidi Christian Uzoma (Nigeria), Ben Amushie (Nigeria), Teodoro Ndjock Ngana (Camerun), Justin Wandja (Camerun), Ribka Sibhatu (Eritrea) e Brhan (Eritrea). È edito da Loggia dei Lanzi, Firenze.
8. *Dkala* nella lingua eritrea significa meticcio, con tono altamente dispregiativo (*N.d.A.*).
9. “Quaderno Balcanico I”, 1998, p. 83.
10. Ivi, pp. 143-4.
11. *Ibid.*
12. “Quaderno Africano I”, 1998, pp. 7-9.
13. Ivi, p. 98.
14. Ivi, pp. 64-6, 68-9.
15. Ivi, p. 67.
16. Ivi, pp. 74-5.
17. “Quaderno Mediorientale I”, 1998, pp. 105-6. Il “Quaderno Mediorientale I” è a cura di M. Lecomte; prefazione (*Salvaci dall’esilio dell’afasia!*) di P. Blasone; *Introduzione* di T. Di Francesco. Con poesie di: Fawzi Al Delmi, Hasan Atiya Al Nassar e Thea Laitef. È edito da Loggia dei Lanzi, Firenze.
18. Ivi, p. 106.
19. Ivi, p. 98.
20. “Quaderno Mediorientale II”, 2000, p. 20. Il “Quaderno Mediorientale II” è a cura di M. Lecomte; *Prefazione* di B. Zarmandili; *Introduzione* di R. Carifi. Con poesie di: Anahid Baklu, Sirus Shamlu, Faramarz Farhadian Langruodi e Hossein Hosseinzadek. È edito da Loggia dei Lanzi, Firenze.
21. Ivi, p. 25.
22. Ivi, p. 26.
23. Ivi, p. 27.
24. Ivi, p. 23.
25. Ivi, p. 22.
26. Ivi, p. 23.
27. Ivi, p. 24.
28. “Quaderno Africano I”, 1998, pp. 50-1.
29. *Ibid.*
30. Ivi, p. 61.
31. In P. Gelli, G. Lagorio (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980, p. 308.
32. “Quaderno Africano I”, 1998, pp. 59-60.
33. Ivi, p. 60.
34. Ivi, p. 52.
35. *Ibid.*
36. “Quaderno Mediorientale II”, 2000, p. 64.
37. L. Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 143.
38. A. Merini, *57 Poesie*, Mondadori, Milano 1998, pp. 66-7.