

UNIVERSITÄT DES SAARLANDES
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT II
SPRACH-, LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFTEN

GEOGRAFIE DI ORME NASCOSTE.
PAESAGGI DELL'ESILIO NELLE OPERE DI GËZIM HAJDARI

DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DES AKADEMISCHEN GRADES EINES
DOKTORS DER PHILOSOPHIE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄTEN
DER UNIVERSITÄT DES SAARLANDES

vorgelegt von

MATTIA SAVIA MATILDE SCIARRINO

aus MARSALA

Saarbrücken, 2018

Der Dekan

Prof. Dr. Dr. h.c. Roland Marti

Berichterstatter

Prof. Dr. Susanne Kleinert

Prof. Dr. Patricia Oster-Stierle

Tag der letzten Prüfungsleistung: 31/10/2018

Ringraziamenti

Ringrazio la Prof.ssa Susanne Kleinert per la cura e la pazienza con cui ha seguito il mio studio; i suoi costanti e puntuali suggerimenti hanno illuminato il mio percorso.

Ringrazio la Prof.ssa Patricia Oster-Stierle per l'interesse e l'attenzione che ha dedicato a questo lavoro in qualità di controrelatore.

Ringrazio Enzo, Federica, Francesco e Fausto per il sostegno e l'incoraggiamento.

Dedica

A Vito, mio padre, che se n'è andato quando ho iniziato questo lavoro.

A Mathilde, mia nipote, che è arrivata quando l'ho concluso.

Dissertationsvermerk

Mattia Savia Matilde SCIARRINO

Titel:

Geografie di orme nascoste. Paesaggi dell'esilio nelle opere di Gëzim Hajdari

Sonstige Titel:

Geografien verborgener Spuren. Landschaften des Exils in den Werken von Gëzim Hajdari

Geography of Hidden Prints. Landscapes of Exile in the Works of Gëzim Hajdari

Verfasser:

Sciarrino, Mattia Savia Matilde

Sprache:

italienisch

Erscheinungsjahr:

2019

SWD- Schlagwörter:

Literatur, Italienisch, Migration, Dichtung, Gëzim Hajdari

Freie Schlagwörter Freie Schlagwörter (Deutsch):

Italienische Literatur der Gegenwart, Transnationale Literatur, Migrationsliteratur, Poesie der Migranten, Exillandschaften, Geographie der Literatur

Freie Schlagwörter (Englisch):

Contemporary Italian literature, transnational literature, migrant literature, poetry of migration, landscapes of exile, literary geography

DDC-Sachgruppe:

850 - Italienische, rumänische, rätoromanische Literatur

Dokumentart:

Dissertation

Kurzfassung:

Il carattere multi-etnico della società contemporanea si riflette nella letteratura attraverso l'opera di autori che vivono e si esprimono al di fuori del loro paese di origine in una lingua che non è quella materna. Da circa trent'anni la letteratura italiana si va arricchendo del contributo di narratori e di poeti cosiddetti 'migranti' i cui temi caratterizzanti sono l'esilio, la difficoltà di inserirsi nella nuova patria, la sofferenza di chi è destinato ad essere sempre diviso, lacerato fra due lingue, due culture, due identità. La produzione poetica, in modo più lento ma non meno incisivo della narrativa, va imponendosi con temi e forme originali sia per le specifiche aree di provenienza degli autori sia per la singolarità dei loro vissuti

personali. La scelta di utilizzare la lingua appresa da adulti assieme alla lingua materna, autotraducendosi, oppure rinunciando completamente a quest'ultima, rende peculiari i risultati ottenuti in quanto a capacità e libertà espressiva. Infatti, il poeta migrante in molti casi dimostra audacia e sfrontatezza nell'uso della lingua acquisita che viene plasmata e modellata sulla base della propria, spesso legata all'oralità. All'originalità delle forme corrisponde l'originalità dei contenuti, importati dai paesi di provenienza, che introducono nuovi scenari nella letteratura italiana contemporanea. Viene così fornito un apporto interculturale alla letteratura autoctona. In ambito poetico uno degli autori più apprezzati è Gëzim Hajdari le cui opere, pluripremiate, sono state tradotte in diverse lingue (inglese, francese, tedesco e spagnolo). L'autore di origini albanesi (è nato a Lushnjë il 25 febbraio 1957), trasferitosi in Italia da esule nel 1992, è al centro di questo studio con il quale si analizza la sua attività letteraria da una prospettiva geocritica. Le opere qui prese in esame comprendono tutte le sue raccolte poetiche, dagli esordi in Albania, dove scrisse *Antologia della pioggia* e *Il diario di bosco* alla raccolta di più recente pubblicazione, *Delta del tuo fiume* (2015). L'esilio è la marca connotativa della poetica di Hajdari e la rappresentazione del paesaggio la modalità privilegiata per esprimersi; per questo i suoi sono 'paesaggi dell'esilio', rappresentazione di luoghi di dis/appartenenza. In un contesto in cui il paesaggio è tanto fonte quanto oggetto dell'ispirazione poetica ci si pone l'obiettivo di rispondere alle seguenti domande: qual è il rapporto fra spazio reale, spazio percepito e spazio rappresentato? In che rapporto stanno spazio e identità? In che modo la consapevolezza identitaria e il senso di appartenenza influiscono sulla percezione dello spazio? Se i paesaggi migrano con il poeta migrante, cosa connota i 'paesaggi dell'esilio' tracciati dai suoi versi? Gli studi di geografia letteraria, che si occupa del passaggio dagli spazi vissuti agli spazi rappresentati, tracciano le linee-guida del percorso di studio seguito. L'approccio geocritico prevede l'analisi dello spazio nella sua dimensione referenziale, cioè come scenario a cui si appartiene per circostanze oggettive, e spazio come percezione soggettiva che attiene alla capacità di cogliere il 'senso del luogo', di percepirlo emotivamente. Un altro aspetto considerato è quello identitario, relativo al riconoscere se stesso come parte di un tutto. Alla base di questa ricerca c'è il concetto di paesaggio così come inteso da Michael Jakob secondo il quale esso è quel 'ritaglio visuale', quella parte della natura che riesce a rappresentarne la totalità. Il paesaggio sarebbe l'esperienza estetica della natura, un atto intenzionale e consapevole di percezione del mondo esterno visto all'interno di una cornice. Le indicazioni operative fornite dagli studi di geografia letteraria, che si occupano della rappresentazione soggettiva del paesaggio, vengono utilizzate per comprendere i paesaggi che Hajdari, poeta dell'esilio, rappresenta come 'paesaggi dell'esilio', paesaggi, cioè, in cui viene trasferita la sua vicenda biografica. Si individuano, pertanto, tre livelli di indagine dei paesaggi letterari: dimensione referenziale (rappresentazione concreta degli elementi naturalistici); dimensione identitaria (riconoscimento dello

spazio come luogo di appartenenza); rappresentazione soggettiva (proiezione dei propri sentimenti). Si passa da un livello concreto ad un livello astratto di rappresentazione dello spazio: dai paesaggi reali ai paesaggi dell'anima. Il paesaggio, quindi, viene ad assumere il ruolo del significante desaussuriano ('landscape') che trasmette un significato ('inscape'). È dall'analisi e dal confronto delle rappresentazioni delle realtà con cui il poeta migrante ha relazioni, quella di origine, quella di accoglienza e quella dei viaggi effettuati che scaturisce una mappa geografica dei sentimenti, una cartografia dell'emotività. Nell'isolare i singoli elementi paesaggistici vengono individuati i temi ricorrenti caratterizzanti la poetica dell'autore, il tema della stanza sgombra e della dimora e degli elementi essenziali della natura (terra, aria, acqua e fuoco) che rimandano tutti sostanzialmente all'esperienza esiliaca. Essa, da condizione individuale, assume a simbolo di un malessere collettivo, quel male di vivere dell'uomo di oggi a cui il poeta fa costantemente riferimento.

Der multiethnische Charakter der heutigen Gesellschaft findet seinen Widerhall auch in der Literatur. Dies insbesondere durch die Werke von Erzählern und Dichtern, die fern von ihrem Herkunftsland leben und sich in einer Sprache ausdrücken, die nicht ihre Muttersprache ist. Seit etwa dreißig Jahren erfährt die italienische Literatur eine Bereicherung durch die Beiträge dieser sogenannten „MigrationsschriftstellerInnen“. Deren Themen sind typischerweise das Exil und die Schwierigkeit, sich in der neuen Heimat einzuleben. Dabei steht im Zentrum ihr Leid, zwischen zwei Sprachen, zwei Kulturen und zwei Identitäten hin- und hergerissen zu sein. In ihnen wird das Bedürfnis erkennbar im Exil ein *ubi consistam* zu finden, einen Ort der Zugehörigkeit. Langsamer als das erzählende Schrifttum entwickelte sich die Lyrik mit ihren Themen und Formen; Sie brachte Veränderungspotential in die autochthone Literatur ein. Die Entscheidung, ob die als Erwachsene/r erlernte Exilsprache zusammen mit der Muttersprache genutzt wird, indem sich der Autor/die Autorin selbst übersetzt, oder ob ganz auf letztere verzichtet wird, bestimmt den besonderen Charakter der jeweils erzielten Ergebnisse. In vielen Fällen zeigt der/die MigrationsdichterIn Kühnheit, ja Unverfrorenheit beim Gebrauch der erworbenen Sprache, die er/sie in Anlehnung an die eigene, oft an bloße mündliche Überlieferung gebundene Sprache gestaltet und modelliert. Dieser Originalität der Formen entspricht auch die Originalität der Inhalte. Einer der meistgeschätzten Autoren auf dem Gebiet der Migrationslyrik ist Gëzim Hajdari, dessen mehrfach ausgezeichnete Werke in verschiedene Sprachen übersetzt wurden. Der aus Albanien stammende Autor wurde am 25. Februar 1957 in Lushnjë geboren und ging 1992 nach Italien ins Exil. Er steht im Mittelpunkt dieser Studie, die sich aus einer geokritischen Perspektive heraus mit seinen literarischen Werken befasst. Die hier untersuchten Arbeiten umfassen alle Gedichtsammlungen des Autors, von seinen Ursprüngen in Albanien, wo er *Antologia della pioggia* und *Il diario di bosco* schrieb, bis hin zu

der kürzlich veröffentlichten Lyriksammlung *Delta del tuo fiume* (2015). Das Exil ist das kennzeichnende Merkmal von Hajdaris Lyrik und die Landschaftsdarstellung das Mittel, um sich mitzuteilen. Daher sind seine Landschaften 'Landschaften des Exils', die Verkörperung von Orten der Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit zugleich. In diesem Kontext, in dem die Landschaft sowohl Quell als auch Ergebnis der dichterischen Inspiration ist, werden folgende Fragen bearbeitet: Welches Verhältnis herrscht zwischen dem realen und dem dargestellten Raum? In welcher Beziehung stehen Raum und Identität zueinander? Welchen Einfluss haben das Bewusstsein der eigenen Identität und das Gefühl der Zugehörigkeit auf die Wahrnehmung des Raumes? Wenn die Landschaften zusammen mit dem Migrationsdichter migrieren, was kennzeichnet dann die 'Landschaft des Exils', die er in seinen Versen zeichnet? Die Herausarbeitung der literarischen Geografie und damit einhergehend des Übergangs von den ge- und erlebten zu den dargestellten Räumen bilden die Leitlinien dieser Untersuchung. Der geokritische Ansatz beinhaltet die Analyse des Raumes in seiner referentiellen Dimension, d. h. als Szenario der Zugehörigkeit aufgrund objektiver Umstände und des Raumes als subjektiver Perzeption, die mit der Fähigkeit, den 'Orts-Sinn' zu erfühlen, einher geht. Grundlegendes Element der Arbeit ist der Landschaftsbegriff nach Michael Jakob, der Landschaft als denjenigen 'visuellen Ausschnitt' definiert, als den Teil der Natur, der das Ganze zu repräsentieren imstande ist. Landschaft als ästhetische Naturerfahrung, als bewusster und beabsichtigter Akt der Darstellung der äußeren, wie in einem Rahmen eingeschlossen, gesehenen Welt. Durch die Angaben der literarischen Geografie wird beleuchtet, wie der Exillyriker Hajdari Landschaften als Exillandschaften darstellt, in die er die eigene biografische Erfahrung einbettet. Die Untersuchung der literarischen Landschaften bewegt sich somit auf drei Ebenen: in der referentiellen Dimension (konkrete Darstellung der Natur und ihrer Elemente), auf der Ebene der Identität (Erkennen des Raums als Ort der Zugehörigkeit) und auf der der subjektiven Darstellung (Projektion der eigenen Gefühle). Es handelt sich um den Übergang von einer konkreten auf eine abstrakte Ebene bei der Darstellung des Raumes. Die Landschaft nimmt die Rolle des De Saussure'schen Signifikanten ('landscape') an, welcher ein Signifikat ('inscape') transportiert. Aus dem Vergleich und der Analyse der Realitäten, mit denen der wandernde Dichter Beziehungen unterhält – die seines Ursprungslandes, die der Adoptivheimat und die der bereisten Länder – und ihrer jeweiligen Darstellung entsteht schließlich eine Landkarte der Gefühle, und aus ihr wieder eine Kartografie der Emotivität. Anhand der einzelnen landschaftlichen Elemente werden sodann die wiederkehrenden Themen herausgearbeitet, die Hajdaris Lyrik kennzeichnen: das leere Zimmer und das leere Haus, sowie die vier Grundelemente der Natur: Erde, Luft, Wasser, Feuer, die alle im wesentlichen auf die Erfahrung des Exils verweisen. Diese Erfahrung gerät von einer individuellen Befindlichkeit zum Symbol eines kollektiven Unbehagens, zu jenem *mal de vivre* des heutigen Menschen, auf das Hajdari kontinuierlich Bezug nimmt.

Hauptberichter:

Prof. Dr., Kleinert, Susanne

Tag der mündlichen Prüfung:
31/10/2018

Fakultät:

P – Philosophische Fakultät

Fachrichtung:

Romanistik

Fakultät/Institution:

SciDok – Elektronische Dokumente der UdS

Indice

Zusammenfassung	III
Introduzione	XXI
Capitolo primo. Geografie letterarie	
1.1 Letteratura come passaggio	1
1.2 Leggere lo spazio e il tempo	6
1.3 Dallo spazio al paesaggio attraverso la parola	24
1.4 Geografia letteraria: l'approccio teorico	34
1.5 Per un'analisi geoletteraria	44
Capitolo secondo. Gëzim Hajdari: il percorso letterario di un poeta in esilio	
2.1 Profilo del poeta	55
2.2 Esperienza e poetica dell'esilio	70
2.3 Le prime sillogi: <i>Erbamara</i> e <i>Antologia della pioggia</i>	86
2.4 <i>Ombra di cane</i>	91
2.5 <i>Sassi controvento</i>	94
2.6 <i>Corpo presente</i>	97
2.7 <i>Stigmate</i>	100
2.8 <i>Spine nere</i>	104
2.9 <i>Maldiluna</i>	109
2.10 <i>Poema dell'esilio</i>	111
2.11 <i>Peligòrga</i>	115
2.12 <i>Nûr. Eresia e besa</i>	122
2.13 <i>Epicedio albanese</i>	128
2.14 <i>Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista. Slogan dell'Albania di Enver Hoxa</i>	133
2.15 <i>I canti dei nizàm</i>	136

2.16 <i>I canti del kurbèt</i>	142
2.17 <i>Delta del tuo fiume</i>	146
2.18 Temi e forme poetiche	158
2.19 <i>San Pedro Cutud. Un viaggio negli inferi del tropico</i>	166
2.20 <i>Muzungu. Diario in nero</i>	171
2.21 La rappresentazione dell'altrove	179
2.22 L'altro Hajdari	187
Capitolo terzo. Dalla dimora alla stanza sgombra	
3.1 Le stanze dei migranti	198
3.2 La stanza sgombra di Gëzim Hajdari	205
3.3 La dimora materna	237
Capitolo quarto. I luoghi: da paesaggi fisici a paesaggi poetici	
4.1 Sentimento della natura, senso del paesaggio, paesaggio interculturale	249
4.2 Dall'Albania all'Italia	255
4.3 Dalle colline della Darsia alle colline della Ciociaria	271
4.4 L'Africa e il Sud-Est asiatico: transiti e innesti	282
4.5 I quattro elementi	289
4.5.1 Terra e sassi	292
4.5.2 Aria e uccelli	308
4.5.3 Acqua e pioggia	313
4.5.4 Fuoco e cenere	317
4.6 In cammino, verso l'abisso e oltre	319
Conclusione	322
Appendice. A dialogo con l'autore	329
Letteratura primaria	340
Letteratura secondaria	342
Sitografia	361

Geografien verborgener Spuren.

Die Landschaften des Exils in den Werken von Gëzim Hajdari

Zusammenfassung

1. Italienische Literatur und Migrationsliteratur im Spiegel literarischer Diskurse
2. Der Migrationsdichter Gëzim Hajdari: Literarisches Schaffen
3. Ziel und Fragestellungen der Dissertation
4. Methodischer Zugang
5. Gliederung und Aufbau der Arbeit
6. Inhalt und Ergebnisse der Analyse

1. Italienische Literatur und Migrationsliteratur im Spiegel literarischer Diskurse

Der multiethnische Charakter der heutigen Gesellschaft findet seinen Widerhall auch in der Literatur. Dies insbesondere durch die Werke von Erzählern und Dichtern, die fern von ihrem Herkunftsland leben und sich in einer Sprache ausdrücken, die nicht ihre Muttersprache ist.

Seit etwa dreißig Jahren erfährt die italienische Literatur eine Bereicherung durch die Beiträge dieser sog.en „MigrationsschriftstellerInnen“. Deren Themen sind typischerweise das Exil und die Schwierigkeit, sich in der neuen Heimat einzuleben. Dabei steht im Zentrum ihr Leid, zwischen zwei Sprachen, zwei Kulturen und zwei Identitäten hin- und hergerissen zu sein. In ihnen wird das Bedürfnis erkennbar im Exil ein *ubi consistam* zu finden, einen Ort der Zugehörigkeit in einer Realität, in der sich die alten Bindungen auflösen und neue nur schwer zu knüpfen sind. Dieses Gefühl wird durch kontinuierliche Verweise und wiederholte Erinnerungen an das Heimatland ausgedrückt.

Unter den zahlreichen Begriffen, die im Laufe der Jahre herangezogen wurden, um diese Literaturgattung zu definieren (italophone, hybride, postkoloniale Literatur, Migranten- oder Migrationsliteratur, oder auch multikulturelle bzw. transkulturelle Literatur), scheinen die Termini „Migrationsliteratur“ und „Literatur der Migration“ die gebräuchlichsten zu sein.

Rosanna Morace schlägt die Bezeichnung *letteratura-mondo*¹ für eine Literatur vor, die die Folgen der durch Globalisierung und Migration herbeigeführten Vermischung darstellt. Armando Gnisci, Pionier auf dem Gebiet der Migrationsliteratur und dessen maßgeblicher Vertreter benutzt das Akronym L IMM (*Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale*) zur Kennzeichnung der italienischen Literatur der weltweiten Migration, wobei er die Betonung auf die beiden letzten Elemente „weltweit“ und „Migration“ legt. Damit sollen sowohl die AutorInnen nichtitalienischer Provenienz gewürdigt werden, die ihre Literatur nach Italien bringen, als auch die Beiträge der im Ausland lebenden italienischen SchriftstellerInnen. In beiden Fällen ergibt sich ein Prozess der „Kreolisierung“². Die Frage nach dem Status der Migrationsliteratur im Kontext der italienischen Literatur hat eine intensive Debatte unter den Literaturwissenschaftlern in Gang gebracht und harret noch eine Lösung.

Spektrum und Szenario der Migrationsliteratur sind überaus weit gefasst: In der Anfangsphase bestand der Großteil des literarischen Schaffens noch aus Erzählungen oder kurzen Romanen, die entweder autobiografisch oder zumindest durch die eigene Migrationserfahrung geprägt waren. Späterhin trat der dokumentarische Aspekt in dem Maße in den Hintergrund, in dem das ursprüngliche Bedürfnis, dem Erlebten Ausdruck zu verleihen, weniger dringlich wurde.

Ebenso befreiten sich die anfangs noch von italienischen KoautorInnen begleiteten SchriftstellerInnen in dem Maße von deren Unterstützung, indem sie ihre Beherrschung der italienischen Sprache vervollkommneten.

¹ Vgl. Morace, R. (2012), *Letteratura mondo italiana*, Pisa: Edizioni ETS.

² Vgl. Gnisci, A. (2014), FAG & L IMM. In: <http://www.el-ghibli.org/fag-limm/>.

Langsamer als das erzählende Schrifttum, wenn auch nicht weniger entscheidend, entwickelte sich die Lyrik mit ihren Themen und Formen, die sowohl wegen der Provenienz der AutorInnen als auch aufgrund der Besonderheit ihrer autobiografischen Inhalte durchaus als originell zu gelten hat: Sie brachte unter thematischem wie unter formalem Aspekt Veränderungspotential in die autochthone Literatur ein.

Die Entscheidung, ob die als Erwachsene/r erlernte Exilsprache zusammen mit der Muttersprache genutzt wird, indem sich der Autor/die Autorin selbst übersetzt, oder ob ganz auf letztere verzichtet wird, bestimmt den besonderen Charakter der jeweils erzielten Ergebnisse, sowohl was die Ausdruckfähigkeit als auch die -freiheit anbelangt. In vielen Fällen zeigt der/die MigrationsdichterIn Kühnheit, ja Unverfrorenheit beim Gebrauch der erworbenen Sprache, die er/sie in Anlehnung an die eigene, oft an bloße mündliche Überlieferung gebundene Sprache gestaltet und modelliert. Dieser Originalität der Formen entspricht auch die Originalität der Inhalte, die, aus den Herkunftsländern importiert, neue Szenarien, andersartige Vorstellungen und Weltansichten und unterschiedliche Lesarten derselben einbringen.

2. Der Migrationsdichter Gëzim Hajdari: Literarisches Schaffen

Einer der meistgeschätzten Autoren auf dem Gebiet der Migrationslyrik ist Gëzim Hajdari, dessen mehrfach ausgezeichnete Werke in verschiedene Sprachen (englisch³, französisch⁴, deutsch⁵ und spanisch⁶) übersetzt wurden. Der aus Albanien stammende Autor wurde am 25. Februar 1957 in Lushnjë geboren und ging 1992 nach Italien ins

³ Hajdari, G. (2016), *Stigmata*, Bristol: Shearsman Books. Übersetzung der Sammlung *Stigmatate* und Nachwort von Cristina Viti.

⁴ Hajdari, G. (2017), *Balkan Blues*, Firenze/Parigi: Classi Edizioni. Übersetzung der Sammlung *Corpo presente* von Alexandre Zotos mit einem Nachwort von Nils Anderson.

⁵ Hajdari, G. (2008), *Mondkrank: Gedichte*, Ludwigsburg: Verlag Pop. Aus dem Italienischen und mit einem Nachwort von Stefanie Golisch.

⁶ Hajdari, G. (2015), *Maldiluna y Rosa Canina*, Copenaghen: Editorial Aurora Boreal. Übersetzung der Sammlung *Maldiluna* von Mario Camelo.

Exil. Er steht im Mittelpunkt dieser Studie, die sich aus einer geokritischen Perspektive heraus mit seinen literarischen Werken befasst.

Die hier untersuchten Arbeiten⁷ umfassen alle Gedichtsammlungen des Autors, von seinen Ursprüngen in Albanien, wo er *Antologia della pioggia* und *Il diario di bosco* schrieb, bis hin zu der kürzlich veröffentlichten Lyriksammlung *Delta del tuo fiume* (2015). Es folgt ein Verzeichnis der untersuchten Sammlungen mit dem Erscheinungsjahr (in Klammern): *Ombra di cane/Hije qeni* (1993), *Sassi contro vento/Gurë kundërerës* (1995), *Antologia della pioggia/Antologjia e shiut* (2000), *Erbamara/Barihidhur* (2001), *Stigmate/Vragë* (2002), *Spine nere/Gjemba të zinj* (2004), *Maldiluna/Dhimbjehëne* (2005), *Poema dell'esilio/Poema e mërgimit* (2005), *Peligòrga/Puligòrga* (2007), *Corpo presente/Trup i pranishem* (2011), *Delta del tuo fiume/Grykë e lumit tënd* (2015). 2008 erschienen zwei verschiedene Ausgaben ausgewählter Gedichte: *Poesie scelte* (1990-2007), während 2015 eine neue Ausgabe der *Poesie scelte* (1990-2015) herausgegeben wurde. *Nûr. Eresia e besa/Nûr. Herezia dhe besa* (2012) ist eine dramatische Dichtung. *San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico* (2004) und *Muzungu. Diario in nero* (2006) sind zwei Prosatexte, in denen Hajdari von den zusammen mit seinem Freund, dem Fotografen Piero Pomponi, unternommenen Reisen nach Südostasien und Uganda berichtet. In den Bänden *I canti dei nizàm/ Këngët e nizamit* (2012) und *I canti del kurbet/ Këngët e kurbetit* (noch nicht veröffentlicht) wurden erstmals Lieder aus der albanischen Volkstradition gesammelt, transkribiert und ins Italienische übersetzt. Es handelt sich dabei um die Lieder der Soldaten (*nizàm*), die während der Besetzung Albaniens durch die Türken (15.-20. Jh.) für die Hohe Pforte zwangsrekrutiert wurden sowie die Lieder der jungen Leute (*kurbet*), die zwecks Arbeitssuche in die Fremde auswanderten. 2013 wurde eine Sammlung der Slogans des Regimes unter dem Diktator Enver Hodscha veröffentlicht: *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista. Slogan dell'Albania di Enver Hoxha/*

⁷ Siehe Literaturverzeichnis.

Rroftëkënga e gjelit në fshatin komunist. Dadurch wurde ein Literaturgut schriftlich festgehalten und zugänglich gemacht, das sonst verloren gegangen wäre. Die Anthologie *Gjëmë/Genocidi i poezisë shqipe* erschien 2010 in Albanien und wird demnächst auch in Italien unter dem Titel *Epicedio albanese* veröffentlicht. Wie das albanische Wort „gjëmë“ („Totenklage“) andeutet, handelt es sich darin um ein trauervolles Erinnern an all die verschwundenen Dichter, Schriftsteller und Intellektuellen Albaniens, die Opfer des langen totalitären Regimes unter Enver Hodscha (1944-85) wurden.

Mit Ausnahme der ersten, in Albanien veröffentlichten, Lyriksammlung *Antologia e shiut*, sind alle Werke Hajdaris als zweisprachige Ausgaben erschienen. In der Anthologie *Maldiluna*⁸ steht der italienische Text auf der linken und der albanische auf der rechten Seite. In allen anderen Sammlungen ist die Darstellungsweise entgegengesetzt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass der Dichter eine wichtige Etappe bei der Aneignung der italienischen Sprache erreicht hat. Dieser Prozess hatte bereits in Albanien begonnen, wo er noch als Student italienische Lyrik im Original las. Dies hat Hajdari in diversen Interviews betont und spricht er auch in seinem Freund Jozef Radi gewidmeten Gedicht an: „*Rammento la tua squallida baracca/dove impaurito lessi/le poesie di D’Annunzio*“⁹. In einem von mir geführten Interview, das im Anhang zu dieser Dissertation im vollen Wortlaut wiedergegeben ist, sagte Hajdari über seine Zweisprachigkeit: „Ich bin ein albanischer und ein italienischer Dichter. Ich übersetze nicht mich selbst, sondern schreibe parallel in beiden Sprachen, also auf Italienisch und Albanisch und umgekehrt. Es handelt sich nicht um Zweisprachigkeit, sondern vielmehr um eine ‚Doppelsprache‘. Mein Schreiben ist eine sprachliche Migration: aus- und eintreten aus einer Sprache in die andere“. Auch in seinen Versen spricht er von seiner doppelten sprachlichen Zugehörigkeit: „*Scrivo questi versi in italiano/e mi tormento in*

⁸ auf Deutsch unter dem Titel *Mondkrank* erschienen.

⁹ Zu dt.: „Ich erinnere mich an deine trostlose Baracke/wo ich, verängstigt,/die Gedichte D’Annunzios las“. In: Hajdari, G. (2005), *Maldiluna/Dhimbjehëne*, Nardò (LE): Besa Edizioni, S. 94, Verse 14-16.

albanese“¹⁰. Außerdem sei darauf hingewiesen, dass Hajdari 1991 an der Universität Elbasan (Albanien) seinen Abschluss in Albanischer Literatur machte. Des Weiteren legte er 2004 sein Examen in Moderner Literaturwissenschaft an der Universität La Sapienza in Rom ab. In Albanien unterrichtete er kurzzeitig an einem Gymnasium.

Hajdari ist nicht nur Lyriker und Erzähler, sondern auch ein Kulturvermittler, ein Intellektueller, für den die literarische Tätigkeit eine Form der politischen Militanz ist. Er engagiert sich sehr dafür, dass die SchriftstellerInnen seiner Heimat in Italien bekannt werden (Besnik Mustafaj, Faslli Haliti, Jozef Radi und Donika Dabishevci), wie ihm umgekehrt die Verbreitung italienischer Lyrik in Albanien, etwa durch Amedeo di Sora und Luigi Manzi am Herzen liegt. Gleiches gilt für Dichter einer Herkunft, die er als 'Süden der Welt' bezeichnet, z. B. der Karibe Kamau Brathwaite, der Philippiner Gémino H. Abad und die Schottin Gerda Stevenson, die er übersetzen lässt, z. T. selbst betreut und durch Veröffentlichungen in der Reihe *Erranze* bei dem von ihm geleiteten Verlag Ensemble fördert.

3. Ziel und Fragestellungen der Dissertation

Das Exil ist das kennzeichnende Merkmal von Hajdaris Lyrik und die Landschaftsdarstellung das Mittel, um sich mitzuteilen. Daher sind seine Landschaften 'Landschaften des Exils', die Verkörperung von Orten der Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit zugleich. In diesem Kontext, in dem die Landschaft sowohl Quell als auch Ergebnis der dichterischen Inspiration ist, werden folgende Fragen bearbeitet: Welches Verhältnis herrscht zwischen dem realen und dem dargestellten Raum? In welcher Beziehung stehen Raum und Identität zueinander? Welchen Einfluss haben das

¹⁰ Zu dt: „Ich schreibe diese Verse in Italienisch/und quäle mich in Albanisch“. In: Hajdari, G. (2016), *Stigmata*, Bristol: Shearsman Books, (erste Auflage 2002, *Stigmate*, Nardò (LE): Besa Edizioni), S. 98, Verse 17-18.

Bewusstsein der eigenen Identität und das Gefühl der Zugehörigkeit auf die Wahrnehmung des Raumes? Wenn die Landschaften zusammen mit dem Migrationsdichter migrieren, was kennzeichnet dann die 'Landschaft des Exils', die er in seinen Versen zeichnet?

4. Methodischer Zugang

Die Herausarbeitung der literarischen Geografie und damit einhergehend des Übergangs von den ge- und erlebten zu den dargestellten Räumen bilden die Leitlinien dieser Untersuchung. Der geokritische Ansatz beinhaltet die Analyse des Raumes in seiner referentiellen Dimension, d. h. als Szenario der Zugehörigkeit aufgrund objektiver Umstände und des Raumes als subjektiver Perzeption, die mit der Fähigkeit, den 'Orts-Sinn' zu erfühlen, einher geht. Ein weiterer, in der Untersuchung berücksichtigter Aspekt ist der der Identität, der Erkenntnis des Selbst als Teil eines Ganzen. Grundlegendes Element der Arbeit ist der Landschaftsbegriff nach Michael Jakob, der Landschaft als denjenigen 'visuellen Ausschnitt' definiert, als den Teil der Natur, der das Ganze zu repräsentieren imstande ist. Landschaft als ästhetische Naturerfahrung, als bewusster und beabsichtigter Akt der Darstellung der äußeren, wie in einem Rahmen eingeschlossen, gesehenen Welt.

Die Angaben zur Vorgehensweise, wie sie etwa Fabio Lando, Davide Papotti und Maria de Fanis in ihren Studien zur literarischen Geografie und zur subjektiven Landschaftsdarstellung vorgeben, kommen auch in dieser Untersuchung zum Tragen. Mit ihrer Hilfe wird beleuchtet, wie der Exillyriker Hajdari Landschaften als Exillandschaften darstellt, in die er die eigene biografische Erfahrung einbettet. Die Untersuchung der literarischen Landschaften bewegt sich somit auf drei Ebenen: in der referentiellen Dimension (konkrete Darstellung der Natur und ihrer Elemente), auf der

Ebene der Identität (Erkennen des Raums als Ort der Zugehörigkeit) und auf der der subjektiven Darstellung (Projektion der eigenen Gefühle).

Es handelt sich um den Übergang von einer konkreten auf eine abstrakte Ebene bei der Darstellung des Raumes, von den realen Landschaften zu denen der Seele. Die Landschaft nimmt die Rolle des De Saussure'schen Signifikanten ('landscape') an, welcher ein Signifikat ('inscape') transportiert. Aus dem Vergleich und der Analyse der Realitäten, mit denen der wandernde Dichter Beziehungen unterhält – die seines Ursprungslandes, die der Adoptivheimat und die der bereisten Länder – und ihrer jeweiligen Darstellung entsteht schließlich eine Landkarte der Gefühle, und aus ihr wieder eine Kartografie der Emotivität.

Anhand der einzelnen landschaftlichen Elemente werden sodann die wiederkehrenden Themen herausgearbeitet, die Hajdaris Lyrik kennzeichnen: das leere Zimmer und das leere Haus, sowie die vier Grundelemente der Natur: Erde, Luft, Wasser, Feuer, die alle im wesentlichen auf die Erfahrung des Exils verweisen. Diese Erfahrung gerät von einer individuellen Befindlichkeit zum Symbol eines kollektiven Unbehagens, zu jenem *mal de vivre* des heutigen Menschen, auf das Hajdari kontinuierlich Bezug nimmt.

5. Gliederung und Aufbau der Arbeit

Im ersten Kapitel wird auf die Studien des Anthropologen Marc Augé und des Philosophen Zygmunt Bauman eingegangen, die Anleitungen zum Verständnis der Begriffe Raum und Zeit in der so genannten Postmoderne liefern. Im Besonderen analysiert Marc Augé den Unterschied zwischen 'Raum' und 'Ort' und führt einen neuen Begriff ein, den des 'Nicht-Ortes' zur Bezeichnung der Räume von Verkehr und Konsum, wo jegliche Identität und Zugehörigkeit abwesend sind. Identität fehlt auch Bauman zufolge in dem, was er als 'flüssige Moderne' bezeichnet: Eine Gesellschaft, gekennzeichnet von der Auflösung aller Bezugspunkte (institutioneller, politischer,

wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Art) und von dem daraus resultierenden Gefühl der Unsicherheit. Ebenfalls herangezogen werden die theoretischen Überlegungen von Bertrand Westphal zum Verhältnis zwischen realem, perzipiertem und dargestelltem Raum, sowie Gaston Bachelards Gedanken über die poetische Imagination, die er als Phänomen verstanden wissen will, so wie sie aus dem Bewusstsein des Autors hervortritt.

Des Weiteren werden die Vorschläge zu einer geo-literarischen Analyse vorgestellt, wie sie in den Studien von Fabio Lando, Davide Papotti und Maria de Fanis zu finden sind: Eine erste Ebene zur Beschreibung von mithilfe der Literatur dargestellten Räumen, von literarischen Landschaften, zusammen mit der Bestimmung der wichtigsten Aspekte, die sie kennzeichnen. Auf der zweiten Ebene steht die Analyse der Signifikate, während eine dritte, interpretative Ebene sich mit der Beschreibung des 'Orts-Sinnes' befasst, mit dem Sinn also, den der Autor Orten zuschreibt.

Im zweiten Kapitel wird, chronologisch nach Erscheinungsdatum der Werke geordnet, Gëzim Hajdaris literarisches Schaffen vorgestellt. Im Fokus steht hierbei das Exil, wie es der Autor erlebt hat: als Zwang und als Wahl, in jedem Fall aber als Fluch, als Strafe für das Vergehen, ein Dissident zu sein.

Einer der am häufigsten wiederkehrenden *topoi* in Hajdaris Lyrik ist der des 'leeren Zimmers', dem in dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Dieses dritte Kapitel setzt den leeren Raum im Haus in der italienischen Ciociaria in Relation zu dem in der albanischen Darsia, der Region, aus der der Autor stammt. Mit diesem Thema ist auch das Motiv der Mutter als zentralem Bezugspunkt des Dichters verbunden: Eine stete Präsenz, trotz der räumlichen Entfernung.

Die Sprache der Poesie bewegt sich ihrer Natur nach in einiger Entfernung von der Realität, insofern nämlich, als die natürlichen Landschaften psychologische Implikationen und persönlichen Wert annehmen. Hajdaris Lyrik setzt sich zusammen aus Landschaften mit hohem Symbolgehalt; präsentiert werden sie auf lakonische, ja lapidare, sehr gegenständliche Weise und die realistischen Elemente werden auf dem

Weg von der Perzeption zur Darstellung in ihrer Wesentlichkeit derart reduziert, dass sie schließlich als emblematische Kennzeichen, als tatsächliche Alleinstellungsmerkmale auftreten.

Im vierten Kapitel geht es ganz spezifisch um die Orte; darum, wie die perzipierte Landschaft dargestellt wird. Es handelt sich um aus der Landschaft herausgeschnittene Bruchstücke, verstanden als eben jene 'visuellen Ausschnitte', von denen Michael Jakob spricht, die einer sorgfältigen Interpretation unterzogen werden, um schließlich zu einer 'Landschaft des Exils' zu gelangen und diese ist eine kontaminierte, hybridisierte Landschaft, das Ergebnis der Überlagerung verschiedener, erlebter und dargestellter Landschaften. Die Migration des Dichters besteht darin, dass er seine ganze Welt mit sich bringt und sie in die Exilwelt bzw. in die neuen Welten, mit denen er sich auseinandersetzt und die er in sich aufnimmt, einfließen lässt.

Die von Hajdari entworfenen Naturszenarien verweisen ausnahmslos auf die Materie, aus der sie jeweils bestehen: Erde, Luft, Wasser und Feuer. Diese Elemente sind der Rohstoff, mit dessen Hilfe die Empfindungen – auch sie wie die Natur auf das Wesentliche reduziert und in ihrer Einzigartigkeit isoliert – auf ganz unmittelbare, authentische Weise zum Ausdruck gebracht werden. Sie werden zum objektiven Gegenüber der schmerzlichen Erfahrung eines Lebens in Vergangenheitssehnsucht und Unsicherheit, zwischen Zukunftsplänen und Enttäuschungen, zwischen Wut und Bedauern.

Im Anhang der vorliegenden Studie befindet sich ein Interview der Verfasserin mit Hajdari aus dem Februar 2017, in dem der Lyriker über sein Verhältnis zu Albanien und Italien spricht, über seinen Status als Exilant und über die Modalitäten und Formen seiner Dichtkunst.

6. Inhalt und Ergebnisse der Analyse

Gëzim Hajdaris vielgestaltige literarisches Schaffen präsentiert sich als ein kohärenter, als Spirale angelegter Weg: In seinem thematischen und formalen Kern im wesentlichen unverändert, entwickelt er sich in zentrifugaler Bewegung um ein nach und nach weiter werdendes Interessengebiet herum, innerhalb dessen Themen vertieft und Ausdrucksformen vervollkommnet werden.

In einer ersten Phase konzentriert sich der Autor ganz auf das Ich, das die Grausamkeit des Exilantenschicksals beklagt, des erst in der Heimat und dann auch fern von ihr einsamen Menschen. Die Lakonik der Verse belegt jedes Wort mit schweren Aufgaben der Verantwortung für den rechten Ausdruck. Dunkel ist die balkanische Nacht und dunkel ist der Himmel über der Ciociaria; Steine lässt der Dichter zurück und Steine findet er im Land seiner Ankunft vor. Lange und schwere Schatten, Säulen peitschenden Regens, kahle und irrsinnige Hügel, dunkler Winter, düsterer Frühling, ein ‚wahnsinnig‘ gewordener Himmel: All diese Elemente bedrohen den Dichter, quälen ihn und rauben ihm den Schlaf. Sein Verhältnis zur Natur ist negativ – oder besser gesagt: Es scheint, als ob die Natur selbst, mehrfach personifiziert, ihn quälen wolle, während er, Opfer eines Paktes zwischen politischen und natürlichen Mächten, sich in einem verbitterten, introspektiven Solipsismus einschließt, der bisweilen fast bis zur Selbstverstümmelung geht.

Die Landschaften, sowohl die bekannten seiner heimatlichen Darsia, als auch die neuen der Ciociaria, erscheinen als einer feindlichen Welt zugehörig, die als solche wahrgenommen wird, weil sie ein Darstellungsmittel des existenziellen Unbehagens des Dichters ist, einer aus seinem Bewusstsein sich auftuenden Unruhe, die ihn so sehr umtreibt, dass er zu seinem eigenen Feind wird. Diese erste Phase der Migrationserfahrung ist nicht so erschütternd, wie man glauben könnte. Der psychische Zustand des Dichters, der ohne Hoffnungen und Erwartungen ist, bestätigt und verschärft eine bereits existierende Befindlichkeit. Das Verhältnis des Autors zu den

Elementen der Natur bleibt unverändert negativ, allenfalls steigert sich das Gefühl der eigenen Zerbrechlichkeit und gleichzeitig der Eindruck der verbissenen Gegnerschaft, die er seitens der Naturkräfte erfährt. In der *Antologia della pioggia* präsentiert sich Hajdari als ein „verletztes Tier“ („animale ferito“) das sich nur noch ergeben kann, eine leichte Seele, die mit all der „düsteren Schwere“ („lugubre pesantezza“) belastet wird, die die Geschichte ihr entgegen wirft.

Mit der Sammlung *Sassi controvento* beginnt eine zweite Phase, in der der Dichter seinen Blick über die Grenzen des leeren Zimmers hinaus richtet. Jetzt gestaltet er es um in sein „ärmliches Haus“ („povera casa“), das er einerseits als „Ruine“ („rudere“) bezeichnet, andererseits aber auch als „Tempel“ („tempio“). Es umgrenzt seine Einsamkeit. Verschiedene Elemente kündigen seine Reaktion auf das Erreichen eines toten Punktes an, auf eine Situation, in der seine Verzweiflung chronisch zu werden droht. Schon der Titel unterstreicht den Wunsch nach Veränderung, den Willen zur Auflehnung. Auch die eingangs gestellte Frage: „Ci sono altre possibilità?“ („Gibt es noch andere Möglichkeiten?“) weist auf die Suche nach einer Lösung hin. Dieser schwache Schimmer von Optimismus darf jedoch nicht als Hinweis auf eine Umkehrung der Tendenz verstanden werden, ganz im Gegenteil. Der Tenor ist nach wie vor der der Klage, vielleicht weniger schmerz erfüllt, aber doch weiterhin dominant. Die dargestellten Szenarien bleiben visionär: verdorrte, sterile Landschaften, ein verschlossener Himmel, erloschene Feuer und Asche, Blut, Spiegel und Abgründe. Und doch scheint in diesem Zustand der Immobilität etwas zu geschehen, das die Angst lindert: Es erscheint ein ‚Du‘ bzw. ‚Ihr‘ in Form diffuser Schatten, die aus dem Nebel heraustreten, um sich zum Dichter zu gesellen und sein Schicksal als Überlebender zu teilen.

In der Sammlung *Corpo presente* spricht der Dichter direkt zu Tirana, zu seinem Herkunftsland Albanien und erkennt damit an, dass dieses Land, wohin er sich im Westen auch wendet, ihm immer vor Augen stehen wird. Das Bewusstsein der Zugehörigkeit, das vorher zum Schweigen gebracht worden war, erwacht nun wieder:

Die Landschaften der Ciociaria erinnern den Autor an die der heimatlichen Darsia, der italienische Frühling weckt seine Sehnsucht nach dem seiner Kindheit und so taucht er in seine Erinnerungen ein, um die Leere der Entfernung zu füllen.

Mit der fortschreitender Zeit kühlen auch die Emotionen ab. Die Annäherung an die Heimat gestaltet sich nicht mehr so empathisch, sondern nimmt rationale Züge an. In Hajdaris Lyrik verlieren sich nun zunehmend die bitteren Töne des Affronts, die Aggressivität des geschmähten Sohnes, der offenbar seinem Ausbruch in *Poema dell'esilio* nun nichts mehr hinzuzufügen hat. In diesem Werk, das mit Fug und Recht als eine Dichtung über das Exil angesehen werden darf, zählt der Autor alle Freveltaten sowohl des kommunistischen Regimes als auch der Nachfolgeregierungen auf. Er tut dies in Form eines klagenden Singsangs, unterbrochen von dem als Kehrreim fungierenden Schlussvers, in dem er sich direkt an die Leser („meine Freunde“) wendet und die verschiedenen Gründe seiner Exilierung erklärt.

Aus der positiven, konstruktiven Haltung, die Hajdari nun an den Tag legt, ergibt sich schließlich sein zweifaches Engagement sowohl als Lyriker als auch als Dokumentarist. In seiner Dichtkunst schlägt sich dies in der Wiederaufnahme der balkanischen Tradition und des epischen Repertoires Albaniens nieder, die beide in *Nûr. Eresia e besa* ihre höchste Aussagekraft erreichen. Der Wissenschaftler Hajdari hingegen beschäftigt sich mit dem mündlich überlieferten Erbe der alten albanischen Kultur (*I canti dei nizàm* und *I canti del kurbét*). Außerdem stellt er eine Sammlung der Slogans der Hodscha-Diktatur zusammen und dokumentiert in *Gjëmë/Genocidi i poezisë shqipe (Epicedio albanese)* die Verbrechen des Regimes. Dies ist die dritte Phase seines dichterischen Werdegangs, in welcher der Widerstand, den er in der Heimat aktiv betrieben und in Italien nur erträumt hat, nun literarische Wirklichkeit wird. Der Widerstand wird zum Leitfaden einer stolzen Lyrik, voller Würde und Respekt der fernen Vergangenheit gegenüber und einer dokumentarischen Prosa, die zu einer Anklage der jüngeren Geschichte Albaniens gerät.

Der Lyriker Gëzim Hajdari scheint nun, nach der Abrechnung mit dem Albanien unter Enver Hodscha und den Folgeeregierungen, sein Land mit mehr Gelassenheit zu sehen. In dem 2015 erschienenen Werk *Delta del tuo fiume* wird Albanien zur dritten Spitze eines Dreiecks, dessen andere beiden Scheitelpunkte Italien/Rom bzw. die Länder sind, die er mit der Haltung desjenigen bereist, der ihren tieferen Sinn, ihre innerste Seele erkunden und erfassen möchte. Endlich befreit von der Bürde seiner persönlichen Geschichte, hat der Dichter den Pessimismus und die Verslossenheit eines traurigen ‚Ichs‘ im Exil überwunden und kann nunmehr das ‚Wir‘ gebrauchen, kann das Leid der Menschen in sich aufnehmen, denen er begegnet: ein Vagabund auf den Straßen der Welt, dieses Mal aus eigener Entscheidung und nicht aus Zwang. Das lyrische ‚Ich‘ verliert also seine zentrale Position und öffnet sich der Darstellung anderer Länder, anderer Völker, sodass seine Dichtung zum Chorgesang des Protests gegen die Übel der Welt und zu einer Aufforderung zum Widerstand wird.

Aus der oben beschriebenen Analyse ergeben sich die folgenden Kennzeichen, die einen roten Faden verkörpern, der alle Werke des Lyrikers Gëzim Hajdari verbindet:

- a) eine innere Beziehung zu seinem Herkunftsland;
- b) die Schwierigkeiten, sich im Exilland willkommen zu fühlen und dort heimisch zu werden;
- c) eine ständige Sehnsucht nach dem Anderswo;
- d) die Rückkehr zu den eigenen Ursprüngen mithilfe der Literatur;
- e) die Schaffung interkultureller Landschaften;
- f) die Pflicht zum Widerstand und das Recht, sich wieder auszusöhnen.

Der Dichter hat ein ambivalentes, von Hassliebe gekennzeichnetes Verhältnis zu Albanien. Die Liebe hat zwei Gesichter, ein väterliches und ein mütterliches. Der Vater repräsentiert die Mythen, die Legenden und die mündlich überlieferten atavistischen

Gesetze des ‚Kanun‘¹¹ und der ‚besa‘. Er repräsentiert auch die religiösen Grundsätze der Bektaschi-Bewegung, einer islamischen Sekte, der die Familie angehörte und deren Spiritualität der Sufismus zugrunde liegt. Während der Vater die Strenge des Lebens verkörpert, symbolisiert die Mutter Wärme, Herzlichkeit, Vergebung und Bereitschaft in dem wiederkehrenden Bild von Nür, dem alten Mütterchen, der ‚vecchierella‘, die den Sohn in seinem Geburtshaus erwartet. Gëzim Hajdari ergänzt diese Ausführungen in einem im Anhang der Dissertation wiedergegebenen Interview. Demgemäß verkörpere die Mutter auch ‚die Sprache der Liebe, die Erinnerung, die Identität, die Sakralität, die Universalität und die Religiosität. Die Vaterfigur hingegen steht für das dramatische und epische Universum‘.

Der Hass äußert sich als Hass auf Albanien in Gestalt des verachteten Dichters¹², des geschmähten Journalisten¹³ und des bedrohten Politikers¹⁴. Oft wird Albanien als Doppeladler dargestellt. An ihn, den er Medea nennt, wendet sich der Dichter in vielen seiner Werke.

Seit seiner Ankunft in Italien im Hafen von Triest 1992 hat der Dichter das Gefühl, nicht willkommen zu sein. Diese Feindseligkeit Italiens verkörpert sich in den widrigen Wetterbedingungen, die ihn geradezu zu verfolgen scheinen.

Ein weiterer Aspekt, der bei der Lektüre von Hajdaris Werken auffällt, ist das Bedürfnis, sich mit anderen Völkern, anderen Kulturen und anderen literarischen Ausdrucksformen auseinanderzusetzen. In den Berichten von seinen Reisen auf die Philippinen und nach Uganda (*San Pedro Cutud. Viaggio nell'inferno del tropico*, 2004 und *Muzungu. Diario in nero*, 2005), sowie in der Anthologie *Delta del tuo fiume*

¹¹ ‚Kanun‘ bezeichnet den Lekë Dukagjini zugeschriebenen albanischen Ehrenkodex aus dem 15. Jh. Er basiert auf den Werten der Familie, der Gastfreundschaft, der Rache und des gegebenen Wortes (‚besa‘).

¹² Es sei daran erinnert, dass in Albanien lediglich die Sammlung *Antologia della pioggia* 1990 im Verlag Frashëri erschien, während der Folgeband, *Il diario del bosco* abgelehnt wurde, weil angeblich nicht mit den Grundsätzen des Sozialismus vereinbar. 2001 wurde er in Italien unter dem Titel *Erbamara/Barihidhur* veröffentlicht.

¹³ Hajdari war Mitbegründer der Zeitschrift *Ora e Fialës* und schrieb für die Tageszeitung *Republika*.

¹⁴ 1992 kandidierte Hajdari für die republikanische Partei, musste dann aber das Land verlassen, weil ein Attentat auf ihn verübt wurde.

(2015), deren Gedichte ihre Inspiration von diesen und anderen Reisen beziehen, macht sich der Dichter zum Zeugen seiner Epoche und unternimmt dabei eine Reise durch Raum und Zeit, die ihn in Länder im Süden der Welt führt und auf der er Dichter trifft, die die Identität dieser Länder verkörpern.

Während laut Sara Di Gianvito¹⁵ die erste Phase von Hajdaris Exil gekennzeichnet ist durch einen zentrifugalen Impuls, durch die Ablehnung der Vergangenheit als verständliche Reaktion auf die erzwungene Auswanderung, so erscheint dieser Impuls in der zweiten Phase als zentripetal in dem Sinne, dass er ganz und gar auf die Öffnung eines Dialogs mit dem Heimatland gerichtet ist, eines Dialogs, der im übrigen niemals ganz abgerissen war.

Kernpunkt der vorliegenden Arbeit ist die Identifizierung einer 'Landschaft des Exils', d.h. einer Landschaft, mittels derer er seine Verwirrung, sein Gefühl der Zersplitterung und der Verlorenheit, darstellt. Der Dichter, in seinem Exil doppelt gestraft als Mensch und als Migrant, rekonstruiert seine Befindlichkeit durch die Darstellung realer Landschaften, die zu Landschaften der Seele werden, zu poetischen Szenarien, die, wie Gaston Bachelard bemerkt, aus der Begegnung zwischen dem dichtenden Subjekt und dem inspirierenden Objekt entstehen.

Die psychologische Situation, in der sich Hajdari als Dichter im Exil wiederfindet, führt ihn auf die Suche nach dem Bekannten im Unbekannten, das ihm Gewissheiten in der Ungewissheit aufzeigen kann. Seine Vision der Wirklichkeit ist die des Ausgebürgerten, des Dislozierten, der es fertigbringt, dass auch am Himmel über der Ciociaria der albanische Vogel Peligòrga fliegt, weil der Lyriker seine Landschaften sich überlagern und Verweise von einem Ufer der Adria zum andern einfließen lässt.

In Hajdaris dichterischem Werdegang lassen sich drei hauptsächliche, von der Geografie inspirierte Phasen ausmachen, deren jede von einer besonderen Darstellung

¹⁵ Vgl. Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, Nardò (LE): Besa Edizioni.

der Landschaft geprägt ist: die albanische, die italienische und die Phase der Reisen. Der erste, repräsentiert in den Anthologien *Erbamara* und *Antologia della pioggia*, entspricht die Darstellung der albanischen Darsia, Projektion der eigenen Erfahrung als Verbannter im Vaterland. Die italienische Phase, die auch den Großteil seiner Werke umfasst, ist gekennzeichnet durch mittels des Rahmens geschnitten wirkende Landschaft, in der jedes einzelne Element auf das Anderswo verweist, dem des Dichters Nostalgie gilt. In der dritten, in der Anthologie *Delta del tuo fiume* fixierten Phase, fängt der Gesang des Reisenden alle Landschaften der besuchten Länder ein und vermischt sie in einem Spiel der Überlagerungen, die ihn in eine uranfängliche Zeit führen und an Orte, an denen Kulturen ihren Ursprung nahmen. In dieser Phase gelangt der Autor zum Bewusstsein und zur Akzeptanz seiner selbst als wandernder Poet, als Aoide, der aus fernen Orten und Zeiten schöpft, um sich die Möglichkeit einer Rückkehr zu den Ursprüngen zu verschaffen¹⁶.

Die Szenarien der Darsia stehen dem Dichter immer vor Augen. Über sie legen sich nach und nach die Bilder der Ciociaria und der anderen Länder. In dem daraus resultierenden Verwirrspiel entsteht langsam eine 'interkulturelle Landschaft', in der alle Welten des Dichters zusammenfließen und sich versöhnen. Vor dem Hintergrund des Balkans hebt sich das Anderswo ab, über die heimatlichen Hügel legen sich die grünen Anhöhen der Ciociaria, die Sanddünen Äquatorialafrikas, die rauchenden Müllberge vor den Toren Manilas. Der Körper des Dichters, "grotta nera" („schwarze Höhle“), vereinigt in sich all diese Landschaften und lässt sich von ihnen verhexen, bis er schließlich ihrer Aufforderung folgt und ihr Sprecher wird. So schafft er dichte, zur Potenz erhobene Landschaften, die D. J. Porteous ‚inscapes‘ nennt, 'innere Landschaften', Landschaften der Seele. Es sind die Landschaften des Exils, geschichtete

¹⁶ "E tu dammi la besa che mi porterai un giorno, /su di un cavallo bianco, /sulle Bieshkët e Nëmuna della tua Darsia"¹⁶. Zu dt.: "Und du, gib mir dein Wort ("besa"), dass du mich eines Tages/auf einem weißen Pferd/auf die Bieshkët und Nëmuna deiner Darsia bringst" Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, Roma: Edizioni Ensemble, S. 148, Verse 125-127.

Visionen, in denen Erinnerungen an ferne Zeiten und andere Orte, Räume und Augenblicke widerhallen, in einem Spiel von Analogien und Verweisen. Zeiten und Orte sind nicht verloren, sondern bleiben in der Kontinuität des dichterischen ‚Ichs‘ erhalten, das mit seinen Versen unauslöschliche Spuren in der italienischen Migrationsliteratur hinterlässt und dort eine Geografie der Emotivität anfertigt, die durch die Ent- und Verwurzelung von Landschaften in anderen Landschaften entsteht.

INTRODUZIONE

«I racconti alleviano il dolore e sollevano gli spiriti degli esuli. È come esplorare la memoria del tempo cercando d'immergersi nel labirinto del passato alla ricerca di conferme e di certezze per sentire il calore della casa materna, per assaporare la fragranza del ricordo. Il racconto aiuta a non morire nella solitudine del silenzio.»

Younis Tawfik, *Il profugo*

La letteratura ha sempre fatto da specchio alla società; oggi essa riflette il suo carattere multietnico e poliedrico dato dal contributo di autori che, provenendo da varie parti del mondo, scelgono un paese diverso dal proprio per risiedervi e adottano la sua lingua per esprimersi.

Dagli ultimi decenni del secolo scorso¹⁷ molti scrittori e poeti stranieri, scrittori e poeti in patria o divenuti tali in seguito all'esperienza migratoria, vanno arricchendo la letteratura italiana di nuove forme e di nuovi temi. Accomunati dall'esperienza migratoria e dal bilinguismo o multilinguismo, essi si impongono all'attenzione del pubblico e della critica mettendo in discussione il concetto di letteratura nazionale.

I temi che connotano le loro opere fanno tutti capo all'esperienza dell'esilio: lo strappo dalla terra natale, la difficoltà di inserirsi nella nuova patria, la sofferenza di chi è destinato ad essere sempre dimidiato, lacerato fra due lingue, due culture, due identità.

Il paese di origine e quello di adozione, l'Italia, sono presenti con la forza dirompente di chi vive il dissidio fra amore e odio verso una terra che li ha costretti a fuggire e un'altra che fatica ad accoglierli. I paesaggi si confrontano, le culture si

¹⁷ Viene comunemente indicato il 1989 come data di nascita della letteratura della migrazione perché a quell'anno si fa risalire la presa di coscienza della portata della crescente presenza di immigrati in Italia come conseguenza di un episodio di cronaca nera. Infatti, il 25 agosto 1989 a Villa Literno venne crudelmente assassinato il rifugiato di origini africane Jerry Masslo; questo episodio di efferata violenza fece molto clamore e innescò un dibattito nei mass media sui temi della migrazione. Esso approdò in Parlamento e portò, nel 1990, alla promulgazione della Legge Martelli che per la prima volta regolamentò il fenomeno migratorio in Italia.

sovrappongono, le lingue si intrecciano: è una scrittura dai continui rimandi e dalle reiterate evocazioni in cui emerge il bisogno di trovare un *ubi consistam*, un luogo di appartenenza in una realtà in cui vecchi legami si sfilacciano e nuovi nodi stentano a legarsi.

La letteratura prodotta dai nuovi immigrati e dalle cosiddette seconde generazioni è stata definita in diversi modi (italofona, migrante, della migrazione, ibrida, postcoloniale, multiculturale, transculturale, ecc.¹⁸) sulla base dell'approccio teorico utilizzato per analizzarla e delle diverse fasi che hanno caratterizzato gli studi svolti, in Italia e all'estero, nell'arco degli ultimi decenni.

Fra tutte le denominazioni 'letteratura della migrazione' e 'letteratura migrante' appaiono meno limitanti e più inclusive, aperte come sono ad accogliere anche gli autori italiani operanti al di fuori dai confini nazionali.¹⁹ Tuttavia, esse vengono considerate pur sempre marginalizzanti, in primo luogo dagli stessi autori. La denominazione «letteratura-mondo»²⁰ viene proposta da Rosanna Morace per indicare una letteratura che non può più essere circoscritta ad autori autoctoni, ma deve adeguarsi ai processi di meticciato che la globalizzazione e i fenomeni migratori mettono in atto. Con l'acronimo LIMM Armando Gnisci, pioniere in questo campo di studi e suo più autorevole rappresentante, intende riferirsi alla Letteratura Italiana della Migrazione

¹⁸ Sui problemi di definizione e sulle strategie di legittimazione che le diverse etichette comportano, cfr. Mengozzi, C. (2013), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma: Carrocci editore, in particolare la seconda parte intitolata Teorie (pp. 33-107). Cfr. anche Romeo, C. (2011), "Esuli in Italia. Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus". In: *Bollettino di italianistica, La letteratura italiana e l'esilio*, anno VIII, 2/ 2011, luglio-dicembre, Roma: Università La Sapienza, Carrocci editore, pp. 381-407.

¹⁹ *Festival delle letterature migranti* (al plurale) è il titolo di un'importante manifestazione letteraria che si tiene a Palermo e che nell'ottobre del 2018 è giunta alla sua quarta edizione. Come sottolineato dagli organizzatori del Festival, (http://www.festivaletteraturemigranti.it/wp-content/uploads/2017/10/programma_FLM_2017.pdf; ultima consultazione: 19.03.2018), migrante è la letteratura per sua natura in quanto migra dall'autore alla pagina letteraria e dalla pagina al lettore. E migrante lo è doppiamente nel nostro presente, in un'epoca di meticciati ed ibridismi dovuti ai frequenti spostamenti di singoli e di gruppi.

²⁰ Cfr. Morace, R. (2012), *Letteratura mondo italiana*, Pisa: Edizioni ETS. La studiosa si basa sui presupposti teorici di Édouard Glissant che individua nel concetto di mondialità la chiave per comprendere le relazioni fra popoli e culture nel mondo di oggi.

Mondiale in cui l'accento va posto sugli ultimi due elementi, Migrazione e Mondiale, a sottolineare il processo di «decolonizzazione» e di «creolizzazione»²¹ che gli autori provenienti da oltre i confini nazionali innescano. La questione dello statuto della letteratura migrante nel quadro letterario italiano ha suscitato un intenso dibattito fra gli studiosi ed è ancora lungi dall'essere risolta.

Mondi lontani si avvicinano, culture legate all'oralità bussano alla porta, nuovi immaginari e nuove forme espressive chiedono ospitalità. Lo scenario che questa letteratura presenta è quanto mai ampio. Se in una fase iniziale la maggior parte della produzione consisteva in opere in prosa, per lo più racconti o brevi romanzi autobiografici o ispirati alla propria esperienza biografica segnata dalla migrazione, successivamente si è andata impreziosendo con romanzi più elaborati, meno documentaristici, con opere poetiche e testi teatrali. Parallelamente gli autori,²² dapprima affiancati da coautori italiani, giornalisti o essi stessi scrittori,²³ si sono affrancati dal loro sostegno man mano che veniva consolidandosi la loro padronanza linguistica.

In Italia la produzione migrante si presenta ancora oggi, dopo tre decenni dalla sua prima comparsa, come un vero e proprio fenomeno letterario. In paesi come il Regno Unito (*migrant literature*) e la Francia (*littérature migrante*) essa ha una storia molto più lunga e consolidata essendo legata al passato delle due potenze coloniali mentre, per quanto riguarda la Germania, la letteratura della migrazione (*Migrationsliteratur*) è più

²¹ Cfr. Gnisci, A. (2014) FAG & LIMM. In: <http://www.el-ghibli.org/fag-limm/> (ultima consultazione: 19.03.2018).

²² Si utilizza la forma plurale maschile (autori, scrittori, poeti) per comodità senza voler sminuire o ignorare la produzione in prosa e in poesia di artiste il cui contributo, fra l'altro, risulta essere più sostanzioso in termini di quantità di opere prodotte, come sottolinea lo stesso Gnisci nell'articolo indicato nella nota precedente.

²³ Esempi di scrittura a quattro mani sono i seguenti romanzi: *Immigrato*, scritto da Salah Methnani e Mario Fortunato (1990), *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, scritto da Pap Khouma e da Oreste Pivetta (1990), *La promessa di Hamadi*, scritto da Saidou Moussa Ba e da Alessandro Micheletti (1991) e *Princesa*, scritto da Fernanda Farias De Albuquerque e da Maurizio Jannelli (1994).

recente ed è riferibile al considerevole numero di immigrati di origine italiana e turca trasferitisi nel paese a partire dal secondo dopoguerra.

Nonostante sia al centro dell'attenzione della critica, fatta oggetto di studi di corsi universitari presso le cattedre di comparatistica e di italianistica di diversi atenei²⁴ e ad essa siano dedicate delle riviste online,²⁵ in Italia questa produzione letteraria non riesce ancora a perdere la connotazione di 'fenomeno' e, per di più, di fenomeno 'nuovo', e di uscire così dalla marginalità di 'prodotto di nicchia'.

La produzione poetica, in modo più lento ma non meno incisivo della narrativa, è andata affermandosi con i suoi temi e le sue forme originali tanto per la provenienza quanto per la peculiarità del percorso biografico degli autori. La dolorosa esperienza migratoria, di distacco dalla propria patria e la non meno sofferta esperienza in terra straniera con la fatica e l'impegno richiesti per ricostruirsi una nuova vita dettano versi di intenso afflato poetico. La scelta di utilizzare la lingua appresa da adulti assieme alla lingua materna, autotraducendosi, oppure di rinunciare completamente a quest'ultima, fa sì che i risultati siano innovativi in quanto a capacità e libertà espressiva. Il poeta migrante non di rado stupisce per l'audacia e il coraggio con cui usa la lingua acquisita osando insoliti accostamenti e soluzioni inedite.

Il paese d'origine degli autori, anche quando il rapporto con esso è conflittuale, emerge, in alcuni casi in forma blanda e discreta, in altri casi in modo copioso e

²⁴ Il Dipartimento di Italianistica e Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma è stato capofila in tal senso. Negli anni novanta e fino a qualche anno fa era titolare della cattedra di Letterature Comparete il Professore Armando Gnisci che per primo ha rivolto il suo interesse verso questa letteratura, l'ha valorizzata e fatta conoscere attraverso numerosi saggi e tramite la realizzazione di altre attività come la creazione, nel 2001, della rivista online *Kúma. Creolizzare l'Europa* e la promozione di premi letterari. A lui si deve la fondazione, nel 1997, della BASILI&LIMM, la Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale, una ricchissima fonte di informazioni su opere, autori, anche translingui e di nuova generazione, e letteratura critica, risorsa indispensabile per chi si occupa di questi temi.

²⁵ Qui di seguito l'indicazione dei siti delle più conosciute riviste di letteratura migrante: <http://www.el-ghibli.org/>; <http://www.sagarana.net/home.php>; <http://www.eksetra.net/>; <http://www.letteranza.org/>.

totalizzante,²⁶ tanto negli elementi ispiratori quanto nelle forme linguistiche. Ed è così che vengono importati scenari e ambientazioni allogenici prima sconosciuti e vengono adottate forme espressive inusitate insieme a un lessico nuovo costituito da parole straniere intraducibili o che si preferisce non tradurre per non tradirne il significato o comprometterne la comprensione.

Il poeta più conosciuto e apprezzato anche fuori dai confini nazionali è Gëzim Hajdari le cui opere state tradotte in diverse lingue (inglese, francese, tedesco e spagnolo). L'autore di origini albanesi, che si è stabilito in Italia nel 1992 da esule all'età di trentacinque anni, è al centro di questo studio con il quale si analizzano le sue opere.

La sua ricca e poliedrica produzione letteraria, che rappresenta il corpus selezionato, verrà studiata utilizzando l'approccio geografico che prevede diversi livelli di analisi dei paesaggi: dal livello concreto e referenziale a quello soggettivo e intimo in cui si possono individuare i *topoi* ricorrenti. L'obiettivo è quello di comprendere come vengono rappresentati i suoi luoghi: i luoghi del suo passato, i luoghi del suo presente e i luoghi che ha scelto di visitare e di descrivere.

I paesaggi reali diventano paesaggi dell'anima ed è l'analisi delle 'visioni' paesaggistiche che costituisce l'oggetto di questo studio che si concentra sugli aspetti emblematici e metaforici della poesia di Gëzim Hajdari, come il tema della stanza sgombra e quello della natura delle sostanze fondamentali (terra, aria, acqua e fuoco).

Questi temi, da simboli del vissuto del migrante, assurgono a simboli della condizione esistenziale dell'uomo di oggi che, in un'epoca di frontiere mobili, di migrazioni di massa e di identità «liquide»,²⁷ sembra aver smarrito le coordinate spaziotemporali e che, per questa ragione, di questo mondo non si sente cittadino quanto

²⁶ Da questo punto di vista esemplare appare l'attività poetica del camerunese Ndjock Ngana che, essendo interamente incentrata sulla lingua e sulla cultura della sua etnia basaa, rappresenta un percorso di divulgazione linguistica e di mediazione interculturale.

²⁷ L'espressione si deve al filosofo Zygmunt Bauman, che nella «liquidità» ha individuato l'elemento caratterizzante la società contemporanea.

ospite. L'intento è quello di capire in che modo e fino a che punto l'esperienza dell'esilio, che fa da spartiacque fra la vita nella patria d'origine e la vita nella patria d'adozione, influenzi la poetica dell'autore.

La novità di questo studio consiste nell'analisi delle opere di Hajdari dal punto di vista dei luoghi rappresentati, nell'indagine della relazione fra luoghi poetici e luoghi identitari, fra sentimento e senso del luogo, fra appartenenze e visioni.

Ci si avvale degli studi di geografia letteraria che si occupa del passaggio dalla percezione alla rappresentazione. Nello specifico, gli studi teorici di Bertrand Westphal e le indicazioni operative fornite da Fabio Lando, da Davide Papotti e da Maria de Fanis tracciano il percorso seguito. L'approccio geocritico prevede l'analisi dello 'spazio' nella sua dimensione referenziale, cioè come scenario a cui si appartiene per circostanze oggettive, e 'spazio' come percezione soggettiva, che attiene alla capacità di coglierlo come 'luogo', cioè, di rapportarsi ad esso in maniera identitaria, riconoscendosi come parte.

Gli spazi del vissuto, per chi vive in una condizione di migranza, attengono a due mondi diversi, più o meno lontani. Si tratta di comprendere come viene rappresentato lo spazio del presente e se e con quali modalità riaffiora quello del passato. Cosa comporta l'esperienza della migrazione nel modo in cui il poeta si relaziona con il mondo esterno? Quando le certezze di un'intera vita vengono a mancare, la poesia può rappresentare un punto di riferimento, una terra di mezzo fra il qui e il là?

Il primo capitolo è dedicato ai presupposti teorici di questa ricerca a partire dalla terminologia utilizzata per riferirsi alle coordinate spazio-temporali. Gli studi dell'antropologo Marc Augé e del filosofo Zygmunt Bauman forniscono le chiavi per comprendere le nozioni di spazio e di tempo nella cosiddetta postmodernità.

La questione posta riguarda la relazione fra luoghi, memoria e identità. Cosa comporta la privazione dei propri luoghi di appartenenza? Cosa ne è delle proprie radici con l'esperienza della mobilità e il conseguente senso di dislocazione, di estraneità? La

questione dell'identità passa attraverso quella dell'appartenenza e, dunque, ci si chiede cosa significa sentirsi 'a casa'.

Si accoglie l'ipotesi di analisi dell'immagine poetica come fenomeno, così come proposta da Gaston Bachelard per il quale risulta fondamentale comprendere i meccanismi dell'attività immaginativa del poeta, cioè il percorso da lui compiuto per creare una determinata immagine.

Nel secondo capitolo viene presentata l'attività letteraria di Gëzim Hajdari seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione delle sue opere. Perno di questa lettura è il tema dell'esilio, così come viene vissuto dall'autore, come costrizione e come scelta, in ogni caso come maledizione, pena da subire per la sola colpa di essere poeta, poeta autentico che non si esime dall'esporsi, dall'esprimere la sua verità a prescindere dalle conseguenze, anzi facendosene carico. Attraverso la poesia l'esilio, da causa del malessere, si trasforma in strumento che risarcisce dalle sofferenze.

La condizione psicologica in cui si viene a trovare il poeta migrante fa sì che egli vada alla ricerca del conosciuto nell'ignoto, che individui certezze nella precarietà. La sua visione del reale passa attraverso le sue lenti, uniche e originali, ed è per questo che egli vede volare la peligòrga, tipico uccello balcanico, anche nei cieli della Ciociaria. Si tratta di innesti, sovrapposizioni e rimandi da una terra all'altra.

Il corpus delle opere prese in esame comprende, oltre alle raccolte poetiche, anche le opere di impegno civile, politico e letterario. Risultati di una ricerca da giornalista militante sono la monumentale opera *Epicedio albanese* in cui l'autore riferisce dei numerosi poeti e scrittori invisi al regime per le loro idee e da esso eliminati e la trascrizione degli slogan della dittatura enverista, *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista. Slogan dell'Albania di Enver Hoxa*.

Con il paziente lavoro di raccolta e trascrizione dei canti dei *nizàm* e dei *kurbèt* appartenenti alla tradizione orale albanese Hajdari ha permesso che questo patrimonio non venisse irrimediabilmente perduto e con la sua traduzione lo ha reso fruibile al

mondo occidentale. Queste attività collaterali a quella poetica confermano il legame che lo unisce al suo popolo, al suo passato remoto e a quello più recente.

Vengono anche analizzati i suoi due resoconti di viaggio sempre da una prospettiva geografica privilegiando, pertanto, l'analisi dei luoghi rappresentati e prendendo in considerazione soprattutto il rapporto fra il viaggiatore curioso, pronto a entrare in relazione empatica con i luoghi, le situazioni e le persone incontrate, e il poeta che trasforma luoghi, situazioni e persone in 'visioni' da trasferire nelle sue liriche.

Viene presentato il suo lavoro di traduttore da e verso l'albanese e di curatore di opere di altri poeti nonché quello di direttore di una collana editoriale. Queste molteplici attività mostrano un altro aspetto della poliedrica personalità dell'autore, l'essere divulgatore della sua cultura di origine, mediatore culturale, facilitatore del dialogo fra gli intellettuali di diversa provenienza e anche, come si avrà modo di evidenziare, del dialogo interreligioso.

Uno dei *topoi* più ricorrenti nelle liriche di Hajdari è quello della «stanza sgombra» cosicché ad esso viene dedicato un intero capitolo, il terzo, in cui si mette in relazione lo spazio vuoto della casa ciociara con la dimora della Darsia, la regione dell'Albania di sua provenienza. Collegato a questo tema è quello della figura materna, costante punto di riferimento, sempre presente nonostante la lontananza fisica.

«La bellezza è negli occhi di chi guarda»: traendo ispirazione da questa antica massima si può affermare che i significati stanno negli occhi di chi osserva. L'uomo rappresenta la realtà con la sua percezione soggettiva, ma la sua capacità di 'vedere' non è perfetta, bensì limitata dall'occhio fisico e sono queste limitazioni che, paradossalmente, incrementano le possibilità immaginative che i poeti riescono ad utilizzare al meglio trasformando le immagini percepite in significanti, dando loro il compito di veicolare significati.

Il linguaggio della poesia per sua natura si distanzia dal reale; i paesaggi naturalistici vengono ad acquisire valori soggettivi, connotazioni peculiari. La poesia di Hajdari è composta da paesaggi altamente simbolici, rappresentati in maniera laconica,

lapidaria, icastica in quanto gli elementi realistici vengono scarnificati, ridotti nella loro essenzialità per assurgere a segni distintivi, elementi emblematici. Compito di chi li analizza è quello di individuarne i significati, quelli palesi e, meglio ancora, quelli celati. Questo compito viene svolto nel quarto capitolo dove si analizzano i luoghi rappresentati. Si tratta della relazione esistente fra «natura» e «paesaggio» da un lato, e fra «sentimento della natura» e «senso del paesaggio» dall'altro e ci si chiede se l'esperienza estetica del paesaggio in due realtà diverse dà luogo a un «paesaggio interculturale» dato dalla loro sovrapposizione. Le quattro sostanze elementari, terra, aria, acqua e fuoco, assieme all'immaginario ad esse collegato a cui il poeta attinge a piene mani, vengono analizzate singolarmente al fine di rendere più chiara la portata della loro presenza nei versi dell'autore.

Il presente studio è corredato, in appendice, da un'intervista all'autore realizzata dalla scrivente a Frosinone nel febbraio del 2017 in cui si esamina il suo rapporto con l'Albania e con l'Italia, la sua condizione di esule e, più in generale, la sua attività letteraria.

Attraverso l'analisi e l'interpretazione dei testi si perviene alle risposte alle domande poste; esse permettono di tracciare una mappa delle orme nascoste nella pagina poetica, unico vero luogo a cui il poeta sembra voler legittimamente appartenere. È una geografia dei paesaggi di cui si nutre la sua poesia, la sola terra che egli sente di avere il diritto di occupare, finalmente un posto dove potersi liberare dalla sofferta condizione di esule.

CAPITOLO PRIMO: GEOGRAFIE LETTERARIE

«The mind is its own place, and in itself
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.»
(«La mente è il suo proprio luogo, e dentro di sé
può fare dell'inferno il cielo, e del cielo un inferno.»)
John Milton, *Paradise Lost*

«La vita è un po' simile per tutti se ci pensiamo bene;
sono gli spazi che cambiano intorno a noi.»
Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*

«They say that 'home is where the heart is.'
I think it is where the house is, and the adjacent buildings.»
(«Dicono che “casa è dove è il cuore”.
Io credo che sia dove è il fabbricato, e gli edifici adiacenti.»)
Emily Dickinson, *Lettera alla S.ra Holland*, 20.01.1856

1.1 Letteratura come passaggio

L'arte costituisce la realizzazione di un passaggio, un passaggio che si potrebbe definire di stato: dal reale, esistente nel mondo esterno, o dall'irreale, esistente solo nell'immaginazione, al rappresentato. Attraverso un sistema di segni si costruisce un'opera d'arte, il caos di possibilità diventa scelta, il magma amorfo prende forma e, in letteratura, il viaggio delle parole approda sulla pagina.

Tutto appare essere sottoposto ad un processo di migrazione: migrante è il pensiero che si connette ad altri pensieri, migrante il passaggio dalla percezione sensoriale alla sua espressione, migranti i sentimenti che emergono dalle profondità dell'intimo. In letteratura queste migrazioni tracciano paesaggi, disegnano mappe di un'umanità costantemente in viaggio, alla ricerca, e trovano nella parola, come pellegrini nel loro bastone, un sostegno indispensabile nel cammino.

Qui ci si intende occupare di questi due percorsi paralleli, quello esperienziale e quello artistico e delle caratteristiche spazio-temporali di questo passaggio migratorio,

umano e letterario, uno spazio in cui confluiscono i luoghi di partenza e quelli di arrivo, in cui la patria lasciata e quella trovata diventano una sola cosa, la patria della letteratura.

Sembra che le incertezze che il nuovo millennio ha portato con sé e le fragilità che ha rivelato conducano alla necessità di ripensare ai nuovi significati da attribuire alle categorie di tempo e spazio, alle discipline storia e geografia e agli attributi globale e postmoderno.

Secondo Bertrand Westphal²⁸ lo spazio ha sia una dimensione orizzontale, sia una dimensione verticale perché la superficie, quello che appare oggi, è frutto di una stratificazione avvenuta nel tempo. A supporto di questa teoria dello spessore dello spazio, Westphal cita gli studi di Henri Lefebvre e di Gilles Deleuze e Félix Guattari per i quali lo spazio è composto da singoli strati fra di loro in relazione che danno luogo a una identità unica:

Lo spazio si colloca all'intersezione tra istante e durata; la superficie esteriore poggia su una compattezza di strati dilazionati nel tempo, che possono riemergere in qualsiasi momento. Il presente dello spazio deve relazionarsi con il riaffiorare del passato in una logica stratigrafica. L'esame dell'impatto del tempo sulla percezione dello spazio si fa dunque cardine dell'analisi geocritica.²⁹

Anche gli spazi urbani sarebbero il frutto di questa stratificazione dello spazio nel tempo, spazi profondi la cui omogeneità è data dalla confluenza di elementi eterogenei. E ciò rende la descrizione dello spazio urbano un'impresa difficile, come vuol significare il Marco Polo di Italo Calvino quando comunica a Kublai Khan l'inutilità del tentativo di descrivere la città di Zaira nel suo aspetto esteriore perché essa è fatta «di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo

²⁸ Cfr. Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, Roma: Armando (ed. or. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, 2007).

²⁹ Ivi, p. 190.

passato».³⁰ Pertanto, «una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira».³¹

Bertrand Westphal³² ritiene che la «deterritorializzazione accelerata» e la «riterritorializzazione feconda» creano un'area di «liminalità paradossale» che permette di sottrarsi alla cultura dominante e ai suoi tentativi di assimilazione e fa sì che ci si possa esprimere in maniera autonoma e originale. È lo spazio del «non allineamento etnico, sessuale, di classe o di genere»³³ che i francofoni chiamano *entre-deux* e gli anglofoni *no man's land* e che lui chiama «terzo spazio» che si può paragonare alla «terra di confine» di Gloria Anzaldúa.³⁴ Come per l'autrice di *Borderlands-La Frontera*, anche per Westphal questo spazio degli incroci e del meticciato è lo spazio della sofferenza, ma anche della creatività, del superamento delle logiche binarie colonizzato-colonizzatore e dello scontro fra civiltà perché il confine è l'area della sintesi e non dell'esclusione, della moltiplicazione e non della sottrazione, della trasgressione e dell'utopia che «si compie nel punto e nell'istante».³⁵

Per Jurij M. Lotman³⁶ il confine non rappresenta una barriera, un ostacolo, bensì un punto di passaggio, la possibilità di contatto fra le diverse culture. Ed è a questo spazio della permeabilità e della creatività che gli studi di geocritica di Westphal rivolgono la loro attenzione («La geocritica si adopererà a redigere la carta dei mondi possibili»³⁷).

Édouard Glissant distingue fra «meticciato» e «creolizzazione»: «il meticciato sarebbe il determinismo e la creolizzazione è, rispetto al meticciato, il produttore di

³⁰ Calvino, I. (1972), *Le città invisibili*, Torino: Einaudi, p. 3.

³¹ Ivi, p. 4 «Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole».

³² Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit., p. 99 e ss.

³³ Ibidem.

³⁴ Anzaldúa, G. (1987), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: AuntLute Books.

³⁵ Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit., p.105.

³⁶ Cfr. Lotman, J. M. (1985), *La Semiosfera*, Venezia: Marsilio.

³⁷ Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit., p. 105.

imprevisti. Si può predire o determinare il meticcio, non si può predire o determinare la creolizzazione». ³⁸ Questo perché, come l'autore stesso spiega, il meticcio attiene alla sfera psicologica e razziale, mentre la creolizzazione riguarda un processo culturale.

Lo spazio fisico e la letteratura sarebbero sottoposti allo stesso processo di derealizzazione e di multi focalizzazione e il rapporto fra spazio reale e spazio finzionale diventerebbe sempre più intimo al punto da poter addirittura diventare paritario venendo ad essere superata la posizione subordinata dell'arte sulla vita («La rappresentazione degli spazi in letteratura e nelle arti mimetiche è circoscritta al mondo finzionale? E se debordasse nel cosiddetto mondo 'reale'?»³⁹).

Cionondimeno, risulta importante tentare di descrivere le città affinché esse non vengano seppellite dalle macerie del tempo e non scompaiano per sempre.

Il testo finzionale fa emergere il luogo da tutte le pieghe del tempo che si rapportano a lui. Meglio, aiuta a elaborare la forma che un luogo può virtualmente assumere, non soltanto facendosi testimone di una storia passata, ma anche anticipando ciò che la città potrebbe diventare in uno dei mondi possibili e, così facendo, assicura la sua sopravvivenza.⁴⁰

Al pari di Calvino, Westphal ritiene che una città muore se non viene immortalata dalla scrittura. Però l'analisi sincronica di una città non può non contenerne lo sviluppo diacronico perché

I luoghi possono essere percepiti solo nella mole pluridimensionale dello spazio-tempo, di uno spazio elevato al quadrato del tempo. La linea della Storia, che attraversa un luogo in profondità per liberare i paradigmi della propria durata, disegna dunque una serie di altre linee orizzontali che stabiliscono sincronicamente la falsa simultaneità degli istanti eterogenei. Se

³⁸ Glissant, É. (1998), *Poetica del diverso*, Roma: Meltemi Editore (ed. or. *Introduction à une poétique du divers*, 1996), p. 67.

³⁹ Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit., p. 105.

⁴⁰ Ivi, p. 199.

il luogo, in quanto multistrato di Storia, non è mai isolato nel presente, allora esso non può mostrare lo stesso grado di presenza su tutto il territorio. Da una parte o dall'altra, la profondità traspare in superficie.⁴¹

In questo rapporto sarebbe la componente spaziale ad avere la meglio in quanto lo «spessore diacronico» diventa sempre più sottile e, pertanto, compito della geocritica sarebbe quello di «rendere il luogo un *tòpos átopos*».⁴² Questo spazio delocalizzato rimanda ai non-luoghi di Marc Augé, *non lieux* nell'originale francese, quei luoghi deterritorializzati che caratterizzano il postmoderno.

Gli analisti della società contemporanea, da Marc Augé a Zygmunt Bauman, da Francis Fukuyama a Jean-François Lyotard, sembrano muoversi tutti, in una sintonia di intenti di certo non concordata, ma invero oltremodo significativa, verso la stessa direzione, che è quella della ridefinizione del tempo e dello spazio:

Le accelerazioni tecnologiche del mondo contemporaneo modificano quotidianamente e incessantemente la nostra relazione con lo spazio e con il tempo. È quest'osservazione ad alimentare il pessimismo di un pensatore come Paul Virilio di fronte al manifestarsi di un nuovo spazio-tempo. Proprio mentre ci rendiamo conto di abitare in un universo in cui le distanze si misurano in anni-luce, l'ubiquità e l'istantaneità diventano l'ideale esplicito del sistema globale sul pianeta. Ora, lo spazio e il tempo sono la materia prima di ogni costruzione simbolica, di ogni impalcatura sociale e di ogni elaborazione individuale: l'organizzazione dello spazio e l'impiego del tempo definiscono e riassumono, fin dalla notte dei tempi, l'elemento essenziale delle attività umane. Forse, tornare a riflettere su questi temi mi offre la possibilità di creare le condizioni di un incontro con tutti coloro che sono preoccupati, inquietati e che si sentono interpellati da tali accelerazioni.⁴³

Se Marc Augé propone una nuova designazione degli spazi introducendo il concetto di «nonluogo», Zygmunt Bauman descrive il mondo come «modernità

⁴¹ Ivi, p. 195.

⁴² Ivi, p. 202.

⁴³ Augé, M. (2014), *L'antropologo e il mondo globale*, Gravelona Toce (VT): Raffaello Cortina Editore (ed. or. *L'anthropologue et le monde global*, 2013), p. 27.

liquida».⁴⁴ Liquidità per Bauman significa il dissolvimento di qualsiasi punto di riferimento (istituzionale, politico, economico, sociale e culturale) ed il venir meno dei valori e delle certezze da essi rappresentati. La frattura fra potere e politica, fra politica e società e il ruolo sempre più egemone svolto dai potentati economici ha fatto sì che gli ideali duraturi venissero soppiantati da logiche di opportunismo transeunte.

1.2 Leggere lo spazio e il tempo

Lo spazio deve essere considerato in prima istanza come spazio fisico, caratterizzato da specifiche qualità orogenetiche, orografiche, idrografiche e floro-faunistiche che determinano in maniera peculiare la tipologia dell'insediamento umano sia in termini urbanistici sia nell'organizzazione della vita sociale.

Pur volendo sottrarsi ad un rigido determinismo bisogna prendere atto che il luogo definisce in maniera preponderante la vita dei suoi abitanti dal punto di vista politico, economico e socio-culturale. Adottare la prospettiva dell'etnologo che osserva e studia le diverse forme della vita associativa fornisce le chiavi di lettura della società nelle sue innumerevoli espressioni, ivi incluse quelle letterarie.

Secondo Marc Augé il luogo «antropologico» si definisce sulla base delle sue caratteristiche precipue; esse sono date dal suo essere «identitario, relazionale e storico».⁴⁵ A conferma del carattere identitario fornito all'individuo dal luogo in cui viene alla luce e cresce, come un timbro che imprime un marchio indelebile, Augé⁴⁶ ricorda che in Africa a un bambino che nasce per caso fuori dai confini del villaggio di appartenenza viene attribuito un nome che rimanda in modo inequivocabile all'area in

⁴⁴ Cfr. Bauman, Z. (2011), *Modernità liquida*, Roma-Bari: Editori Laterza (ed. or. *Liquid Modernity*, 2000).

⁴⁵ Augé, M. (2009), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, Milano, Elèuthera, p. 60 (ed. or. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992).

⁴⁶ Ibidem.

cui è venuto al mondo. Un altro esempio è fornito dalla consuetudine, presso molti popoli primitivi, di seppellire la placenta del neonato vicino casa sia per ringraziare Madre Terra del dono ricevuto sia per assicurare al neonato il legame con la sua terra natia.

Ma il luogo non è solo la terra, è anche la rete di relazioni che si intessono al suo interno. Augé cita Michel de Certeau secondo il quale un luogo sarebbe caratterizzato dalla coesistenza di diversi elementi che danno origine ad una «configurazione istantanea di posizioni»;⁴⁷ le relazioni creano un'identità condivisa come i fili di trama e i fili d'ordito lavorati insieme creano la struttura di un tessuto. Il luogo viene inteso, pertanto, come relazione delle parti fra di loro e anche delle parti con il tutto.

Ciò rimanda al concetto aristotelico di spazio che è il «luogo» (*tópos*) di un corpo fisico tra gli altri corpi; esso contiene i corpi, ma non è un semplice contenitore in quanto, nella sua essenza qualitativa, si sottrae alla misurazione quantitativa. Il luogo è un oggetto, ma anche tutto ciò che lo circonda, anche il vuoto, che è tale solo apparentemente.

Il fisico Carlo Rovelli spiega così la diversa interpretazione di spazio fornita dal filosofo greco Aristotele e dal matematico inglese Isaac Newton:

La differenza fra Aristotele e Newton è flagrante. Per Newton, fra due cose può esserci anche «spazio vuoto». Per Aristotele, «spazio vuoto» è un'assurdità, perché lo spazio è solo l'ordine delle cose. Se non ci sono cose, la loro estensione, i loro contatti, non c'è spazio. Newton immagina che le cose siano collocate in uno «spazio» che continua ad esistere, vuoto, anche se leviamo le cose. Per Aristotele lo «spazio vuoto» è un nonsenso, perché se due cose non si toccano vuol dire che fra di loro c'è qualcosa d'altro, e se c'è qualcosa, questo qualcosa è una cosa, e quindi qualcosa c'è: non può non esserci «nulla».⁴⁸

⁴⁷ Ivi, p. 61.

⁴⁸ Rovelli, C. (2017), *L'ordine del tempo*, Milano: Adelphi, p. 65.

Le due posizioni contrastanti, secondo Rovelli, vengono superate dalla teoria della relatività di Albert Einstein secondo il quale lo spazio-tempo è «una componente dinamica della grande danza del mondo».⁴⁹

Se dallo spazio-tempo fisico si passa alla riflessione sui luoghi come entità storiche, non si può non citare Pierre Nora per il quale i luoghi della memoria restituiscono l'immagine del passato, offrendo la possibilità di capire il cambiamento fra passato e presente. I «luoghi della memoria» sono «moments of history torn away from the movement of history, then returned; no longer quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded».⁵⁰ Lo storico francese sottolinea le differenze fra memoria e storia: la memoria è qualcosa di vivente, è il legame fra passato e presente, mentre la storia è la rappresentazione del passato. La memoria nutre il presente e vi trasmette la sua sacralità, mentre la storia chiede di essere analizzata; la memoria è assoluta e poetica; la storia è relativa e prosastica.⁵¹ La differenza è, in buona sostanza, fra ciò che permane, resiste e lascia tracce e ciò che è relegato in un tempo ben definito.

Ritornando allo spazio risulta quanto mai interessante l'accento posto da Marc Augé sul valore del rapporto fra luogo e individuo che, seppur falsato e distorto, fornisce un punto di riferimento indispensabile:

Lo *status* intellettuale del luogo antropologico è ambiguo. Esso è solo l'idea, parzialmente materializzata, che coloro che l'abitano si fanno del loro rapporto con il territorio, con i loro vicini e con gli altri. Questa idea può essere parziale o mitizzata. Varia con il posto e il punto di vista che ciascuno occupa. Propone e impone una serie di riferimenti che indubbiamente non

⁴⁹ Ivi, p. 72.

⁵⁰ Nora, P. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". In: *Representations*, Special Issue: *Memory and Counter-Memory* (Spring, 1989) (26), University of California Press, pp. 7-24. In: <http://www.jstor.org/stable/2928520>, («momenti strappati al movimento della storia, poi ritornati; non più del tutto vita, ma non ancora morte, come conchiglie sulla riva quando il mare della memoria vivente si è ritirato», traduzione della scrivente, p. 12).

⁵¹ Cfr. Ivi, p. 9.

sono quelli dell'armonia selvaggia o del paradiso perduto. Ma allorché spariscono, la loro assenza non si colma facilmente.⁵²

L'antropologo francese definisce il luogo antropologico facendo ricorso agli enti geometrici fondamentali: la linea, l'intersezione delle linee e i punti di intersezione. Si tratta degli itinerari tracciati dagli uomini nel tragitto della loro vita e dei crocevia, i luoghi, istituzionali e non, in cui essi si incontrano.⁵³

Come già accennato, gli spazi rappresentativi del mondo postmoderno sono per Augé i «nonluoghi», spazi della circolazione e del consumo, epitomi di un'epoca veloce, vorace. Aeroporti, stazioni, alberghi, supermercati sono «nonluoghi», spazi sospesi nel tempo, fra passato e futuro, sganciati da qualsiasi luogo reale perché uguali dappertutto; spazi della solitudine in cui le relazioni non sono che impegni disattesi, promesse non mantenute; spazi dell'omologazione in cui tutti gli individui sono passeggeri, consumatori, clienti, tutti con i medesimi desideri in testa e le stesse carte di credito in tasca.

Di contro i «luoghi» sono spazi caratterizzanti la comunità che li occupa in quanto gruppo legato da relazioni parentali e da condivisioni di valori, credenze, norme e simboli. In altre parole, un «luogo» può essere definito come un «chez soi» (a casa propria) da chi lo condivide e che esclude chi ne sta fuori; i «nonluoghi», invece, sono gli spazi anonimi del movimento della postmodernità.⁵⁴

Il mondo della globalizzazione economica e tecnologica è un mondo del passaggio e della circolazione - tutto su base consumistica. Gli aeroporti, le catene alberghiere, le autostrade, i supermercati (aggiungerei volentieri alla lista le basi di lancio dei missili) sono nonluoghi, nella misura in cui la loro principale vocazione non è territoriale, non mira a creare identità singole,

⁵² Augé, M. (2009), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, op. cit., p. 62.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Augé, M. (2007), *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Milano: Bruno Mondadori editori, p. 42.

rapporti simbolici e patrimoniali comuni, ma tende piuttosto a facilitare la circolazione (e quindi il consumo) in un mondo di dimensioni planetarie.⁵⁵

Secondo Augé il «luogo» lega, il «nonluogo» slega; il «luogo» àncora, il «nonluogo» disàncora; il «luogo» è immobilità, il «nonluogo» movimento continuo. Il «luogo» è identitario, relazionale, storico; il «nonluogo» non possiede nessuna di queste caratteristiche. Il «luogo» è caratterizzato da una forte valenza simbolica; il «nonluogo» non contiene simboli perché esso stesso un simbolo.

A differenza dello spazio antropologico, il «nonluogo» non è identitario e relazionale almeno che non si elegga l'assenza di identità e di relazioni a contrassegno della surmodernità.⁵⁶ E a questo fa riferimento Francesca Gatta quando afferma che è compito della letteratura contemporanea «recuperare alla scrittura l'autostrada, i centri commerciali, i grandi alberghi, e i campi profughi, gli autogrill e le stazioni».⁵⁷

I continui flussi migratori verso il vecchio continente raggiungono ormai livelli difficilmente gestibili sia dai singoli governi sia dall'Unione Europea. Ciò è causa di un contrasto fra chi rivendica il diritto a vivere in un determinato territorio un'esistenza libera, dignitosa, provvista degli essenziali mezzi di sussistenza per sé e per i propri cari e chi, facendo appello a diverse motivazioni di cui le cronache quotidiane forniscono numerosi esempi, ha la certezza o il timore che questi stessi diritti da tempo acquisiti vengano minacciati.

Ma la questione deve essere posta in altri termini: lo spazio occupato del nuovo arrivato non deve essere inteso come sottrazione in termini quantitativi, ma come arricchimento della sua qualità. La difficoltà sta nel riuscire ad immaginare il nuovo

⁵⁵ Augé, M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino: Bollati Boringhieri editore (ed. or. *Les temps en ruines*, 2003), pp. 86-87.

⁵⁶ Anche questo neologismo, calco dal francese *surmodernité*, reso anche con 'sovramodernità', si deve a Marc Augé: «La surmodernità sarebbe l'effetto combinato di un'accelerazione della storia, di un restringimento dello spazio e di una individualizzazione dei destini». Ivi, p. 49.

⁵⁷ Gatta, F. (2003), *Autostrada*. In: Anselmi, G. M./Ruozi, G. (a cura di), (2003), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano: Bruno Mondadori, pp. 17-29, p. 28.

arrivato all'interno del proprio spazio. Di conseguenza, ci si rifiuta di accoglierlo continuando a definirlo straniero da cui prendere cautamente le distanze, da circoscrivere in un campo, in un quartiere, in una città satellite, in ogni caso, in un'area delimitata e gestibile dall'esterno. Zygmunt Bauman sostiene che «Non è più questione di amare o odiare il prossimo: tenere il prossimo a distanza risolve il dilemma e rende superflua la scelta; elimina le occasioni nelle quali bisogna scegliere fra amore e odio».⁵⁸

Il principio di sacralità dell'ospite, tanto caro agli antichi Greci e valido ancor oggi nell'area dei Balcani (per il *Kanun*⁵⁹, il codice di leggi non scritte ancora oggi valido nell'Albania settentrionale, la propria casa appartiene prima all'ospite e poi a Dio) e presso molte popolazioni indigene di varie aree del globo che considerano l'ospite un inviato di Dio, nel mondo occidentale è stato soppiantato in larga parte dalla paura e dalla diffidenza. Ed è per questo che si innalzano mura e steccati fra i confini oppure si allestiscono centri di identificazione ed espulsione.⁶⁰

Turismo e migrazione: due facce antitetiche di questa epoca piena di contraddizioni. Il turismo, caratterizzato da veloci spostamenti, camere di alberghi, sale d'attesa e aeroporti tutti uguali, cancella le differenze, trasforma gli individui in massa di consumatori, decontestualizza gli spazi e polverizza il tempo riducendolo a

⁵⁸ Bauman, Z. (2001), *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari: Editori Laterza (ed. or. *Globalization. The Human Consequences*, 1998), p. 55.

⁵⁹ Martucci, D. (a cura di), (2013), *Il Kanun di Lek Duikagjini*, Nardò (LE): Besa edizioni.

⁶⁰ Il giornalista Davide Camarrone traccia un parallelismo fra i termini 'confine', 'confino' e 'ghetto' e confronta la Lampedusa di oggi, terra di approdo di migliaia di migranti e di corpi di migranti (il 3 ottobre 2013 circa 400 persone persero la vita e pochi giorni dopo, l'11 ottobre, circa 300 corpi furono recuperati dopo l'ennesimo naufragio), all'isola di Ventotene, dove furono esiliati numerosi antifascisti durante il ventennio, al ghetto di Roma, da dove nell'ottobre 1943 più di 1000 ebrei furono deportati ad Auschwitz, a Tijuana, città messicana separata da un muro dalla città californiana di San Diego. A questi esempi si potrebbe aggiungere il muro costruito dallo stato israeliano in Cisgiordania. Mura che chiamarli 'di sicurezza' appare grottesco e che mettono in scena lo spettacolo della «securitizzazione». E a chi solleva dubbi sulla legittimità di questi confronti, si può rispondere con la domanda che il giornalista siciliano si pone con amara ironia: «Quanti passi avanti abbiamo fatto?» Camarrone, D. (2014), *Lampadusa*, Palermo: Sellerio, p. 22. Cfr. anche Cuttitta, P. (2012), *Lo spettacolo del confine. Lampedusa fra produzione e messa in scena della frontiera*, Milano: Mimesis Edizioni.

un pulviscolo infinitesimale. Anche la migrazione, caratterizzata da lente e faticose traversate di superfici di sabbia, terre aride e acqua di mare, cancella le differenze, trasforma gli individui in massa, massa di richiedenti asilo, e priva gli spazi di qualsiasi significato tranne quello di meta, porto di salvezza, àncora dove far attraccare un'esistenza altrimenti alla deriva. Questo uno dei paradossi della nostra epoca: c'è chi paga per recarsi in luoghi considerati esotici da dove gli abitanti scappano e investono per farlo, anche la loro stessa vita. Il movimento dei turisti dal Nord al Sud del mondo è in direzione contraria a quello dei migranti.

Secondo Bauman la globalizzazione crea turisti e vagabondi:

I turisti stanno in un luogo o si muovono come vogliono. Abbandonano un porto quando nuove opportunità, non ancora sperimentate, chiamano altrove. I vagabondi sanno che non staranno a lungo in un posto, per quanto possa loro piacere, perché dovunque si fermano non sono accolti con entusiasmo. I turisti si muovono perché trovano che il mondo alla loro portata (globale) è irresistibilmente attraente, i vagabondi si muovono perché trovano che il mondo alla loro portata (locale) è inospitale, fino ai limiti della sopportazione. I turisti viaggiano perché lo vogliono, i vagabondi perché non hanno altra scelta possibile. I vagabondi sono, si potrebbe dire, turisti involontari; [...]

Il fenomeno che oggi viene acclamato come «globalizzazione» è volto a soddisfare i sogni e i desideri del turista. Ma il suo secondo effetto – un effetto collaterale, eppure inevitabile – è di trasformare molti altri in vagabondi. Questi sono viaggiatori cui si nega il diritto di diventare turisti. Non possono stare in pace – non ci sono luoghi che garantiscano loro la permanenza, la fine di una mobilità non voluta – né andare a stare in un posto migliore.⁶¹

I turisti, come le merci, i capitali e le informazioni si muovono velocemente e senza problemi perché sono benvenuti dovunque, mentre il contrario accade ai «vagabondi».

⁶¹ Bauman, Z. (2001), *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, op. cit., pp. 103-104.

I mezzi di comunicazione telematici hanno creato lo spazio della rete e, poiché ormai le possibilità di connessione sono garantite ovunque, acquisiscono crescente importanza quelle piccole comunità che in passato venivano abbandonate o scartate come sedi di residenza e di lavoro perché lontani dai centri di produzione. Quindi, qualsiasi località, per quanto piccola e sperduta, può essere il centro del mondo una volta entrata 'in rete'. Eppure, nonostante, o meglio, come conseguenza del suo essere facilmente raggiungibile, lo spazio ha perso il suo valore, se è vero che il valore è direttamente proporzionale al costo in termini di tempo e di fatica.

Marc Augé, sottolineando l'importanza delle relazioni umane, afferma che «Circolazione, muro, ghetto, periferia, frontiera: ai nostri giorni, il vocabolario è spesso spaziale, ma le parole di questo vocabolario hanno tutte a che vedere con la relazione fra il medesimo e l'altro».⁶² Lo spazio non è più considerato come spazio geografico in se e per sé, ma come crocevia di relazioni, luogo di intersezione di percorsi individuali e non.

Secondo Michel Foucault⁶³ è la categoria dello spazio, più che quella del tempo, a fornire oggi la chiave di lettura del mondo sia a livello filosofico sia in ambito letterario in quanto «viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa»⁶⁴ e «lo spazio ci si offre sotto forma di relazioni di dislocazione».⁶⁵

Quello della città moderna sarebbe uno spazio dislocato in riferimento alla sua configurazione demografica, cioè alla dimensione degli agglomerati urbani e alla

⁶² Augé, M. (2007), *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, op. cit., pp. 41-42.

⁶³ Foucault, M. (2001), *Eterotopia, Spazi altri*, E-book, Milano: Mimesis (ed. or. *Des espaces autres. Hétérotopies*, 1967). Vittorio Strada ritiene che oggi sarebbe il tempo ad avere il sopravvento sullo spazio dando luogo a quella che lui definisce «perdita d'orizzonte della moderna civiltà europea». In: Zorzi, R. (a cura di), (1999), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia: Marsilio Editori, p. 285.

⁶⁴ Ivi, p. 7.

⁶⁵ Ivi, p. 8.

portata dei flussi migratori. Dallo spazio delle localizzazioni chiuse e rigidamente gerarchizzate del Medioevo si sarebbe passati allo spazio delocalizzato attraverso la rivoluzionaria scoperta dello spazio aperto e infinito di Galileo Galilei; dunque, in prospettiva diacronica, il concetto di spazio avrebbe subito le seguenti trasformazioni: «spazio-punto», «spazio-estensione» e «spazio-dislocazione».

In altre parole, Foucault ritiene che lo spazio abbia perso la connotazione di «contenitore vuoto» che aveva nel passato (soprattutto nel Medioevo) avendo acquisito in epoca moderna maggiore complessità. Essa è ulteriormente accentuata dalla coesistenza di caratteristiche opposte: spazio privato e spazio pubblico, spazio dell'utile e del dilettevole, spazio del lavoro e del tempo libero, spazio fisico e spazio psicologico. Questa complessità non avrebbe significato un depauperamento della sua sacralità, che, per il filosofo francese, resterebbe sempre valida.

Luogo (spazio del reale), utopia (luogo che non esiste, dal greco οὐ «non» e τόπος «luogo»), eterotopia (contro-luogo): queste le tre dimensioni all'interno delle quali si muove l'individuo. L'eterotopia per Foucault è lo spazio della crisi e della devianza; ne sono esempi le prigioni, le cliniche psichiatriche o le case di riposo. Le eterotopie sono «una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti».⁶⁶ L'eterotopia, dunque, è un luogo reale, quello in cui viene circoscritto e tenuto a bada il disadattamento; l'utopia, invece, non esiste nonostante l'autore veda nello specchio un suo esempio:

Nello specchio, mi vedo là dove non sono, in uno spazio irreali che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di

⁶⁶ Ivi, p. 9.

un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irreali poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo.⁶⁷

Lo specchio, come l'arte, scopre identità nascoste, come rivelano i versi di Jorge Luis Borges tratti dalla lirica «Arte poetica»: «A veces en las tardes una cara/nos mira desde el fondo de un espejo;/el arte debe ser como ese espejo/que nos revela nuestra propia cara».⁶⁸

Portare lo sguardo verso di sé, far sì che l'io diventi oggetto di osservazione prima di se stesso e poi degli altri: questo avviene tramite la scrittura, specchio in cui vedere riflesso il proprio intimo, messo a nudo nella situazione psicologica di solitudine e intimità. Situazione che si ripropone quando il lettore incontra un testo e può vedervi riflesso, oltre all'immagine dell'autore, anche la propria. La scrittura, quindi, può essere intesa come luogo della dislocazione, un non-luogo o un eterotopo,

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ «A volte nelle grigie sere un volto/ci guarda dal profondo d'uno specchio;/l'arte dev'esser come quello specchio/che ci rivela il nostro stesso volto» (traduzione della scrivente). Borges, J. L. (1999), *Arte poetica*. In: *L'artefice*, Adelphi: Milano (ed. or. *El Hacedor*, 1960), p. 177. Anche Jurij M. Lotman utilizza questa immagine per dimostrare come i singoli frammenti di uno specchio rotto riescano a riflettere la stessa forma che rifletteva lo specchio quando era intero. È un modo concreto per illustrare il rapporto fra arte e società, fra le opere artistiche e la cultura all'interno della quale vengono prodotte (Lotman, J. M. (1985), *La Semiosfera*, op. cit., p. 66).

spazio senza confini e senza tempo dove l'autore incontra se stesso e invita il lettore ad incontrarlo.⁶⁹

Lo spazio ha un ruolo fondamentale nella letteratura. Il piccolo profugo afgano Enaiatollah Akbari, che racconta il suo lungo viaggio della speranza allo scrittore Fabio Geda, afferma: «I fatti, sono importanti. La storia, è importante. Quello che ti cambia la vita è cosa ti capita, non dove o con chi».⁷⁰ Queste parole solo apparentemente contraddicono quanto finora detto in relazione al 'dove', ai luoghi geografici. Infatti, l'essere nato in Afghanistan ha determinato il destino del ragazzo in maniera decisiva tanto quanto il viaggio che, da Nava, cittadina a sud di Kabul, lo ha condotto a varcare diversi confini in clandestinità e a raggiungere, non senza fortunate vicissitudini, la città di Torino.

Spazio percorso, tempo impiegato per percorrerlo: il rapporto è dato, oltre che dai mezzi impiegati, dalle circostanze che determinano il viaggio che può assumere molteplici forme e riservare sorprendenti incognite. Si confronti, per esempio, il viaggio del piccolo Enaiat (diminutivo di Enaiatollah) dall'Afghanistan all'Italia, durato e costato anni di cammino e di duro lavoro, e, per contrasto, il viaggio che un temerario giornalista inviato per lavoro può fare, in aereo, forse anche in prima classe, dall'Italia all'Afghanistan. Il paragone non sembra reggere, eppure dimostra quanto vani siano gli sforzi di rendere oggettivo ciò che non può esserlo. Se ciò, da un lato, causa quell'inquietudine a cui fa riferimento Augé, dall'altro conferma quanto vale il vissuto personale, il percorso individuale e il modo in cui esso viene elaborato, ricordato e rappresentato.

⁶⁹ «Il paesaggio letterario, sia che esso venga implicitamente attribuito allo sguardo di un io lirico, sia che venga esplicitamente presentato da un protagonista narrativo, personale o autoriale, richiede sempre un elevato grado di 'collaborazione' da parte del lettore». Jakob, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Firenze: Leo S. Olschki, p. 44.

⁷⁰ Geda, F. (2015), *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Milano: Baldini&Castoldi s.r.l. (prima ed. 2010), p. 44.

Il nipote di Igiaba Scego, protagonista del racconto autobiografico *La mia casa è dove sono*,⁷¹ vuole sapere dalla zia se la città di cui la famiglia così tanto parla, Mogadiscio, la loro città d'origine, esiste veramente oppure se è solo frutto della fantasia, se la cartina che gli mostrano corrisponde a una città reale. Nessuno sa o vuole rispondere alla domanda del bambino. La nonna, con la saggezza e il coraggio propri della veneranda età, insiste affinché la figlia si renda conto che quella mappa (*maabka*, in lingua somala nel testo) della città non è completa e rivela quell'amara verità, forse anche per lei difficile da accettare:

«*Maabka*, la mappa» le sue parole erano mischiate, lingua madre e italiano.
«Non basta per fare la tua città. «No? Davvero?» non sapevo dire se la mia era una domanda o un'affermazione.
«Decisamente no. Quella sulla mappa non è la tua città. Non puoi mentire al bambino.»
«Non voglio mentire al bambino. Non potrei mai. Ma...»
«Ma?»
«...»
«Diciamo che lo è in un certo senso. Ma allo stesso tempo non lo è. Capisci, figlia?» e mi accarezzò dolcemente la testa.
Ancora oggi non so se capii bene le sue parole. Il mio volto era diventato un punto di domanda sospeso nel vuoto.
È la mia città?
Non lo è?
Ero a un crocevia. [...]
«Devi completare la mappa. Manchi tu là dentro».⁷²

La giovane si sente spiazzata, sospesa, ad un crocevia, ma accetta quella che per lei è una sfida, cerca di ri-costruire la Mogadiscio che ha in mente e nel cuore. Poiché i ricordi d'infanzia della scrittrice, che in Somalia ha vissuto solo un breve periodo, sono legati alla città di Roma, ecco che le due città si confondono e la pianta dell'una si sovrappone a quella dell'altra. Ricordi e appartenenze sono legati indissolubilmente: solo i ricordi rendono vero un luogo, solo quando a una linea tracciata su un foglio si

⁷¹ Scego, I. (2010), *La mia casa è dove sono*, Milano: Rizzoli.

⁷² Ivi, pp. 29-30.

può collegare un ricordo, allora quella linea diventa significativa, ritorna ad appartenere come era appartenuto e continua ad appartenere il luogo da essa rappresentato.

Qual è, dunque, il punto di demarcazione fra spazio rappresentato graficamente e spazio vissuto, spazio-punto sulla cartina e spazio reale? È la memoria delle esperienze vissute, o meglio, il ricordo del sentimento, dei sentimenti provati che mai potranno essere cancellati perché proprietà immateriale. Alle orme che si lasciano sulla terra corrispondono impronte che restano nella mente e nel cuore. Ed esse, solo esse concedono il diritto di prelazione, il privilegio dell'appartenenza, delle appartenenze che possono anche essere multiple e formare la matassa identitaria in cui si intrecciano i fili di innumerevoli viaggi e di lunghe soste.

«Dov'è la nostra casa?» si chiede Ágnes Heller nell'omonimo saggio⁷³ e la risposta laconica da lei fornita è che essa sta «dovunque», cioè nella possibilità di sentirsi a casa dappertutto nel mondo. In ogni caso, il problema non è esattamente dove ci si vuole sentire a casa, ma dove ci si può sentire a casa. «Per essere a casa bisogna essere accettati, accolti, o almeno tollerati. Ogni casa è tirannica sotto certi aspetti: richiede un impegno, un senso di responsabilità e un certo grado di assimilazione».⁷⁴

La filosofa ungherese, comunque, individua nell'assimilazione un pericolo, la richiesta di una parziale rinuncia a una parte di sé. Si tratta del rischio di venire omologati, di essere accettati solo a condizione di uniformarsi allo stile di vita, agli usi e ai costumi che la società che accoglie impone. Per la Heller ci si può sentire a casa nei «mondi del nostro destino, liberamente scelto e condiviso».⁷⁵

⁷³ Heller, Á. (1999), *Dove siamo a casa. Pisan Lectures 1993-1998*, Milano: Franco Angeli Edizioni, p. 23.

⁷⁴ Ivi, p. 42.

⁷⁵ Ibidem.

Il suo appello all'accoglienza, all'accettazione e alla tolleranza rimanda ad un più ampio e profondo sentimento di fratellanza. Anche il poeta Gëzim Hajdari⁷⁶ sottolinea il peso delle parole quando afferma di prediligere il termine «interazione» a «integrazione» in quanto quest'ultimo implicherebbe una forzata assimilazione, l'imposizione di un modello di vita, un processo di snaturamento personale.

«Quando sei un nuovo venuto, puoi mai smettere di esserlo?»⁷⁷ è la domanda retorica che si pone il filosofo di origine polacca Zygmunt Bauman che, avendo vissuto in prima persona la condizione di esiliato, pone in relazione il principio di appartenenza e il principio di identità. In un'epoca di «modernità liquida» l'appartenenza diventa un'utopia e la condizione del 'fuori posto' un'esperienza condivisa dai più cosicché «si può perfino cominciare a sentirsi dappertutto 'chez soi', (a casa propria), ma il prezzo da pagare è accettare che in nessun posto ci si senta pienamente e veramente a casa».⁷⁸

Con la scomparsa delle certezze del XX secolo nel nostro 'post' non c'è altro che incertezza, parola che Bauman⁷⁹ traduce in tutte le lingue («*précarité*», «*Unsicherheit*» e «*Risikogesellschaft*», «incertezza» e «insecurity») e considera la chiave per capire la fluttuante nebulosa in cui si è immersi nel presente.

Tempo, spazio, mezzo, fatica: questi gli elementi attraverso cui si poteva comprendere l'attività umana nel passato e che nell'era della «modernità liquida» si sono fusi e sono confluiti nell'istantaneità della rete. Bauman utilizza il termine *wetware* non nel significato etimologico del termine⁸⁰ appartenente al vocabolario

⁷⁶ Hajdari si è espresso in questi termini nel corso del convegno 'Versi diversi nella letteratura-mondo': Incontro con gli autori Gëzim Hajdari e Ndjock Ngana Yogo Ndjock moderato dalla scrivente, tenutosi a Marsala presso l'ex convento del Carmine in data 13.10.2017.

⁷⁷ Bauman, Z. (2003), *Intervista sull'identità* a cura di Benedetto Vecchi, Roma-Bari: Editori Laterza (ed. or. *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, 2003), p. 3.

⁷⁸ Ivi, p. 8.

⁷⁹ Bauman, Z. (2011), *Modernità liquida*, op. cit., p.186.

⁸⁰ *wetware*: l'interazione tra il cervello umano e un software; per estensione, protesi e metodi per reintegrare funzioni o organi umani menomati oppure per allontanare minacce di malattie endogene o

dell'era digitale, ma con riferimento a 'wet' (in ingl. bagnato, umido), cioè al sudore causato dallo sforzo. Se la risposta alla domanda «Quanto tempo ci si impiega per raggiungere X?» può essere «A piedi venti minuti, a cavallo, cinque», allora significa che lo spazio può essere misurato con l'unità di misura tempo, tempo in relazione al mezzo e tempo in relazione alla fatica.

Il tempo dell'oggi è quello *live*, della diretta, in cui l'immediatezza del passaggio delle informazioni fa sì che la connessione alla rete globale sia sempre costante e il coinvolgimento totale. Questo è ciò che sostiene il filosofo e architetto francese Paul Virilio che, a proposito del «tempo globale», in un'intervista all'edizione online di La Repubblica afferma:

Le società antiche vivevano in un tempo locale, il tempo passato, presente e futuro, il futuro della cronologia. Era il tempo locale della geografia, delle città, e così via. Oggi cominciamo a vivere nel tempo mondiale, nel tempo globale, e questo non è altro che il tempo "live", è l'istantaneità del feedback fra la trasmissione e la ricezione che favorisce l'interattività e l'interazione. In questo ambito resta da compiere un'opera che può essere paragonata a quella del Brunelleschi, dell'Alberti, di Piero della Francesca, al fine di costruire una prospettiva stereoscopica che non è più quella del Quattrocento, in quanto si fonda sul tempo reale, sullo spazio-tempo reale nel quale l'azione comincia ad avere luogo.⁸¹

Secondo Virilio, è arrivato il momento in cui al rapporto 'naturale' dell'individuo con la realtà locale e concreta, fatto di visione stereoscopica e di ascolto stereofonico, cioè di una completa e complessa percezione visiva e uditiva, si aggiunga anche la dimensione globale e virtuale «per realizzare questa dimensione

esogene. In: http://www.treccani.it/enciclopedia/wetware_%28Lessico-.....del-XXI-Secolo%29/ (ultima consultazione: 20.03.2018).

⁸¹ Intervista a Paul Virilio, 22.03.1999. In:

<http://www.repubblica.it/online/internet/mediamente/virilio/virilio.html> (ultima consultazione: 20.02.2018).

stereo in cui sarà possibile percepire una realtà aumentata, cioè una realtà unificata in cui tutto sarà esito dei due spazi». ⁸²

La complessità dell'oggi viene sottolineata anche da Westphal per il quale «la sincronia sembra aver scalzato la diacronia, la successione degli eventi si comprime in un presente che tende alla musealizzazione». ⁸³ Il tempo viaggia su due corsie parallele, quella dell'accelerazione incontrollata del globale e quella del locale; i punti di interconnessione sono i grandi eventi, le grandi catastrofi, strozzamenti dell'uno e dell'altro.

Il tempo, concepito da Agostino e ancor prima da Aristotele, come movimento continuo, rimanda tanto alla realtà oggettiva quanto a quella soggettiva; è una categoria che attiene alla sfera fisica e a quella psicologica. Kronos e psiche, il fluire del tempo e il suo impatto nell'animo umano, la percezione di un continuum inarrestabile e il tentativo di fermarlo, di fissarlo e renderlo eterno.

Il risultato è evidente in quei monumenti e in quelle opere architettoniche che lo spazio ha accolto, permettendo loro di lasciare impronte indelebili nei paesaggi naturali altrimenti incontaminati. Segni che restano incancellabili nel tempo. E se allo sguardo superficiale del turista appaiono come macerie, per il visitatore attento essi assurgono allo status di rovine.

Secondo Augé «Contemplare rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo, del tempo puro». ⁸⁴ Le rovine diventano emblema di un tempo «puro», atemporale, spogliato, cioè, dei suoi legami con l'uomo. Tempo de-storicizzato e de-umanizzato, autentica essenza, spirito del tempo in contrasto con il tempo impuro della storia che si scrive quotidianamente.

⁸² Ibidem.

⁸³ Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit., p. 24.

⁸⁴ Augé, M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, op. cit., p. 36.

L'antropologo francese descrive⁸⁵ i sentimenti di meraviglia da lui provati nei diversi siti archeologici visitati (Tikal in Guatemala, Angkor in Cambogia) in cui la natura, dirimpente e vorace, cerca di riprendersi quello che l'uomo le ha sottratto e fa ciò in maniera creativa e originale, lottando per riconquistarsi il suo, ma con lentezza e rispetto.

La sua sensazione di incredulità mista a felicità è quella provata dagli autori da lui citati, Sigmund Freud presso l'Acropoli di Atene, in Grecia, Albert Camus a Tipasa, in Algeria, Jean-Jacques Rousseau sul lago Biel, in Svizzera, tutti esempi questi di momenti di «voluttà panteista», occasioni, cioè, in cui l'individuo sente la magnificenza del creato, sente di appartenerci e per questo si sente appagato e grato.

Questo sentimento non si differenzia dal sentimento del sublime così come concepito dal filosofo di origini irlandesi precursore del Romanticismo Edmund Burke,⁸⁶ quello stupore misto a terrore di fronte alla potente magnificenza della natura, al bello che incute timore reverenziale, che provoca brividi di soverchiante paura. Momenti in cui il tempo si ferma e resta la contemplazione estatica della magnificenza, quella che, secondo il poeta romantico Samuel Taylor Coleridge, può offrire ai poeti, e solo ai poeti, la possibilità di ricreare immagini in una sintesi superiore. Come l'immagine della natura che circonda una fonte d'acqua descritta come qualcosa «che attira e insieme fa rabbrivire» («das hat alles was anzügliches, was schauerliches») dal giovane Werther nella lettera del 12 maggio.⁸⁷

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ *Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.* («Qualsiasi cosa sia in grado di suscitare idee di dolore e di pericolo, vale a dire, qualsiasi cosa che è in un certo qual modo terribile o riguarda oggetti terribili oppure agisce in maniera analoga al terrore, esso è fonte del sublime; cioè, produce l'emozione più forte che l'animo sia in grado di provare». Trad. pers.) Burke, E. *On the Sublime and Beautiful*. Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14; Bartleby.com, 2001, *Of the Sublime*, In: www.bartleby.com/24/2/ (ultima consultazione: 21.03.2018).

⁸⁷ Goethe, J. W. (1979), *I dolori del giovane Werther* (a cura di M. Fancelli), Milano: Arnoldo Mondadori Editore (ed. or. *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774), p. 8.

Le rovine sarebbero, dunque, monumenti al cronotopo, opere che rendono concreto e tangibile lo spazio a quattro dimensioni, le tre coordinate spaziali e il dato temporale. Il Grande Cretto di Burri,⁸⁸ costituito da enormi lastre di cemento che coprono i ruderi e li rendono immortali, sono una sfida al tempo, a quel tempo che, nella valle del Belice dell'entroterra siciliano, si arrestò una mattina dell'inverno del 1968 quando la terra tremò e il sisma trasformò interi paesi in rovine. Come Poggioreale, città che sembra oggi un set cinematografico utilizzato per film western e abbandonato troppo velocemente da una troupe frettolosa, come con fretta e paura fu abbandonata dai suoi abitanti. Eppure le case diroccate, i vetri infranti, le pareti pericolanti, le insegne arrugginite, le facciate impallidite e gli intonaci scrostati parlano ancora e dicono che il tempo lì si è fermato, come nel 79 d. C. si fermò a Ercolano e a Pompei.

Secondo Marc Augé

La vista delle rovine ci fa fuggacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine. Un tempo perduto che l'arte talvolta riesce a ritrovare.⁸⁹

Le rovine, come i monumenti, rappresentano il connubio fra tempo e luogo e hanno «la capacità di fornire il senso del tempo»⁹⁰ e «di assumere la forma di un'opera d'arte, di un ricordo senza passato».⁹¹ E, come suggerisce l'etimologia della parola (dal latino *mōnēre* «ricordare»), il monumento ricorda, ammonisce e ispira e diventa

⁸⁸ Una delle più grandi opere di *land art* esistenti al mondo, realizzata da Alberto Burri tra il 1984 ed il 1989 e ampliata ulteriormente nel 2015 nella città vecchia di Gibellina (provincia di Trapani), rasa al suolo dal terremoto del 1968.

⁸⁹ Augé, M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, op. cit., p. 8.

⁹⁰ Ivi, pp. 136-137.

⁹¹ Ivi, p. 137.

un luogo poetico per eccellenza perché il concreto si unisce al simbolico, il reale si sposa con l'astratto.

In un periodo in cui la 'surmodernità' scorre a ritmo sincopato, gli eventi si susseguono incalzanti e si viene sommersi da un profluvio eccessivo di avvenimenti, l'arte può venire in soccorso, salvare dall'annegamento, invitando alla sosta e alla contemplazione del tempo, non più *kronos*, susseguirsi, anche insignificante, delle ore, ma *kairos*, momento supremo, divino, occasione per ritrovare se stessi. Lo sgranarsi del tempo può essere interrotto da un'occasione esterna, un incontro, un banale incidente, un *déjà vu* che rivela una verità profonda e fa venire a galla memorie sommerse dal tempo e dalla rimozione. Sono quei momenti di non-ritorno in cui il tempo si ferma e rivela all'individuo il vero sé, quei momenti che nelle opere di James Joyce sono delle vere e proprie manifestazioni improvvise, *epiphanies* (epifanie), e nei romanzi di Virginia Woolf *moments of being* (momenti di essere).

1.3 Dallo spazio al paesaggio attraverso la parola

Le categorie di spazio e tempo sono sempre state centrali nella riflessione che l'uomo ha condotto sulla propria esistenza. E oggi lo sono più di prima in quanto sfuggono alle definizioni, si sottraggono all'analisi: lo spazio sembra essersi affrancato da qualsiasi limite e il tempo sembra essersi azzerato.

Zygmunt Bauman sostiene che «qualsiasi cosa che si muova a una velocità vicina a quella dei segnali elettronici è praticamente libera da vincoli connessi al territorio all'interno del quale ha avuto origine, verso il quale si dirige, attraverso il quale passa».⁹²

Il tempo, crudele e spietato secondo Augé, spezza i legami fra spazio e memoria in quanto

⁹² Bauman, Z. (2001), *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, op. cit., p. 63.

il paesaggio sovramoderno riproduce nella dimensione spaziale la crudeltà dell'esperienza temporale. [...]

Il paesaggio è fatto tanto di tempo quanto di spazio; e la proiezione del paesaggio sovramoderno verso un futuro inimmaginabile è tanto più sorprendente in quanto essa rompe con le segrete connivenze che sono state intessute, lungo la storia umana, tra lo spazio e la memoria.⁹³

Voltando le spalle al passato, ci si dirige verso un futuro incerto. Intanto, nell'oggi si vive una

frattura tra il paesaggio, che è planetario e, la società che non lo è ancora, le culture che sono divise al loro interno tra aspetti diversi o contraddittori, e l'arte che non sa più di cosa deve rispondere poiché è in un certo modo superata dallo spazio.⁹⁴

Nel saggio *The Anthropology of Empty Spaces*⁹⁵ Jerzy Kociatkiewicz (Università di Sheffield) e Monika Kostera (Università di Varsavia) analizzano gli spazi vuoti, si chiedono se esista una poetica dello spazio e in cosa essa possa consistere per giungere alla conclusione che leggere lo spazio vuoto significa percepire la realtà in modo intenso, accettarne le ambiguità e accoglierne tutto il potenziale poetico. Vengono considerati scantinati, soffitte, scale, angoli abbandonati, corridoi ciechi, cavità buie, cioè tutti quei luoghi vuoti, quei passaggi non visti che definiti come «places to which no meaning is ascribed»⁹⁶ (luoghi a cui non è attribuito alcun significato).

⁹³ Augé, M. (2014), *L'antropologo e il mondo globale*, op. cit. pp. 45-46.

⁹⁴ Ivi, p. 47.

⁹⁵ Kociatkiewicz, J./Kostera, M. (1999), "The Anthropology of Empty Spaces". In: *Qualitative Sociology*, vol. 22, N. 1, pp. 37-50.

⁹⁶ Ivi, p. 43. Fra gli esempi riportati, le scale di un moderno e pretenzioso edificio sede di imprese e società frequentate quotidianamente e a diverso titolo, da un numero imprecisato di persone, nessuna delle quali, però, vi presta attenzione perché sono luoghi funzionali al raggiungimento della meta e non guardati con attenzione, non percepiti come spazi del vivibile. Viene sottolineato che non è, comunque, necessario andare a scovare località poco battute o di transito per scoprire «luoghi vuoti»: essi sono individuabili anche negli interstizi dei luoghi affollati e per trovarli è necessario solo cambiare prospettiva. In questo caso la situazione presentata è quella di un docente che, al suo ingresso nell'aula universitaria, invece di sedersi alla cattedra, come sua abitudine, ci sale sopra oppure vi si rannicchia

Ma cosa rende un luogo cosiddetto ‘normale’ un luogo vuoto e ‘poetico’?

The passage into this other time-space is a state of mind - the abandonment of purpose, the willingness of stepping into irrationality, outside the bonds of "normal" space, into emptiness.⁹⁷

Il vuoto può trovarsi ovunque si voglia trovare la libertà, libertà dai legami che la realtà oggettiva impone e dall'illusione di ordine. Trovarlo significa riuscire ad allargare le maglie della rete nella quale si è impigliati nella quotidianità.

Spazio annichilito (Bauman), spazio nemico-amico della memoria (Augé), spazio solo apparentemente vuoto (Kociatkiewicz/Kostera): tutte queste interpretazioni sembrano convergere verso la sorprendente conclusione che lo spazio possieda una duplice faccia in quanto anche il vuoto apparente nasconde un pieno di significati. Da questo punto di vista, il concetto di «cronotopo»⁹⁸ fornisce un valore aggiunto allo spazio e al tempo non essendo una mera summa dei loro significati, bensì una loro sintesi.

Fin qui i due termini, spazio e luogo, sono stati utilizzati in maniera intercambiabile. A questo punto è, però, opportuno, sottolineare che essi non vengono

sotto. Da entrambe queste diverse quanto inusuali, per non dire bizzarre, prospettive il docente vede ciò che altrimenti non avrebbe mai potuto immaginare di vedere. Quando la lezione termina e gli studenti, sconcertati e sbigottiti perché le novità e le sorprese creano sempre un senso di smarrimento, lasciano l'aula, lo spazio invisibile svanisce, ma con esso non scompare la sensazione di averlo percepito.

⁹⁷ Ivi, p. 46 («Il passaggio in questo altro tempo-spazio è una condizione mentale – l'abbandono dello scopo, la volontà di entrare nell'irrazionalità, al di là dei legami dello spazio "normale", nel vuoto». Traduzione della scrivente).

⁹⁸ A proposito del significato del cronotopo nel romanzo Bachtin sostiene che «nel cronotopo gli eventi d'intreccio si concretizzano, si vestono di carne, si riempiono di sangue. Un evento si può comunicare e, nel corso dell'informazione, si possono dare indicazioni esatte circa il luogo e il tempo del suo compimento. Ma l'evento non diventa un'immagine. Un cronotopo, invece, fornisce il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi. E questo proprio grazie alla particolare condensazione e concentrazione dei connotati del tempo - del tempo della vita umana e del tempo storico - in determinate parti dello spazio. È questo che crea la possibilità di raffigurare gli eventi nel cronotopo (intorno al cronotopo)». Bachtin, M. (1975), *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*. In: *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*. Torino: Einaudi, pp. 231-405, p. 397. Ed è per questo che «Ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto attraverso la porta dei cronotopi». Ivi, p. 405.

considerati sinonimi dai geografi umanisti per i quali «spazio» può essere inteso in senso assoluto oppure in senso relativo. Nel primo caso, si indica un'area geografica di una determinata estensione, mentre, nel secondo caso, si tiene conto dei suoi mutamenti temporali. Per entrambe le accezioni si tratta di qualcosa di concreto e oggettivo. Il termine «luogo», di contro, si riferisce a uno spazio soggettivo in cui, oltre all'elemento temporale, entra in gioco anche la dimensione culturale.

La questione della differenza fra i due termini è affrontata da Lando che scrive:

Con il luogo abbiamo [...] profondi legami emotivi e psicologici poiché vi associamo valori simbolici, emozionali e culturali. In genere cioè noi siamo legati al luogo attraverso quella che Frémont chiama “banalità”, ovvero il nostro profondo bisogno psicologico di sicurezza, stabilità, appartenenza: essere spiazzati, fuori luogo, privi di luogo, senza radici è una condizione negativa, del tutto innaturale, spesso insostenibile.⁹⁹

Bertrand Westphal¹⁰⁰ illustra la distinzione proposta da Yi-Fu Tuan in *Space and Place. The Perspective of Experience* (1977) fra spazio concettuale («space»), contraddistinto dalla mobilità, e il luogo fattuale («place»), caratterizzato dalla stabilità e cita la soluzione dell'urbanista Flavia Schiavo la quale introduce il termine «contesto» al fine di superare la dicotomia fra «spazio», realtà materiale, e «luogo», realtà immateriale. La stessa geografa umanista Maria de Fanis nel delineare l'apporto della fenomenologia in questo ambito di studi¹⁰¹ suggerisce di superare la frattura fra il *Lebenswelt* (mondo della vita, vale a dire, la dimensione psicologica del mondo) e l'*Umwelt* (ambiente, l'aspetto fisico e sociale del mondo):

Il rapporto fra *Lebenswelt* e *Umwelt* va, dunque, interpretato in termini transnazionali, guardando a come questi due ambiti, giudicati incompatibili

⁹⁹ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano: ETAS libri, p. 107.

¹⁰⁰ Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit., p. 12.

¹⁰¹ Cfr. De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*. Roma: Meltemi Editore.

dalla scienza tradizionale, siano in realtà coinvolti in un continuo gioco d'interazione in cui essi si alimentano vicendevolmente.¹⁰²

Quello che qui si intende analizzare è il concetto di paesaggio, inteso come risultato della relazione fra spazio reale e spazio immaginario, che è proprio della letteratura in cui la realtà viene rappresentata tramite la parola. A tal fine è opportuno soffermarsi a riflettere sulle definizioni del termine 'paesaggio', sia quella letterale fornita dal vocabolario¹⁰³ sia quella istituzionale della Convenzione Europea del Paesaggio, il trattato di tutela del paesaggio, sottoscritto dal Consiglio d'Europa nel 2000 e ratificato dal parlamento italiano nel 2006. In entrambi i casi si parla di «territorio» (la versione inglese della Convenzione¹⁰⁴ è meno restrittiva perché si menziona «an area» e non una «parte di territorio» come nel corrispondente articolo

¹⁰² Ivi, p. 20.

¹⁰³ paesàggio s. m. [der. di *paese*, sul modello del fr. *paysage*]. – 1.a. Veduta, panorama; parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato: *un p. pittoresco, incantevole, ridente, melanconico; p. campestre, montuoso, marino; p. invernale; ammirare il p.; dalla finestra si vede un bellissimo paesaggio*. Con riferimento a panorami caratteristici per le loro bellezze naturali, o a località di particolare interesse storico e artistico, ma anche, più in generale, a tutto il complesso dei beni naturali che sono parte fondamentale dell'ambiente ecologico da difendere e conservare (v. ambiente): *difesa, tutela del p.; associazioni per la protezione del p.*; nella tecnica stradale, *p. laterale*, l'aspetto con cui si presentano, agli occhi di chi percorre una strada, le zone che la fiancheggiano. **b.** Pittura, disegno, fotografia che ha per soggetto un paesaggio: *un p. fiammingo; un p. impressionista; un pittore di paesaggi*. **2.** *P. geografico*, il complesso degli elementi che costituiscono i tratti fisionomici di una certa parte della superficie terrestre; si può considerare come la sintesi astratta dei paesaggi visibili, in quanto rileva di essi soltanto i caratteri che presentano le più frequenti ripetizioni sopra uno spazio più o meno grande, superiore in ogni caso a quello compreso da un unico orizzonte: *p. carsico, glaciale, desertico*, se gli elementi caratterizzanti prescelti sono quelli fisici del suolo; *p. forestale, steppico*, in base a elementi fitogeografici; *p. a risaie, minerario, portuale*, in base a elementi antropici. In: <http://www.treccani.it/vocabolario/paesaggio/> (ultima consultazione: 21.03.2018).

La Costituzione della Repubblica italiana (Art. 9: *La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione*) considera il paesaggio come bene da tutelare e lo equipara, in questo modo, al patrimonio storico, artistico e culturale del paese. Il paesaggio, quindi, non è visto solo come ambiente fisico, ma anche come frutto di un rapporto culturale fra l'uomo e la natura.

¹⁰⁴ Chapter I – General provisions. Article 1 – Definitions «“Landscape” means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors ». In: <http://www.convenzioneeuropapaesaggio.beniculturali.it/uploads/Council%20of%20Europe%20-%20European%20Landscape%20Convention.pdf> (ultima consultazione: 21.02.2018).

italiano¹⁰⁵) e viene posto l'accento sull'elemento percettivo, sullo sguardo che abbraccia.

Quest'accezione di paesaggio risale al XVI secolo quando la pittura rinascimentale impose la valorizzazione dei suoi aspetti estetici rispetto a quelli più prettamente fisici e geografici.¹⁰⁶ In ambito letterario è solo a partire dal XVIII secolo che il paesaggio da sfondo diventa un elemento centrale del discorso finzionale.

Secondo Karlheinz Stierle¹⁰⁷ Francesco Petrarca con il suo *Canzoniere* fu un antesignano nell'attribuzione di un nuovo e profondo valore agli elementi naturalistici. Lo studioso tedesco sostiene che egli sia stato il primo autore ad aver osato, dall'alto del Monte Ventoso, scalato il 26 aprile 1336, guardare in basso verso il paesaggio, distogliendo lo sguardo da Dio. Questo momento segnerebbe il passaggio dalla verticalità dello sguardo proteso verso la divinità all'interesse per la natura terrestre, cosa fino ad allora considerata moralmente inaccettabile. Infatti, la natura ha sempre rappresentato il fascino del potere, l'attrattiva del piacere fisico.¹⁰⁸ Non è un caso che una delle tentazioni del demonio consista nell'attirare lo sguardo di Cristo verso la vastità della terra su cui poter esercitare il suo dominio.

¹⁰⁵ Capitolo I – Disposizioni generali. Articolo 1 – Definizioni. Ai fini della presente Convenzione: a. "Paesaggio" designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni.

¹⁰⁶ Le parole con le quali si designa il paesaggio tanto nelle lingue neolatine (it. *paesaggio*, franc. *paysage*, spagn. *paisaje*) quanto nelle lingue anglosassoni (ingl. *landscape*, ted. *Landschaft*, oland. *Landschap*) derivano tutte dal termine per indicare 'paese'.

¹⁰⁷ Cfr. Stierle, K. (1999), *Paesaggi poetici del Petrarca*. In: Zorzi, R. (a cura di), (1999), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, op. cit., pp. 121-137.

¹⁰⁸ Al riguardo appaiono interessanti le osservazioni di Margherita Cottone sul concetto di naturizzazione di Thomas Mann per il quale *Natur* in associazione con *Geist* rappresenterebbe la forza vitale, mentre *Natur* in contrapposizione a *Geist* rappresenterebbe il contrasto «spirito-vita» (*Geist-Leben*); questa dicotomia sarebbe superata tramite l'arte (*Kunst*). Cfr. Cottone, M. (2008), *Giardino e rappresentazione del paesaggio nell'opera giovanile di Thomas Mann*. In: Cottone, M. (a cura di), (2008), *Geografie letterarie: paesaggio e letteratura nella cultura europea*, Palermo: Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, pp.11-23, p. 14.

Il paesaggio non è una realtà oggettiva, ma il risultato della relazione con il soggetto osservante e, quindi, qualcosa di soggettivo. Come asserisce Stierle¹⁰⁹ in merito al capolavoro del Petrarca, il paesaggio sarebbe un «essere nel paesaggio», un riflesso dei sentimenti dell'io. Il paesaggio, quindi, non varrebbe, non esisterebbe in sé e per sé, ma nella misura in cui viene percepito e rappresentato; è un «oggetto soggettivo» che, nondimeno, diventa un soggetto attivo nella pagina letteraria, frutto unico e originale della relazione fra individuo osservante e realtà osservata. Come sottolinea Maria Cottone, si tratta di uno spazio che «si costituisce ad oggetto di esperienza estetica, a soggetto di giudizio estetico».¹¹⁰

Tuttavia, la visione soggettiva del paesaggio non esclude la possibilità che esso venga rappresentato in modo tale da essere individuato in maniera inequivocabile, topologicamente ben definita. Giorgio Bertone parla di crisi del paesaggio e ne

¹⁰⁹ Cfr. Stierle, K. (1999), *Paesaggi poetici del Petrarca*, op. cit.

¹¹⁰ Cottone, M, (a cura di), (2008), *Introduzione*. In: Ead. (a cura di), (2008), *Geografie letterarie: paesaggio e letteratura nella cultura europea*, op. cit., pp. 7-10, p. 8. Dello stesso parere anche Salomon Resnik (1999) per il quale percepire rappresenta «un modo di proiettarsi su una certa realtà, sintetizzarla e introiettarla e rappresentarla attraverso lo spazio e il tempo. Tra impressione ed espressione quello che appare è un nuovo «personaggio», o meglio, un nuovo elemento costitutivo del nostro ambiente intimo, il modo di metamorfizzare alchemicamente la morfologia e la struttura della nostra geografia e storia personali. Questo processo di incorporazione (o di interiorizzazione o di introiezione) corrisponde a un sistema di scambi tra due realtà: quella del soggetto e quella dell'oggetto. Li percepiamo con la vista, con l'odorato, il tatto, il gusto, l'udito, sia che li tocchiamo materialmente sia che ci limitiamo a immaginare una realtà». Resnik, S. (1999), *Estetica del paesaggio*. In: Zorzi, R. (a cura di), (1999), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, op. cit., pp.73-83, p.74. Al riguardo cfr. anche Jakob, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, op. cit., in particolare il primo capitolo in cui vengono presi in esame le diverse teorie e i relativi studi sul paesaggio letterario i cui pionieri in Europa sono stati Joachim Ritter (Germania) e Rosario Assunto (Italia). Gli approcci differiscono nella misura in cui si sottolinea l'aspetto dinamico dell'io osservante (paesaggio come sguardo soggettivo su un «ritaglio della natura») o l'aspetto oggettivo-fattuale del territorio (paesaggio come manifestazione di fenomeni socio-culturali ed artistici). In altre parole, l'attenzione può essere rivolta alla Natura in sé oppure al soggetto osservante che percepisce la Natura come paesaggio (dell'anima); questa può essere intesa come esperienza individuale o collettiva, in forma diacronica o in un determinato momento della storia dell'uomo. Per Jakob «il paesaggio è il tempo soggettivo dell'osservatore che penetra nello spazio» (p. 17) e, trattandosi di un'esperienza intima dell'io, le categorie spazio-temporali vengono ad essere scardinate e si aprono all'infinito e all'eterno. Molto interessante è, inoltre, la distinzione fra «paesaggio letterario», in cui la dimensione estetica rappresenta la dimensione psicologica dell'io lirico, e «descrizione letteraria» in cui la natura è uno sfondo 'ornamentale' (*locus amoenus* o *locus terribilis*). Nel primo caso prevale la qualità espressiva imprevedibile, nel secondo quella mimetica immaginabile.

sottolinea l'eccessivo potere; egli cita lo scrittore francese Michel Tournier secondo il quale «l'immagine è l'oppio dell'occidente».¹¹¹ La nostra sarebbe una società delle immagini. Paradossalmente, però, l'eccessiva quantità di immagini da cui si viene di continuo bersagliati non porterebbe a un'assuefazione, a un intorpidimento del senso della vista. Tutt'altro. La dicotomia visione-ascolto potrebbe essere superata attraverso il linguaggio, la parola che porta con sé entrambe le esperienze sensoriali in una sintesi superiore. Le arti, e la letteratura in particolare, ci guadagnerebbero in termini di pregnanza e di comunicabilità.¹¹²

Ciò che fa sì che un paesaggio diventi 'emozionale' è la possibilità di percepirlo con tutti i cinque sensi e di attribuirgli delle qualità che non afferiscono solo all'ambito del visibile, ma affondano nella sfera individuale più intima dove risiedono sensazioni, emozioni, sentimenti, ricordi, sogni, aspettative e vagheggiamenti personali. Come la polvere sui mobili, nei luoghi si accumulano, giorno dopo giorno, strato sopra strato, tutte le esperienze vissute dall'individuo. La 'normalità' del quotidiano crea radicamento e rafforza il legame di appartenenza e ciò avviene inconsapevolmente; solo quando se ne viene sottratti, come accade a chi, per scelta o costrizione, cambia

¹¹¹ Bertone, G. (2000), *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*. Novara: Interlinea, p. 69. L'autore del romanzo *La goccia d'oro* Michel Tournier ritiene che l'immagine concreta sia in contrasto con il segno, che è spirituale, appartiene all'anima. Da qui la sua interpretazione dello scontro fra la società occidentale e quella musulmana che sarebbe uno scontro fra civiltà dell'immagine e civiltà del segno. In: *La Stampa*, 28/07/1993. In: <http://archivio.lastampa.it/m/articolo?id=9a7a034f56b6efaa1b336ce25e4e2847e4946f02> (ultima consultazione: 22.03.2018). Interessante, al riguardo, il ribaltamento delle posizioni operato dall'autore nelle sue riletture del capolavoro di Daniel Defoe (*Venerdì o il limbo del Pacifico* e *Venerdì o la vita selvaggia*): è il selvaggio Venerdì ad insegnare a Robinson Crusoe, rappresentante della civiltà occidentale, attraverso il suo esempio, a sfruttare, in una prospettiva per lui nuova, non più capitalistica e coloniale, ma esclusivamente edonistica, la solitudine dell'isola deserta e a godersi la libertà. Ed il buon, pacifico selvaggio si prende la rivincita sullo stressato uomo civilizzato. Anche il protagonista de *La goccia d'oro*, Idriss, immigrato in Francia alla ricerca di una foto sottrattagli, è portatore di un messaggio salvifico in quanto riesce a liberarsi dall'egemonia delle immagini attraverso la sua arte calligrafica araba. Per un'approfondita analisi del concetto di paesaggio nell'età contemporanea si rimanda al saggio di Minca, C. (2004), *Il soggetto, il paesaggio e il gioco postmoderno*. In: https://www.academia.edu/2595935/Il_soggetto_il_paesaggio_e_il_gioco_postmoderno (ultima consultazione: 22.03.2018).

¹¹² Cfr. Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit.

paese, città, lavoro o, in generale, stile di vita, questi legami si rivelano in tutta la loro pregnanza.

Il filo rosso che lega le riflessioni finora citate è la necessità, per non dire l'urgenza, di attribuire un nuovo significato al cronotopo in un periodo in cui la velocità dei cambiamenti, tecnologici e socio-relazionali, soverchia l'umana capacità intellettuale di comprenderli e psicologica di adeguarvisi.

Nell'unanime preoccupazione per il destino dell'uomo, che ruolo può svolgere la parola? Secondo Augé

la modernità in arte preserva tutte le temporalità del luogo così come queste si fissano nello spazio e nella parola. [...]

Il luogo si compie con le parole, con lo scambio allusivo di qualche parola d'ordine, nella convivenza e nell'intimità complice dei locutori.¹¹³

Quindi, la parola, intesa sia come unità minima di significato sia come discorso, fissa il tempo e lo spazio e mette in relazione gli individui. Il visibile diventa enunciabile: il fenomeno viene comunicato attraverso il linguaggio che diventa una risorsa più grande della realtà stessa perché non transeunte ed evanescente e garanzia di coesione sociale. Qui si intravede uno spiraglio di positività che si può notare anche in Foucault quando afferma che il linguaggio, nonostante tutto, «giunge sino a noi chiedendo di parlare».¹¹⁴

In relazione all'attenzione dedicata da quest'ultimo al tema dello spazio e alle sue relazioni con il linguaggio Sandro Luce (Università di Salerno) sottolinea la volontà del filosofo di

individuare le condizioni di apparizione del discorso, ossia lo spazio vuoto da cui emerge la funzione enunciativa. Non esiste un soggetto pensante

¹¹³ Augé, M. (2009), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, op. cit., p. 76.

¹¹⁴ Foucault, M. (2010), *Eterotopia*, op. cit., p. 17.

identificabile come l'autore del discorso, piuttosto quest'ultimo permette di riconoscere il luogo da cui, in un determinato momento storico, è possibile parlare ed essere ascoltati. Così concepito, il discorso non è più la manifestazione, maestosamente sviluppata, di un soggetto che pensa, conosce e dice, ossia di un soggetto che è origine e produzione di parole e significati, piuttosto è ciò che lo circonda e lo precede, è lo spazio vuoto, la lacuna in cui finisce per dissimularsi e disperdersi. [...]

Il linguaggio, in particolare quello letterario, funziona e parla secondo regole che non escludono la casualità e l'ambiguità, generando un processo di trasgressione fondato, paradossalmente, non sulla violazione delle convenzioni linguistiche e delle regole grammaticali, bensì sul loro rispetto e la loro proliferazione. In questo senso, il linguaggio letterario può essere inteso come un'eterotopia, in quanto spazio assoluto nel quale far muovere e giocare il pensiero, così come il sogno è un luogo senza luogo, dove viviamo in uno spazio irreali che tuttavia esiste, restituendoci una soggettività piena e radicale, una linea di fuga che, irriducibile a segno o oggetto da decodificare, abbraccia l'intera trama esistenziale.¹¹⁵

Grazie all'immaginazione del poeta la poesia fa parlare ciò che di norma tace, il silenzio, il vuoto.

Sulla scorta delle riflessioni di Kociatkiewicz e Kostera si può ipotizzare la possibilità di leggere l'assenza di materia accogliendone il potenziale poetico. Pertanto, gli spazi vuoti del mondo reale, così come gli spazi bianchi delle pagine letterarie non devono essere considerati come mancanza, bensì come arricchimento delle capacità percettive e creative¹¹⁶ che permettono agli artisti di creare mondi imperituri. A questo proposito Calvino ne *Le città invisibili* sostiene che «Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Khan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le

¹¹⁵ Luce, S. (2012), "Lo spazio. Tra metafora, fisicità e disseminazione". In: *Materiali foucaultiani*, rivista online, a. I, n. 1, gennaio-giugno 2012, pp. 37-54, p. 39. In: <http://www.materialifoucaultiani.org/it/rivista/volume-i-numero-1.html> (ultima consultazione: 24.03.2018).

¹¹⁶ Kociatkiewicz, J./Kostera, M. (1999), *The Anthropology of Empty Spaces*, op. cit., p. 48.

torri destinate a crollare, la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti».¹¹⁷

1.4 Geografia letteraria: l'approccio teorico

Le *humanae litterae* hanno da sempre svolto il compito di dipanare l'intricata matassa della vita perché, come sostiene Lando, «l'arte in genere e la letteratura in particolare, con la loro possibilità di rappresentare in modo suggestivo le geografie personali, hanno la capacità di porre ordine nel nostro caotico modo di vedere e percepire la realtà».¹¹⁸ La letteratura è uno strumento di comprensione del mondo a partire dalla relazione dell'io con i luoghi e i paesaggi.

In ambito letterario le coordinate spazio-temporali possono essere considerate tanto dal punto di vista esterno all'opera quanto da quello interno. Nel primo caso si tratta di inquadrare il testo nel luogo e nel tempo in cui è stato prodotto, oltre che, eventualmente, nei tempi e nei luoghi della sua fruizione. Invece, la prospettiva interna consiste nell'analizzare il luogo/i luoghi ed il tempo/i tempi rappresentati nell'opera: spazi e tempi reali e oggettivi, esterni, e spazi e tempi reali o irreali, in ogni caso soggettivi e interni al testo.

Secondo Dionisotti

Si può discutere se quel che in una letteratura più importa, l'offerta che essa reca di umana poesia, soffra o no distinzioni e definizioni di spazio e di tempo. Ma discutibile non sembra il principio che, ove a tali distinzioni e definizioni per qualunque motivo si ricorra, esse debbano farsi avendo riguardo alla geografia e alla storia, alle condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini.¹¹⁹

¹¹⁷ Calvino, I. (1972), *Le città invisibili*, op. cit., p. 1.

¹¹⁸ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., p. 3.

¹¹⁹ Dionisotti, C. (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 54.

Dove si percepisce il senso del luogo e quando si acquisisce la consapevolezza di appartenere ad un determinato ambiente fisico, sociale e culturale, lì e in quel momento geografia e letteratura si incontrano.

I primi studi di geografia letteraria si fanno risalire agli anni settanta del secolo scorso e alle ricerche¹²⁰ di Edward Relph, Yi-Fu Tuan e Douglas C. D. Pook per i quali il paesaggio, oltre a ben determinate caratteristiche fisiche che possono essere descritte ed analizzate in modo obiettivo, possiede anche un valore soggettivo per l'individuo che vi è inserito e vi si relaziona.

Sulla base della distinzione evidenziata precedentemente fra spazio e luogo, si può affermare che il paesaggio letterario è un «luogo». Da questa prospettiva il paesaggio non è solo e unicamente uno sfondo, un'immagine, ma assume un ruolo attivo in quanto assume significati simbolici in relazione a un individuale, originale e irripetibile vissuto esperienziale.

La geografia umanistica si distingue dalla geografia scientifica in quanto ha per oggetto gli aspetti socio-culturali del territorio e si occupa della sua rappresentazione soggettiva. Gli approcci sono diversi e, a secondo della scuola di pensiero e degli strumenti di analisi adottati, viene posto l'accento sugli elementi linguistico-formali oppure su quelli più propriamente contenutistici.

Come sottolinea Lando,¹²¹ la ricerca ha sostanzialmente imboccato due indirizzi: da un lato, quello rappresentato dai geografi di area italo-francese, interessati maggiormente agli aspetti linguistici, cioè a come l'esperienza viene codificata e veicolata, dall'altro quello rappresentato dagli studi che si ispirano alla filosofia fenomenologica di Edmund Husserl per il quale nell'esperienza si deve ricercare

¹²⁰ Cfr. Seamon D./Sowers J. (2008) *Place and Placelessness, Edward Relph*. In: Hubbard P./Kitchen R./Valentine G. (eds), *Key Texts in Human Geography*, London: Sage, pp. 43-51 e Lévy, B. (1982), "Geografia umanistica e letteratura. Note in margine a un'opera recente". In: *Bollettino della società geografica italiana*, Roma, Serie X, Vol. XI, pp. 423-436.

¹²¹ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., pp. 246-247.

l'essenza e del suo discepolo-antagonista Martin Heidegger per il quale il fenomeno è rivelazione dell'essere.¹²²

Entrambi concordano nel ritenere che il punto di partenza è il fenomeno così come si manifesta e il punto di arrivo la rivelazione dei suoi significati più profondi. Ciò vale pure in ambito letterario dove, oltre al rapporto autore-immagine, può essere studiata anche la relazione immagine-lettore. In altre parole si tratta, da un lato, delle immagini rappresentate dall'autore e dall'altro di quelle recepite dal lettore. Il primo filone di studi pone l'accento sugli aspetti semiologici in quanto il linguaggio non viene considerato solo come strumento di comunicazione della realtà, ma anche come segno che ne permette l'interpretazione; il secondo filone sottolinea gli aspetti psicologici del rapporto uomo-ambiente.

La geografia umanistica considera lo spazio vissuto dal soggetto «interpretabile con l'analisi di quelle geografie personali, modellate dalla cultura, e multiple, dall'emotività alla fantasia, che sottendono, chiariscono, e modellano la *territorialità umana*».¹²³

Per territorialità umana Lando intende tutti quegli elementi della vita materiale e immateriale che permettono a un individuo di essere e di sentirsi inserito in un ambiente e di intessere con esso delle relazioni di tipo politico, sociale, culturale, religioso e affettivo. In altre parole, egli intende tanto un rapporto biologico e fisico con il territorio quanto una relazione socio-culturale e astratta in quanto «l'appartenenza geografica è pure una precisa identificazione culturale».¹²⁴

¹²² Per una dettagliata disamina del ruolo degli studi fenomenologici si rimanda a De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, op. cit. In particolare il Cap. 1 *L'approccio, il metodo e lo strumento dell'analisi territoriale* (pp. 16-53) e il *Post Scriptum* (pp.127-132) relativamente alle linee di sviluppo della geografia letteraria.

¹²³ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., p. 1 (Corsivo dell'Autore).

¹²⁴ Ivi, p. 185; Seamon e Sowers (Seamon, D./Sowers, J. (2008), *Place and Placelessness, Edward Relph*. op.cit. p. 44) nella loro analisi dell'opera di Relph ne mettono in evidenza il concetto di 'identità': «In examining place in depth, Relph focuses on people's identity *of* and *with* place. By the identity *of* a place, he refers to its "persistent sameness and unity which allows that [place] to be

Della stessa opinione appare Maria de Fanis¹²⁵ secondo la quale la geografia umanistica si occupa del rapporto fra l'individuo e lo spazio che, venendo ad assumere significati individuali e collettivi, si trasforma in luogo, territorio del percepito, del vissuto e del condiviso.

Nel quadro di una prospettiva geografica umanistica, la letteratura riveste un ruolo importante perché espressione artistica soggettiva che «permette di meglio cogliere le reazioni emotive dell'uomo di fronte all'ambiente, di capirne i nessi e di rappresentarne l'importanza». ¹²⁶ Si tratta di comprendere la visuale dell'artista dalla sua prospettiva, di capire come il mondo esterno viene da lui letto, interpretato e poi rielaborato nell'opera d'arte. Secondo Lando

La forza della letteratura sarebbe quella di saper ben amalgamare l'oggettività (fattuale-geografica) con la soggettività (culturale-umana); due elementi che appunto attraverso di essa si completano trasmettendoci quello che viene in genere definito il significato, o meglio, il *sensu del luogo*.¹²⁷

Il «senso del luogo» non è la semplice conoscenza di un luogo, ma la cognizione della sua intima essenza e contempla un aspetto individuale e un aspetto collettivo. Tutto si gioca sul piano della relazione dell'io con il non-io e scorre sul doppio binario dell'esserci e dell'essere, della vita materiale e della vita spirituale, dell'attività fisica e psicologica, del fare e del percepire. Questi rapporti di interdipendenza, questi legami

differentiated from others" (Relph, 1976, p. 45). Relph describes this persistent identity in terms of three components: (1) The place's physical setting; (2) Its activities, situations, and events; and (3) the individual and group meaning created through people's experiences and intentions in regard to that place». (Nell'esaminare il luogo in profondità, Relph si concentra sull'identità delle persone *del e con* il luogo. Con identità *con* il luogo egli si riferisce alla sua "ripetitività ed unità che fa sì' che quel [luogo] sia diverso dagli altri" (Relph, 1976, p. 45). Relph descrive questa duratura identità in relazione a tre elementi: (1) il paesaggio fisico; (2) le sue attività, situazioni ed avvenimenti; e (3) il significato individuale e collettivo creato attraverso le esperienze e le intenzioni delle persone in relazione a quel luogo (traduzione della scrivente).

¹²⁵ De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, op. cit., p. 22.

¹²⁶ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., p. 2.

¹²⁷ Ivi, p. 6 (corsivo dell'Autore).

incrociati creano dei nodi aggrovigliando la matassa dell'esistenza che la letteratura cerca di dipanare.

Michel Foucault sottolinea l'eterogeneità degli spazi esteriori, caratterizzati dalla loro capacità di «dislocarsi» e di definirsi attraverso le diverse relazioni che si vengono a stabilire al loro interno. Inoltre, coglie il rapporto esistente fra spazio e linguaggio nell'epoca attuale:

E se oggi lo spazio è per il linguaggio la più ossessiva delle metafore, non è tanto perché esso costituisce ormai l'unica risorsa; ma è nello spazio che il linguaggio appena posto si dispiega, scivola su se stesso, determina le proprie scelte, disegna le sue figure e le sue traslazioni. È in esso che si trasporta, che il suo stesso essere si “metaforizza”.

Lo scarto, la distanza, l'intermediazione, la dispersione, la frattura, la differenza non sono soltanto i temi dell'odierna letteratura; ma anche il modo in cui il linguaggio ci è dato e in cui giunge sino a noi chiedendo di parlare.¹²⁸

La realtà è frantumata tanto quanto frantumate sono le parole della letteratura e il tempo risulta anch'esso frantumato perché, dal Modernismo inglese in poi, ne è stata scardinata la sequenzialità cronologica. E la scrittura, che nel passato rappresentava la realizzazione del «ritorno omerico» o di una «profezia ebraica», un'avventura nello spazio e nel tempo, il compimento di una predizione, si troverebbe ad avere a disposizione solo la categoria dello spazio.

Tale è il potere del linguaggio: pur intessuto di spazio, lo suscita, lo pone attraverso un'apertura originaria e lo preleva per riprenderlo in sé. Ma di nuovo esso è votato allo spazio: dove potrebbe vagare e posarsi, se non in quel luogo che è la pagina, con le sue linee e la sua superficie, se non in quel volume che è il libro?¹²⁹

¹²⁸ Foucault, M. (2010), *Eterotopia*, op. cit. p. 15.

¹²⁹ Ivi, p. 18-19.

La geografia letteraria si distingue in diversi approcci; essi si differenziano a seconda dell'elemento che, di volta in volta, è più pregnante dal punto di vista critico e discriminante sotto il profilo valutativo. Traendo spunto dall'analisi di Lando¹³⁰ si individuano i seguenti livelli di indagine:

1. spazio nella sua dimensione referenziale;¹³¹
2. spazio come luogo di appartenenza identitaria dell'artista;
3. senso del luogo («sense of place»), cioè, percezione soggettiva dello spazio oggettivo.

Si passa da un livello concreto ad un livello astratto di rappresentazione dello spazio: dai paesaggi reali ai paesaggi dell'anima. Il luogo, quindi, viene ad assumere il ruolo del significante desaussuriano («landscape») che trasmette un significato («inscape»); più dettagliatamente, un elemento della realtà concreta veicola un significato relativo alla sfera psicologica.

Il paesaggio diventa evento, segno, parola. In altri termini, si fa espressione della capacità e volontà dell'autore di interpretare il suo mondo in senso ampio, contemplando anche gli aspetti politici, sociologici, economici, religiosi e valoriali della vita quotidiana. In questa prospettiva il lettore viene più direttamente coinvolto e sembra si possa realizzare quello che Bachelard indica con il termine «retentissement»,¹³² quel «potere poetico» che colpisce il lettore in profondità e in virtù del quale arriva a credere di aver lui stesso creato quelle immagini o, quanto meno, di averlo potuto o dovuto fare.

¹³⁰ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit. p. 8 e segg.

¹³¹ Il luogo letterario come spazio geografico ha un ruolo di primo piano nelle opere di Umberto Eco che disegnava delle vere e proprie mappe dettagliate dei luoghi da lui immaginati che, grazie e in virtù di accurate descrizioni, non possono essere considerati solo un mero sfondo delle azioni. Per scrivere il suo capolavoro, *Il nome della rosa*, Eco studiò la cartografia medievale in modo accurato, come dimostra la mappa dell'abbazia inserita all'inizio del romanzo al fine di aiutare il lettore ad orientarsi nella comprensione delle vicende narrate.

¹³² Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, Bari: Edizioni Dedalo (ed. or. *Poétique de l'espace*, 1957), p. 13.

L'approccio geocritico coglie i vari aspetti del rapporto fra l'autore e il territorio nel suo passaggio da esperienza vissuta a rappresentazione artistica. Così, accogliendo la proposta di Lando

del testo letterario si analizza e si interpreta il messaggio territoriale, che l'autore veicola attraverso la capacità del suo linguaggio di fissare nei "luoghi" e nei paesaggi, dei significati "pensati". Viene cioè data una sempre maggior importanza al significato che, attraverso quei messaggi e linguaggi, viene assegnato ad un territorio.¹³³

Dalla consapevolezza di sé in quanto individuo con una unica vita intima e dell'altro da sé con le sue specificità si sviluppa tutta una complessa relazione con il luogo che va dalla completa immedesimazione e identificazione all'opposizione e al rifiuto. Le percezioni di «insideness» e di «outsideness», di sentirsi, cioè, dentro o fuori da un luogo, nelle diverse gradualità e forme da esse assunte stanno alla base della costruzione dell'identità di un individuo e di una collettività.¹³⁴

Sulla scorta degli studi di J. D. Porteous, Lando¹³⁵ individua tre diverse categorie che esplicitano questo rapporto intimità-alterità: la «topofilia», la «topofobia» e quella forma di topofilia del cosiddetto «viaggiatore-nato». L'atteggiamento di topofilia rappresenta il senso di completa appartenenza al proprio territorio e auto-riconoscimento; all'opposto, l'atteggiamento di topofobia esprime l'assenza di legame con il mondo esterno, nuovo ed estraneo, che, in quanto tale, incute timore e provoca smarrimento. Al di fuori, o meglio, fra le due posizioni si colloca quella di colui che crede di essere a casa dovunque si trovi perché si sente cittadino del mondo.

J. D. Porteous¹³⁶ sottolinea la mancata o insufficiente considerazione dedicata dai geografi all'«inscape», termine tradotto con 'paesaggio interiore' o 'paesaggio

¹³³ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., p. 10.

¹³⁴ Cfr. Relph, E. (1996), *Place and Placelessness*, London: Pion.

¹³⁵ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., p. 11.

¹³⁶ Cfr. Porteous, J. D. (1993), *Interiorità: paesaggi della mente nei romanzi canadesi e messicani di Malcom Lowry*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit. pp.

mentale' o 'della mente'. Lo studioso propone un'indagine analitica dei paesaggi interiori basata sulla dialettica della fenomenologia esistenziale che prevede lo studio delle coppie antinomiche «casa/lontananza» («home/away») e «intraneo/estraneo» («insider/outsider») e degli accostamenti da questi derivati «casa-intraneo» («home-insider») e «lontananza-estraneo» («away-outsider»).

Come si nota, questi quattro poli fanno riferimento alla citata distinzione operata da Relph fra «insiderness» e «outsiderness» e i suoi corrispettivi psicologici, interiorità esistenziale ed estraneità esistenziale che indicano la relazione fra l'individuo e la sua realtà, il suo senso di appartenenza e le sue radici o la loro assenza.

La peculiarità della geocritica consiste nel porre il luogo al centro dell'analisi letteraria. Westphal¹³⁷ sottolinea le due direttive che questa tipologia di studi deve intraprendere: la multifocalità, il punto di vista dell'autore, o, se considerato nel tempo, i suoi punti di vista, la/e sua/e visione/i dello spazio, e la polisensorialità, la sua percezione attraverso tutti i sensi. Pertanto, la geografia letteraria risulterebbe essere egocentrata e polisensoriale.

Paesaggio percepito e paesaggio rappresentato: nel passaggio dal reale al letterario si concentra tutto il desiderio e la capacità dell'autore di mostrare quello squarcio di realtà (Jakob¹³⁸ usa l'espressione «ritaglio di natura»), quel quadro immaginario che egli percepisce con tutti i sensi.

Se la vista è il senso più sviluppato in quanto responsabile della quasi totalità delle percezioni umane, si deve tener conto del fatto che l'uomo è un animale multisensoriale e che senza le altre percezioni (uditive, olfattive, gustative e tattili) la possibilità di recepire il mondo esterno non sarebbe completa. Per di più, ciò che fa sì che un paesaggio diventi 'emozionale' è la possibilità di percepirlo con tutti i cinque sensi, cioè, di attribuirgli delle qualità che non riguardano solo l'ambito del visibile,

263-281 e Pocock, D. (1989), "Sound and the Geographer". In: *Geography*, vol. 74, n. 3 giugno 1989, pp. 193-200, p. 193. In: <http://www.jstor.org/stable/40571667> (ultima consultazione: 24.03.2018).

¹³⁷ Cfr. Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit., p. 171.

¹³⁸ Cfr. Jakob, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, op. cit.

ma coinvolgono la ricezione sensoriale ad ampio spettro. Come propone la teoria olistica, la percezione è determinata dall'interrelazione fra tutti i sensi e anche dalla relazione fra sensi e coscienza.

La letteratura, e la poesia in particolare, ha principalmente una qualità visiva, ma c'è anche il 'mondo dell'olfatto' ad essere rappresentato. J. D. Porteous utilizza il neologismo «smellscape» (possibili traduzioni: 'paesaggio olfattivo', 'paesaggio degli odori') e ne sottolinea il carattere di affidabilità. Per di più, mentre la vista atterrebbe alla sfera razionale, l'olfatto riguarderebbe quella emotiva. Infatti, la visione, che richiede una certa distanza e la messa a fuoco, stimolerebbe il pensiero; gli altri organi, che vengono stimolati attraverso un contatto diretto, avrebbero un impatto sui sentimenti.

Ciò spiegherebbe il fatto che la capacità di percepire gli odori diminuisca con l'età e che l'immagine 'olfattiva' sia più duratura nel ricordo rispetto a quella visiva. Interessante sottolineare al riguardo quanto riferito in merito al diverso grado di stimolazione percettiva ricevuto da parte di residenti e di non residenti («insider» e «outsider»): sembra che i non residenti percepiscano gli odori del nuovo ambiente come non gradevoli.

In un mondo pieno di suoni e rumori è «sorprendente e comprensibile», secondo D. Pocock,¹³⁹ che il senso dell'udito venga sottovalutato a favore di quello della vista. Trattandosi di un senso primitivo (è il primo che si sviluppa, già a partire dal quinto mese di età fetale) gli stimoli uditivi vengono percepiti in maniera forte e più penetrante al punto da essere investiti di un alto valore simbolico. Come il tuono anticipa il fulmine, così il suono anticipa la visione e stimola l'immaginazione. Inoltre,

¹³⁹ Pocock, D. (1989). "Sound and the Geographer". In: *Geography*. vol. 74, n. 3 giugno 1989, pp. 193-200, p.193. In: <http://www.jstor.org/stable/40571667> (ultima consultazione: 24.03.2018).

e ciò conferisce all'udito un valore aggiunto, le informazioni uditive si riferiscono a processi in atto, mentre le descrizioni visive sono generalmente statiche.¹⁴⁰

Quella che J. D. Porteous¹⁴¹ propone è una geografia dei sensi in cui a tutti gli «scapes» («landscape», «smellscape», «soundscape») si aggiunge l'«inscape», quel sesto senso che collega le sensazioni al mondo interiore e, attraverso liberi collegamenti, li trasforma in simboli, metafore e paesaggi della mente.

Nelle opere letterarie paesaggi e ambienti assumono diverse forme a seconda di dove si posiziona l'autore e di dove vuole condurre il lettore: un luogo dalle caratteristiche positive (eutopia), un luogo immaginario desiderabile, ma irraggiungibile (utopia), un luogo immaginario indesiderabile (distopia). Anche la mancanza di indicazioni spaziali (outopia, nessun luogo) deve essere interpretata come significativa per i suoi effetti sull'immaginario individuale.

Comprendere i luoghi letterari significa entrare in possesso delle chiavi interpretative degli scenari rappresentati nel testo letterario. E ciò può avvenire attraverso l'approccio geografico; restano da individuare le modalità operative da adottare per essere in grado di utilizzare gli strumenti messi a disposizione dagli studi finora condotti in questo ambito.

¹⁴⁰ Per molti autori è l'udito il senso più vicino all'anima, quello più fortemente sensibile agli stimoli della natura. Secondo Margherita Cottone, Thomas Mann definiva se stesso un 'Ohrenmensch', un uomo uditivo, (Cfr. Cottone, M. (2008), *Giardino e rappresentazione del paesaggio nell'opera di Thomas Mann*. In: Cottone, M. (2008), (a cura di), *Geografie letterarie: paesaggio e letteratura nella cultura europea*, op. cit., pp.11-23) e Davide Di Maio conferma la sensibilità uditiva dell'autore di *Morte a Venezia*, soffermandosi sul topos della natura musicale, soprattutto in riferimento all'acqua (mare, pioggia, fontane). (Cfr. Di Maio, D. (2008), *Thomas Mann e il mare: tra scrittura e mito*. In: Ivi, pp. 25-39). Un esempio di poesia 'multisensoriale' è anche rappresentato dalle liriche della raccolta *Myrica* (1903) di Giovanni Pascoli nelle quali le parole contengono l'esperienza della natura e trasmettono tutta la pregnanza, la forza e l'immediatezza dei fenomeni rappresentati: il tuono, la pioggia, il lampo e il temporale.

¹⁴¹ Cfr. Porteous, J. D. (1993), *Il paesaggio olfattivo*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., pp. 115-142.

1.5 Per un'analisi geoletteraria

Geografia e letteratura: connubio solo apparentemente «divertente»¹⁴² e fondamentale per «redigere la carta dei mondi possibili».¹⁴³ Le modalità di accostare, o piuttosto, di unire una disciplina appartenente all'ambito scientifico quale è la geografia e gli studi letterari sono diverse, come dimostrano le ricerche effettuate sia a livello microgeografico con rappresentazioni di aree delimitate (strade, città, regioni¹⁴⁴) sia a livello macrogeografico con descrizioni di vasti territori.

Questo studio trasversale, che sta sempre più affermandosi anche nel mondo accademico italiano, rappresenta il punto di incontro fra geografi, urbanisti e architetti da un lato, e critici letterari e umanisti dall'altro: gli uni ricorrono alla letteratura per comprendere gli spazi, urbani e non, anche in prospettiva diacronica al fine di ricomporre un quadro storico, gli altri negli spazi rappresentati cercano significati reconditi che attengono all'espressione artistica.

Attraverso la letteratura i geografi sono messi nelle condizioni di sfondare il muro dello spazio visibile: gli elementi connotativi dei luoghi letterari arricchiscono le conoscenze oggettive e fanno emergere caratteristiche altrimenti non individuabili perché relativi alla sfera soggettiva. Attraverso i riferimenti spazio-temporali la critica letteraria può avvalersi di un consolidato strumento analitico. Fatto e finzione, per riproporre il binomio caro a Lando, stanno in un rapporto di reciproco arricchimento.

La geografia letteraria non può affrancarsi dalla realtà perché il luogo è l'intelaiatura su cui gli autori tessono la loro immaginazione poetica che, creando

¹⁴² Zanetto, G. (2001), *Presentazione*. In: De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, op. cit., p. 7.

¹⁴³ Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit. p. 105. Cfr. anche Papotti, D. (2011), *L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca*. In: Pezzarossa, F./Rossini, I. (a cura di), (2011), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna: CLUEB Editore, pp. 65-84.

¹⁴⁴ Un esempio ne è la regione dell'Alto Adriatico in De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, op. cit.

immagini (anche) dal nulla, spesso si arresta di fronte alle ambientazioni, legate al dato reale. Secondo Lando¹⁴⁵ ciò che caratterizza la letteratura è la sua capacità di fondere l'oggettività (geografica-fattuale) con la soggettività (culturale-umana): due elementi che si completano, svelando, in questa maniera, quello che viene in genere definito il significato o, meglio, il «senso del luogo».

Come riferiscono J. H. Paterson e E. Paterson,¹⁴⁶ ambienti e paesaggi descritti sono di norma conosciuti dagli autori che sentono il bisogno di essere autentici, di identificarvisi e di individuarvi dei peculiari segni di riconoscimento. Le mappe mentali sarebbero rappresentazioni del reale percepito perché il reale in senso assoluto non esisterebbe e l'atto creativo, di conseguenza, rappresenterebbe l'immagine immaginata. Esistono, tuttavia, delle percezioni condivise da gruppi di individui e fossilizzatesi nel tempo: esse assumono la forma di simboli che fanno sì che l'elemento naturalistico assurga a categoria superiore, acquisendo significati generali.

La prospettiva fenomenologica nella critica letteraria permette di comprendere l'esperienza ambientale soprattutto in relazione al manifestarsi del sentimento di appartenenza e alla capacità di cogliere il «senso del luogo»; in altre parole, essa consente l'individuazione del grado di affinità o di estraneità provato dall'autore verso la cultura materiale e immateriale del luogo di cui la sua opera si nutre.

Per i fenomenologi l'aspetto più importante della vita di ciascun individuo è rappresentato dal «sentirsi a casa», l'esperienza del sentirsi a proprio agio in un determinato ambiente. La geografia letteraria, che si occupa dello spazio vissuto, dunque, non può esimersi dal far sua l'analisi del livello di appartenenza ai luoghi letterari, in qualsiasi modo esso si manifesti.

¹⁴⁵ Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., p. 107.

¹⁴⁶ Paterson J. H. P./Paterson, E. (1993), *Shropshire: realtà e simbolo nel lavoro di Mary Webb*. In: Ivi, pp. 191-202.

Gaston Bachelard¹⁴⁷ propone lo studio dell'immagine poetica come fenomeno, nella sua essenza, come emerge alla coscienza dell'autore direttamente dalle profondità del suo essere. Si tratta di una topo-analisi degli spazi dell'intimità rappresentati attraverso immagini poetiche che scaturiscono dall'incontro del soggetto poetante con l'oggetto ispiratore. Il fenomenologo «prende l'immagine così come essa è, come il poeta la crea e cerca di farne la sua ricchezza, di alimentarsi con questo frutto raro, portando l'immagine alla frontiera stessa di quanto egli può immaginare».¹⁴⁸ In questo modo il lettore ri-crea l'immagine dopo averla analizzata in sé e per sé anche a prescindere da impegnative letture critiche e da implicazioni psico-analitiche alla ricerca della sua forma espressiva più pura, essenziale. Come sottolinea Jakob, «solo l'immaginazione individuale del lettore può conferire qualità figurativa a ciò che nel testo è stato costruito come soggettivo».¹⁴⁹ La fruizione del testo, poetico e non, viene, dunque, intesa come attività partecipativa, lettura costruttiva.

L'immaginazione può essere considerata come un potente strumento della natura umana che ha la capacità di associare immagini a ricordi (Marcel Proust), a fantasie (Henry Bergson) o a squarci della cortina delle apparenze (Virginia Woolf), rivelazioni dell'essenza delle cose (James Joyce). Nell'analisi fenomenologica dell'immagine bisogna operare una distinzione fra la «rêverie» (fantasticherie) e il «retentissement»: mentre la prima fa appello a esperienze pregresse, custodite dal ricordo, il «retentissement» (non a caso si preferisce non tradurre questo termine francese che significa 'risonanza', 'impatto') è pura esperienza dell'immagine. L'immaginazione rappresenta il connubio fra la «funzione del reale» e la «funzione dell'irreale», supera la nozione di passato e di presente e si proietta nel futuro.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Cfr. Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, op. cit.

¹⁴⁸ Ivi, p. 262.

¹⁴⁹ Jakob, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, op. cit., pp. 44-45.

¹⁵⁰ Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 25.

Secondo Luca Fregoso

La specificità dell'osservazione fenomenologica consiste nel reperire nel proprio oggetto d'analisi l'intenzione che lo significa. In relazione all'immagine poetica, tale compito si traduce nello sforzo di cogliere nella sua totalità quel *valore immaginativo* dell'immagine mediante il quale, secondo Bachelard, si realizza l'essenza dell'immaginazione stessa.¹⁵¹

Ciononostante, come sottolinea lo stesso Fregoso, l'accesso a quelle «*intenzioni d'immagine* che costituiscono l'immagine immaginata»¹⁵² sarebbe alquanto problematico in quanto esse, per loro natura, si sottraggono a interpretazioni oggettive che rischierebbero di ingabbiarle; resta, comunque, fermo l'invito di Bachelard a indagare sul ruolo e la funzione dell'immaginazione poetica. In altre parole, la difficoltà consiste nell'individuare gli strumenti operativi per effettuare un'indagine fenomenologica del testo letterario, strumenti che permettano anche di confermare la validità dei presupposti teorici di partenza.

David Seamon¹⁵³ utilizza le riflessioni teoriche di Edward Relph per analizzare il rapporto che Doris Lessing e i personaggi di due sue opere (*In Pursuit of the English*, 1960 e *The Four-gated City*, 1969) intessono con la città di Londra e con la sua umanità. Nel far ciò sottolinea la fondamentale distinzione operata da Relph fra «insiderness» e «outsiderness» e i suoi gradi successivi, interiorità esistenziale ed estraneità esistenziale, intendendo indicare con questi termini la relazione fra l'individuo e la sua realtà, il suo senso di appartenenza e le sue radici. Seamon sostiene che

¹⁵¹ Fregoso, L. (2002), "Fenomenologia e poetica dell'immagine in Gaston Bachelard". In: *ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, marzo 2002. In: http://www.filosofia.unimi.it/itineram/mat/saggi/fregosol_bachelard.pdf, p. 25 (ultima consultazione: 23.03.2018), (corsivo dell'Autore).

¹⁵² Ivi, p. 26 (corsivo dell'Autore).

¹⁵³ Cfr. Seamon, D. (1993), *Immigrati, estranei e radicati: un loro ritratto in due romanzi di Doris Lessing*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., pp. 223-239.

l'emigrato, il nuovo venuto, è esistenzialmente un estraneo che desidera però diventare un *insider* del luogo. L'accettazione e il sentirsi a casa avviene soltanto allorché egli smette di convertire il luogo in ciò che lui si aspetta che esso sia e lo lascia essere com'è in realtà.¹⁵⁴

Sembrerebbe, dunque, che lo stare bene nella nuova realtà sia il presupposto fondamentale per avviare il processo di interazione.¹⁵⁵ Ma è legittimo dubitare che il benessere possa rappresentare una condizione per l'interazione con la realtà in cui ci si viene a trovare e non costituirne, invece, il suo risultato.

Lo studio condotto da Maria de Fanis¹⁵⁶ sulla rappresentazione del paesaggio dell'Alto Adriatico nella letteratura veneta contemporanea fornisce un esempio di metodo di indagine sorretto da una solida base teorica che può configurarsi come modello di analisi geo-letteraria.

L'approccio geografico alla letteratura può percorrere diverse strade, come dimostrano gli studi accademici e di critica letteraria che dal Canada (Edward Relph) agli Stati Uniti (David Seamon, David Lowenthal, Douglas Pockock, Yi-Fu Tuan), dalla Francia (Bertrand Lévy, Michel Collot, Bertrand Westphal) all'Italia (Fabio Lando, Maria de Fanis) sono stati svolti utilizzando questa impostazione metodologica.

Considerando geografia e letteratura un binomio, si tratta di porre maggiore enfasi ora sul primo elemento, la geografia, con un atteggiamento più deterministico

¹⁵⁴ Ivi, p. 225.

¹⁵⁵ David Seamon e Jacob Sowers analizzano la ricerca della psicologa Louise Million relativa all'esperienza di dislocazione forzata (*involuntary displacement*) di un gruppo di famiglie canadesi costrette a lasciare le loro abitazioni in seguito alla costruzione di una diga. Basando le sue osservazioni sui concetti di *insideness* e *outsideness* di Relph, la studiosa dimostra come l'esperienza del luogo sia legata all'identità in maniera dinamica e individua gli otto stadi di questo «viaggio imposto» (*forced journey*): «sentirsi a disagio», «lottare per restare», «dover accettare», «garantirsi una soluzione», «cercare il nuovo», «ricominciare daccapo», «ricordi destabilizzanti» (*becoming uneasy, struggling to stay, having to accept, securing a settlement, searching for the new, starting over, unsettling reminders, wanting to resettle*). In: Seamon, D./Sowers, J. (2008), *Place and Placelessness, Edward Relph*. op. cit., p. 47.

¹⁵⁶ Cfr. De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, op. cit.

volto a cogliere le descrizioni delle caratteristiche dei territori presenti nelle opere in prosa e in poesia, ora sul secondo termine, la letteratura, allo scopo di leggere i luoghi non solo come sfondo naturalistico o architettonico, bensì come parte integrante del testo.

Questa seconda opzione non si limita alla semplice individuazione dell'ambientazione, ma richiede un'ulteriore ricerca delle motivazioni intrinseche ad essa collegate che possono far luce su aspetti altrimenti difficilmente individuabili e sostenerne l'analisi. Proposta, questa, che appare molto intrigante in quanto non si ferma al 'come', ma indaga anche sul 'perché' delle scelte, consapevoli o inconsapevoli, operate dall'autore, come suggerisce Bachelard.

In altri termini, si tratta di analizzare la relazione fra il paesaggio 'visto', o meglio percepito con tutti i sensi, e il paesaggio 'vissuto', relazione che, in taluni casi, può cristallizzarsi e divenire la cifra poetica di un autore.

Si pensi, solo per fare qualche esempio, al ruolo del Lake District, la Regione dei Laghi nell'Inghilterra settentrionale, nella poesia dei romantici inglesi della prima generazione (William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge) e a quello dei quartieri poveri della Londra vittoriana, non sfondo dell'azione, ma vero e proprio personaggio dei romanzi di Charles Dickens oppure alla contea del Dorset nel sud-ovest dell'Inghilterra che, denominata Wessex, è molto più di una mera ambientazione agreste nelle opere dello scrittore e poeta inglese Thomas Hardy.¹⁵⁷

Se si attinge al patrimonio letterario italiano, anche in questo caso gli autori studiati in questa prospettiva sono molti¹⁵⁸ e appartengono a tutta la storia della

¹⁵⁷ Ci si riferisce qui non solo alla sua produzione poetica (Hardy, T. (2017), *Wessex Poems*, Maidstone: Crescent Moon Publishing, ed. or. 1898) e ai suoi racconti (Hardy, T. (1995), *Storie del Wessex*, Firenze: Giunti, ed. or. *Wessex Tales*, 1888), ma anche a tutti i suoi romanzi, fra cui degno di nota, per il ruolo attivo da cui è investito il paesaggio, è *Tess dei D'Urbervilles* (Hardy, T. (2012), *Tess dei D'Urbervilles*, Milano: Mondadori, ed. or. *Tess of the D'Urbervilles*, 1891).

¹⁵⁸ Cfr. Anselmi, G. M./Ruozzi, G. (a cura di), (2003), *Luoghi della letteratura italiana*, op. cit.; Cantelmo, M. (2000), *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Firenze: Olschki; Cottone, M. (2008), *Geografie letterarie: paesaggio e letteratura nella cultura*

letteratura, da Dante a Manzoni, da Verga a Montale, da Pavese a Pasolini, da Comisso e Levi, solo per fare qualche esempio.

Alison e Alastair McCleery¹⁵⁹ nell'analizzare il romanzo *The Shipbuilders* di George Blake (1930) dimostrano come il legame fra la comunità e il paesaggio, urbano nella fattispecie, possa emergere nella narrazione grazie alla capacità dell'autore di cogliere il «senso del luogo» e di come ciò possa rappresentare anche una fonte documentaristica utilizzabile dagli storici.¹⁶⁰ L'esperienza ambientale è intima e la scrittura offre la possibilità di evocarla, riviverla, interpretarla e comunicarla e permette al lettore di ri-viverla attraverso la sua immaginazione così come viene stimolata dall'autore.

Per il poeta romantico inglese William Wordsworth la poesia è una profusione spontanea di sentimenti potenti originati dal ripresentarsi di emozioni passate, ri-create e contemplate in tranquillità. Similmente per Marcel Proust le emozioni devono essere ricreate a distanza di tempo perché l'immediatezza dell'esperienza non permette la sua espressione pura, essenziale. La memoria involontaria che emerge casualmente in seguito a uno stimolo sensoriale esterno trascina l'essere nei recessi più profondi dell'animo dove si era sedimentata. Si tratta di un processo innescato da quelle che James Joyce definisce «epifanie» (*epiphanies*), improvvise rivelazioni che aprono lo scrigno dei ricordi.

Le riflessioni di Wordsworth¹⁶¹ riecheggiano in quelle di Lando quando questi afferma che

europa, op.cit.; De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, op. cit.; Hochkofler, G. (2008), "Le geografie di Primo Levi". In: *Librisenzacarta.it*. PDF e-book <http://librisenzacarta.it/2008/03/21/le-geografie-di-primo-levi/> (ultima consultazione: 30.03.2018).

¹⁵⁹ McCleery, A./McCleery, A. (1993), *La personalità del luogo nel romanzo regionale urbano*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., pp. 143-158.

¹⁶⁰ «Le percezioni e i sentimenti delle persone sono [...] delle informazioni che non possono essere facilmente quantificate ma rappresentano certamente un tipo di dati che arricchiscono l'evidenza quantificabile». Ivi, p. 146.

¹⁶¹ Cfr. Wordsworth, W. (1800), *Preface to Lyrical Ballads*. In: <http://www.bartleby.com/39/36.html> (ultima consultazione: 30.03.2018).

Lo scrittore, il poeta, l'artista sono capaci di arrivare all'intimo profondo esponendolo alla luce: essi propongono al lettore, al pubblico, quelle immagini essenziali, quelle esperienze spaziali, culturali e psicologiche, che sicuramente sarebbero rimaste inafferrabili e intoccabili in mancanza del potere chiarificatore dell'artista.¹⁶²

Per quanto riguarda il *modus operandi* della geocritica, vengono prese in considerazione alcune proposte che possono essere utilizzate per l'analisi dei testi appartenenti alla letteratura della migrazione in cui, più che nelle opere degli autori autoctoni, il rapporto con i luoghi, quelli abbandonati e quelli di accoglienza, rappresenta uno dei temi centrali, specchio di una condizione di dislocazione con cui dover fare i conti.

Davide Papotti¹⁶³ propone diversi livelli di lettura della geografia nella letteratura degli autori migranti:

1. livello della rappresentazione dei luoghi in relazione all'aderenza/non aderenza ai dati realistici e loro interpretazione;
2. livello del confronto nella rappresentazione di (almeno) due realtà con cui il migrante ha (avuto) relazioni, quella di origine, quella di accoglienza ed eventualmente quella di transito;
3. livello generale di analisi dello s/radicamento da individuare attraverso la rappresentazione del paesaggio;
4. livello della geografia del movimento, cioè, la rappresentazione degli spostamenti;
5. geografia dell'emotività, legata alla percezione multifocale e multisensoriale dei luoghi.

Questi livelli di analisi ruotano sostanzialmente attorno a due elementi centrali: percezione e rappresentazione. Infatti, si indaga su come la percezione del dato

¹⁶² Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., p. 244.

¹⁶³ Cfr. Papotti, D. (2011), *L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca*, op. cit.

realistico e la sua conseguente rappresentazione vengano influenzate dall'esperienza e dai sentimenti.

Si individuano, pertanto, tre ambiti di indagine dei paesaggi letterari: dimensione referenziale (gli elementi naturalistici vengono rappresentati aderendo al dato realistico?); dimensione identitaria (come si pone l'autore in relazione ai luoghi del suo passato e del suo presente?); percezione soggettiva (in che modo la condizione emotiva dell'autore determina la percezione della realtà?). Ci si indirizza, dunque, verso valutazioni di tipo qualitativo, interpretativo.

In questa direzione vanno anche le indicazioni operative di Maria de Fanis che suggerisce¹⁶⁴ l'adozione del metodo analitico ideato e utilizzato dallo storico dell'arte Erwin Panofski per le arti visive: l'iconologia che rappresenta il superamento dell'iconografia,¹⁶⁵ o meglio, un suo arricchimento e sviluppo. Essa non si limita a descrivere immagini e temi di un'opera d'arte, a individuarne i valori simbolici e i significati condivisi, bensì, va oltre nell'indagine alla ricerca dei significati profondi, inconsci e verosimilmente ignoti allo stesso autore perché travalicano la sua consapevolezza e intenzionalità e si offrono come fertile e interessante campo di

¹⁶⁴ Cfr. De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, op. cit., pp. 29-34.

¹⁶⁵ Iconologia: «Lo studio, strutturato sistematicamente, del significato delle immagini e, quindi, il metodo d'interpretazione integrale di un'opera d'arte che muove dal suo contenuto, verificato (se non svelato) mediante ricerche che mirano a ritrovarne le ragioni contestuali, anche nell'ambito della storia delle idee religiose, filosofiche, politiche, sociali. Gli studi avviati da Aby Warburg [...] sono alla base del metodo iconologico come scienza storica, che ha avuto la sua formulazione teorica con Erwin Panofsky (Introduzione a *Studies in Iconology*, 1939). Il nuovo metodo fu oggetto di varie e aspre critiche, incentrate sulla discussione della validità e dei limiti del suo campo di indagine rivolto alla valorizzazione del puro contenuto piuttosto che alla qualità artistica». In: <http://www.treccani.it/enciclopedia/iconologia/> (ultima consultazione: 31.03.2018). Iconografia: «Disciplina relativa all'archeologia e alla storia dell'arte, che studia i temi figurativi [...] allo scopo di decifrarne i soggetti, e rintracciarne le derivazioni, le persistenze, le mutazioni. Essa contribuisce in tal modo a ricostruire i rapporti tra l'opera d'arte e il contesto storico culturale che l'ha prodotta, a riconoscere fattori che abbiano potuto incidere sui suoi aspetti stilistico-formali, a rilevarne analogie e legami con altre simili opere o altri ambiti di produzione». In: <http://www.treccani.it/enciclopedia/iconografia/> (ultima consultazione: 31.03.2018).

indagine. Si tratta, in buona sostanza, del superamento dell'approccio formalistico con una marcata attenzione agli aspetti psicologici che sottendono alla creazione artistica.

Questo metodo, trasferito in letteratura, risulta essere in linea sia con gli obiettivi di quella branca della geografia umanistica che nella lettura dei paesaggi letterari trova la sua ragion d'essere, sia con la prospettiva fenomenologica, finalizzata alla scoperta dell'essenza dell'esperienza. Detto questo, è necessario comprendere come la strutturazione dell'analisi iconologica possa essere trasposta all'analisi geoletteraria.

Maria de Fanis¹⁶⁶ fa coincidere il primo stadio dell'analisi di Panofski, il livello pre-iconografico (descrizione di tutte le componenti dell'opera pittorica, scultorea, architettonica) con l'individuazione degli aspetti più elementari dell'opera, il secondo stadio, il livello iconografico *stricto sensu* (individuazione di temi, vicende e simboli) con l'analisi dei significati profondi e condivisi e il terzo stadio, il livello dell'interpretazione iconologica (ricerca dei significati intrinseci e inconsci) con lo studio della specificità di ogni singolo autore.

Luoghi naturali e luoghi artificiali, luoghi chiusi e luoghi aperti, di confine e di transito, di incontri e di addii, di arrivi e di partenze, luoghi amati e detestati, rifiutati e rimpianti:

dislocandoci nei “suoi” luoghi la letteratura drammaticamente esibisce i “nostri” luoghi. Sono mappe nuove che emergono non proprio coincidenti con le mappe dei nostri atlanti consueti: ed è proprio in simile decisiva sfasatura, in quel crinale mobile e straniato che testo, autore e lettore giocano una partita intensa e ogni volta imprevedibile. Sono “interstizi” che chiamano in causa il nostro stesso stare nel mondo, in definitiva.¹⁶⁷

È nella sfasatura fra reale e rappresentato che si individua l'attività creativa, la capacità dell'autore di esprimere il suo mondo interiore.

¹⁶⁶ Cfr. De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*. op. cit., pp. 29-34.

¹⁶⁷ Anselmi, G. M./Ruozzi, G. (a cura di), (2003), *Luoghi della letteratura italiana*, op. cit. p. XIV.

Gli approcci geografici alla letteratura qui descritti sono simili nella misura in cui propongono il passaggio dalla descrizione all'interpretazione degli elementi rappresentati con l'obiettivo di individuare la soggettività, l'autenticità del paesaggio che da fisico diventa letterario, da concreto immaginario. Si seguiranno queste linee-guida nella lettura e nell'analisi dei paesaggi che Hajdari, poeta dell'esilio («errante maledetto delle sacre dimore»¹⁶⁸) rappresenta come «paesaggi dell'esilio», paesaggi, cioè, in cui è riflessa la propria condizione esiliaca.

¹⁶⁸ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna/Dhimbjehëne*, Nardò (LE): Besa Edizioni, p. 136.

CAPITOLO SECONDO. IL PERCORSO LETTERARIO DI UN POETA IN ESILIO

«Dove si nasconde ciò che non trovo
sulle tremule alghe
o nei licheni bianchi?»

Gëzim Hajdari, *Corpo presente*

2.1 Profilo del poeta

La voce poetica di Gëzim Hajdari si distingue per la qualità e la quantità della sua produzione che, travalicando i confini della cosiddetta «letteratura della migrazione», si impone nel panorama letterario italiano, come dimostra la presenza dei suoi versi, insieme a quelli della poetessa di origine brasiliana Vera Lúcia de Oliveira, in un'antologia¹⁶⁹ di poeti italiani destinata a studenti stranieri, segnale evidente di un riconoscimento di appartenenza oltre che di una apertura della critica verso la poesia migrante, finora spesso relegata ai margini come sottogenere.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Russi, V./Spera, L./Strappini, L. (a cura di), (2010), *Tempi di versi. Pagine di poesia italiana 1900-2009 annotate per lettori stranieri*, Perugia: Guerra edizioni.

¹⁷⁰ Per un'attenta disanima degli studi critici si fa riferimento al saggio di Franca Sinopoli *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*. In: Gnisci, A. (a cura di), (2006), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (En): Città Aperta Edizioni, pp. 97-110. A p. 101 la comparatista segnala i primi tentativi di riconoscimento della letteratura della migrazione da parte della critica letteraria 'ufficiale' che risalgono al 2002. Lo stesso Gnisci, nell'Introduzione (p. 29), sottolinea che ci sono già i «primi segni degli inizi di una canonizzazione» uniti, tuttavia, a «qualche confusione» dovuta a poca chiarezza nell'uso della terminologia soprattutto in riferimento al 'postcoloniale' e alla produzione di autori di 'seconda generazione'. Però, ancora nel 2009, nella sua *Storia europea della letteratura italiana* Alberto Asor Rosa riconosce solo le future potenzialità di una letteratura di autori translingue che, più che nascente, sarebbe ancora in una fase embrionale. Cfr. anche Mengozzi, C. (2013), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma: Carocci editore, in particolare il Cap. 2 Teorie. Secondo Mia Lecomte ancora oggi «la produzione letteraria transnazionale italoфона, al di là dell'attenzione dedicatagli da alcuni studiosi, continua ad essere ignorata dall'establishment accademico e dagli scrittori e poeti italiani». (Intervista a Mia Lecomte della scrivente. In:

La letteratura critica esistente sulla sua produzione letteraria, che si arricchisce continuamente di nuovi contributi che sconfinano anche dall'ambito nazionale italiano, comprende tre monografie;¹⁷¹ numerosi articoli pubblicati su riviste specializzate e non rappresentano il sempre maggiore interesse che la sua opera suscita nel mondo accademico e letterario. Secondo Fulvio Pezzarossa

Hajdari ha costruito una voce assolutamente distinta in una platea crescente di autori che con percorsi spesso simili mirano alla professione letteraria come occasioni di integrazione e di rifiuto di categorie distintive. Il suo tratto singolare è invece costruito entro la fissità di un'esperienza esiliaca, proclamata quale condizione esistenziale dell'umanità intera, che diviene punto di forza quando la condizione individuale sa raccordarsi all'incrocio di culture che i secoli hanno stratificato in un piccolo e aspro angolo dei Balcani.¹⁷²

Ciò che viene messo in rilievo è l'originalità dei suoi versi, la sua capacità di trasformare la propria vicenda personale in vissuto collettivo, dimostrando che la condizione dell'erranza non appartiene solo al migrante, ma è diventata ormai congenita nell'uomo del terzo millennio che, più che nel passato, sente di vivere un'esistenza da precario, come asserisce Zygmunt Bauman.

È questa precarietà, causa di continuo struggimento, che viene sublimata attraverso una lirica che Raffaele Taddeo paragona a quella di Dante; per entrambi i poeti l'esilio da pena diventerebbe un valore, religioso in un caso, laico nell'altro:

<http://www.lamacchinasognante.com/come-lo-spazio-delleffimero-diviene-luogo-del-permanente-matilde-sciarrino-intervista-mia-lecomte/>, ultima consultazione: 13.04.2018).

¹⁷¹ Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia: Cosmo Iannone editore; Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, Nardò (LE): Besa Edizioni; Mattei, A. (2014), *La besa violata. Eresia e vivificazione dell'opera di Gëzim Hajdari*, Roma: Edizioni Ensemble. Per ulteriori informazioni sulla biografia e sull'attività dell'autore si rimanda al supplemento della rivista El Ghibli, *Gëzim Hajdari: il poeta della migrazione*, a cura di Raffaele Taddeo che presenta, oltre a numerosi saggi critici, anche interviste all'autore. In: http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=02_11&sezione=1.html (ultima consultazione: 13.04.2018). Si rimanda, inoltre, alla bibliografia e alla sitografia.

¹⁷² Pezzarossa, F. (2010), *Prefazione*. In: Gazzoni, A. (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit, p. 6.

Gëzim Hajdari, con la sua opera sta universalizzando l'essere stesso del migrante. La precarietà, la solitudine, la emarginazione come situazione della migrazione individuale è il canto che si sprigiona dalla poesia del poeta di origine albanese. Dante aveva universalizzato la pur reale condizione della lontananza dalla sua patria, trasfigurandola come lontananza del singolo dalla gloria e dalla salvezza eterna, dal Paradiso; Gëzim Hajdari ha universalizzato, invece, la necessità dell'abbandono e della lontananza da qualcosa di prettamente terreno. In Dante l'esilio, l'attaccamento alla patria terrestre, viene scavalcato dalla vita eterna; in Hajdari, l'esilio conduce al superamento di ogni legame con un territorio terrestre lasciando l'uomo senza altro territorio se non il proprio corpo, è la condizione dell'orfano perenne che deve contare sulle proprie forze per sopravvivere, senza alcuna adozione. Il paragone con Dante potrebbe sembrare eclatante, ma a quanto mi è dato conoscere, difficilmente nella storia italiana o addirittura nella letteratura mondiale, è rintracciabile un poeta capace di universalizzare la situazione dell'esilio e dello spaesamento così come avviene in Hajdari.¹⁷³

L'esilio spezza i legami con il mondo esterno, arriva a ridurne il significato e a minimizzarne la validità. Se in Dante l'esilio spinge a rivolgersi all'aldilà, in Hajdari esso, invece, rafforza la consapevolezza di appartenere a se stessi, al proprio corpo. Frequente fino ad apparire martellante quasi come uno slogan è l'equiparazione corpo-patria che il poeta declina in varie forme in tutte le sue raccolte.

Ed è attraverso la poesia che la debolezza del singolo si trasforma in forza del gruppo. Non è casuale che egli prediliga la prima persona plurale e faccia costantemente riferimento all'identità personale e alla fisicità dei corpi: le espressioni «nostri nomi», «nostri corpi» ricorrono sovente. Alla funzione espressiva della materia, dei corpi, fa riferimento Alessandra Mattei quando afferma che Gëzim Hajdari è

¹⁷³ Taddeo, R. (2006), *Introduzione a Gëzim Hajdari* (dal supplemento su Hajdari, Anno 2, N. 11, marzo 2006). In: Comitato editoriale El-Ghibli (a cura di), (2009), *Le parole nel vento. Testi migranti pubblicati dalla rivista El-Ghibli*, Roma: Carta, pp. 208-209.

un gigante sulle cui spalle scrutiamo l'orizzonte della letteratura del nostro tempo, assomma nel suo corpo poetico *Corpo presente*¹⁷⁴ per antonomasia, il misterioso enigma dell'alterità e quello altrettanto inesplorato di una più recente e diversa identità, rappresentando parte rilevante e considerevole della più attuale e significata produzione poetica in lingua italiana.¹⁷⁵

Come si vedrà in seguito, si tratta di una vera e propria connotazione materica della sua poesia che dà spessore ai paesaggi rappresentati, i paesaggi, per l'appunto, che sono la sua modalità di oggettivare i sentimenti e di individuare una stratificazione di significati.

In sintonia con queste attestazioni, che sottolineano la singolarità e l'autenticità del parlare di Hajdari, l'opinione di Sara Di Gianvito valorizza il suo contributo alla letteratura italiana nella quale fa confluire temi e forme della cultura balcanica sia attraverso le liriche sia attraverso il lavoro di traduzione e di trascrizione delle opere che appartengono alla tradizione orale albanese:

Ciò che la poesia hajdariana rappresenta nel quadro della letteratura contemporanea è una voce che per molti aspetti rimane distinta tanto dal panorama generale e spesso indifferenziato delle scritture della migrazione, arrivando a raggiungere una sua piena specificità che finisce per prescindere dal percorso meramente biografico, quanto dalle tendenze principali della poesia contemporanea degli autori italiani, proprio per il suo mantenersi in bilico tra due tradizioni e culture ben distinte, ripensandole e fondendole l'una nell'altra, non solo nella poesia, ma anche attraverso l'attività traduttiva, che per l'autore rappresenta ormai un percorso parallelo a quello più propriamente creativo.¹⁷⁶

L'originalità e la visionarietà sono due elementi caratterizzanti l'opera poetica di Hajdari secondo Nora Moll: l'originalità risiederebbe nel distinguersi tanto «dal

¹⁷⁴ Come recita il titolo della sua prima silloge italiana, Fara, Sant'Angelo di Romagna, 1999 (Corsivo e Nota dell'Autrice).

¹⁷⁵ Mattei, A. (2014), *La besa violata. Eresia e vivificazione dell'opera di Gëzim Hajdari*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁶ Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, Nardò (LE): Besa Edizioni, p. 9.

plurilinguismo intimo e onirico di Amelia Rosselli»¹⁷⁷ quanto dallo sperimentalismo delle neoavanguardie mentre la visionarietà consisterebbe nell'incisività e nella potenza comunicativa delle immagini rappresentate, pur nella loro semplicità ed essenzialità.

L'opera di Gëzim Hajdari affonda le radici nel suo vissuto personale e nelle vicende politiche della sua patria, nel sentimento dello scorrere del tempo e nella fluidità dello spazio, nella memoria ancestrale della sua gente e nei paesaggi della sua terra. Le circostanze della sua vita definiscono, modellano e impregnano di sé le liriche attraverso le quali egli va alla ricerca del senso da attribuire alla vita, alla sua vita da esule e da viandante, ma anche a quella dell'uomo contemporaneo che, per scelta o per costrizione, sembra destinato a migrare.

Il sodalizio fra vita reale e arte poetica in Gëzim Hajdari è così intenso che la conoscenza dei dati biografici rappresenta il punto di partenza imprescindibile per l'analisi dei suoi versi. Occorre lasciare che siano essi stessi a raccontare il poeta e a svelare vissuti personali che vengono sollevati a dimensione universale di cui il lettore è invitato a divenire parte.

Gëzim Hajdari nasce il 25 febbraio 1957 a Hajdaraj (provincia di Lushnje) nella regione della Darsia, a circa 90 chilometri a sud di Tirana, una città «dove si trovavano 11 dei 19 Campi di tutta l'Albania».¹⁷⁸ Le proprietà della sua famiglia vengono confiscate dal regime comunista di Enver Hoxha e, come riferisce Andrea Gazzoni nell'introduzione alla raccolta di saggi da lui curata,¹⁷⁹ il padre viene bollato come 'kulak', cioè ricco, e pubblicamente umiliato in quanto 'nemico del popolo'. Il nonno paterno appartiene alla setta dei sufi dei Bektashì, una confraternita seguace di Jalāl al-Dīn Rūmī, fondatore dei dervisci rotanti nonché poeta mistico. I suoi membri, che

¹⁷⁷ Moll, N. (2015), *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Bologna: Pàtron Editore, p. 154.

¹⁷⁸ <http://www.patrialetteratura.com/la-poesia-di-jozef-radi-da-gjeme-genocidi-poezise-shqipe-epicedio-albanese/> (ultima consultazione: 13.04.2018).

¹⁷⁹ Gazzoni, A. (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., p. 23.

erano stati cacciati dall'Impero Ottomano¹⁸⁰ (XV-XX secolo) e si erano stanziati nei pressi di Tirana, vennero perseguitati dal regime comunista al punto da scomparire. Il giovane Gëzim sarebbe stato destinato a studiare il Corano in una scuola coranica del Cairo per diventare muftì, cioè teologo musulmano, anche se avrebbe preferito diventare muezzin, la persona che nella liturgia islamica richiama i fedeli alla preghiera, se non gli fosse stato impedito dal regime.¹⁸¹

I miei volevano che da grande,
andassi al Cairo,
per studiare il Corano
e diventare muftì.¹⁸²

“Quando tornerai dall’Egitto”, -
mi diceva mio nonno -
“benedirai il villaggio e la terra
in nome di Allah”.

(Mio nonno Veli
non faceva un mese di Ramadan,
egli apparteneva ai Bektashì,¹⁸³
seguaci di Rumi).¹⁸⁴

Ma io desideravo
diventare muezzin della moschea,
invitare i fedeli per la preghiera
in arabo della sera.

I muezzin con la voce più bella
erano quelli egizi.
Pregavo Dio di crescere in fretta,
per conoscere i cantori del Nilo.

Vennero tempi duri,
nel villaggio albanese.
Si spensero anche i sogni giovanili,

¹⁸⁰ Cfr. Biagini, A. (1998), *Storia dell’Albania dalle origini ai giorni nostri*, Milano: Bompiani.

¹⁸¹ Gazzoni, A.(2010), *Poesia dell’esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., p. 40.

¹⁸² Muftì – teologo musulmano (Nota dell’Autore).

¹⁸³ Bektashì, seguaci dei sufi in Albania (Nota dell’Autore).

¹⁸⁴ Jalal al Din Rumi, il più grande mistico sufi di tutti i tempi (1207-1273), (Nota dell’Autore).

come rugiada al sole.

Morì anche mio nonno,
povero e cieco;
iscritto dai bolscevichi
nell'elenco nero dei kulak.¹⁸⁵

Ed io non divenni più,
né muftì, né muezzin.
Ma per il paese rimasi
un semplice Sufi.¹⁸⁶

La particolare spiritualità dei sufi, tutta incentrata su un misticismo fisico in cui il continuo movimento rotatorio della danza provoca uno stato di trance, di unione con lo spirito del mondo, e l'esperienza dell'esilio rappresentano due elementi caratterizzanti la produzione poetica dell'autore, che si può sintetizzare come 'poesia dell'esilio', esilio a cui è costretto per la sua attività politica e giornalistica.

L'esilio reale, avvenuto nel 1992, è solo successivo all'auto-esilio scelto in patria, scelta determinata dall'opposizione a un governo repressivo la cui durezza e brutalità Hajdari sperimenta fin da giovane non solo per le conseguenze economiche subite dalla sua famiglia e per l'impossibilità a intraprendere il percorso di studi desiderato, ma anche per le costanti dimostrazioni di violenze fisiche e psicologiche verso il suo popolo, e soprattutto nei confronti degli intellettuali dissidenti,¹⁸⁷ di cui è testimone diretto.

Il suo amico e compagno di scuola, Jozef, è figlio di Lazër Radi,¹⁸⁸ poeta e intellettuale, condannato a trent'anni di carcere per presunta attività anticomunista

¹⁸⁵ Kulak (vocabolo russo) eks (sic!) proprietario terriero (Nota dell'Autore).

¹⁸⁶ Hajdari, G. (2007), *Peligòrga*, Nardò (LE): Besa Edizioni, pp. 27-29.

¹⁸⁷ Cfr. *Epicedio albanese*, in fase di stampa, versione albanese: (2010) *Gjëmë. Genocidi i poezisë shqipe*, Tirana: Shtëpia botuese Mësonjëtorja. La versione italiana, di cui si dispone per gentile concessione dell'Autore, riporta la seguente dedica «Ai poeti e agli scrittori del mio Paese, /vittime innocenti del Terrore comunista».

¹⁸⁸ Questo scrive Gëzim Hajdari sui due intellettuali albanesi: «Ho visto con i miei occhi il poeta Lazër Radi (1916-1998) messo alla berlina nel Campo di internamento di Savër, a Lushnje, nella mia città, dove si trovavano 11 dei 19 Campi di tutta l'Albania. È accaduto il 20 ottobre 1982, al Palazzo della

presumibilmente per i forti legami che lo univano all'Italia dove si era laureato in giurisprudenza. Jozef Radi, venuto alla luce in un campo di detenzione, è poeta e traduttore come il padre, e, per il suo atteggiamento critico verso il regime, è anch'egli vittima di censura e di persecuzione; per lui, come per Hajdari, la scelta dell'esilio, negli anni novanta, è scelta di libertà.¹⁸⁹

La presenza di numerosi campi di detenzione nella provincia di Lushnje rappresenta per Hajdari un monito continuo del regime; l'essere costretto, poi, ancora bambino, ad assistere all'esecuzione di un giovane poeta dissidente segna un momento di non ritorno nella sua vita di cittadino albanese e di poeta e una ferita destinata a non rimarginarsi mai. Elaborare una simile violenza richiede tempo, impegno ed energia e il fatto che la lirica che segue appartenga alla raccolta *Peligòrga* del 2007 ne è una chiara dimostrazione:

Avevo compiuto dieci anni
in quella lontana primavera,
quando ci portarono in fila,
allo stadio della città.

Dovevamo assistere
all'impiccagione di un giovane.
Così ci dissero quella mattina
Nella scuola di campagna.

Cultura, in presenza di 600 persone al seguito del Segretario di Partito Petraq Nushi. L'hanno insultato, gli hanno sputato addosso e tirato dei sassi. Ma lui, fermo come una statua, non ha mosso ciglio, sfidando le pietre con la sua parola. Tra le mani stringevo la mia pietra colma di rabbia. [...] Frequentavo l'ultimo anno del ginnasio di Lushnje quando un giorno il mio caro compagno di banco Jozef Radi (1957) non tornò più a scuola: venne espulso in quanto figlio del "nemico" di classe. Ci sedevamo sempre nell'ultimo banco. A Jozef leggevo i miei versi durante la lezione di albanese. Rammento ancora la sua baracca, a Savër: proprio nella sua casetta ho letto per la prima volta D'Annunzio. Andavo a trovarlo ogni tanto. A quel tempo frequentare i 'nemici del popolo' poteva costare la vita». In: <http://www.patrialetteratura.com/la-poesia-di-jozef-radi-da-gjeme-genocidi-poezise-shqipe-epicedio-albanese/> (ultima consultazione: 13.04.2018).

¹⁸⁹ «Scrivo in esilio/quel che noi siamo,/predetto cent'anni fa,/rinchiusi dai tiranni del nostro Paese/nei Campi recintati con filo spinato». Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane/Hije qeni*, Frosinone: Dismisuratesti, I edizione, poesia n. 21. Nella nota a questi versi il poeta informa che nell'Albania di Hoxa erano operativi quasi cinquanta campi di internamento.

Il condannato era un poeta
che scriveva versi.
“È per il bene delle vittorie!”
ci dicevano le maestre.

Appena giungemmo sul posto della *giama*,¹⁹⁰
davanti ai nostri occhi si affacciava
la forca con il cappio.

Come bambini curiosi,
ci fecero sedere davanti al boia
per vedere da vicino come veniva castigato
un “nemico” della Causa.

“Dobbiamo schiacciare la testa
Ai nemici del popolo”, -
ripetevano continuamente
con il megafono fra la gente.

Mi si è congelato il sangue
quando il boia tirò la corda,
spegnendo per sempre
lo sguardo dolce del poeta.

Qualcuno tra la folla
si coprì gli occhi con la mano,
altri incitavano la gente
a sputare sul volto del giustiziato.

La sera tornammo nel villaggio
senza voltarci indietro.
I nostri volti divennero gelidi,
oscuri come il fango.

Non ho chiuso occhio quella notte,
accecato dal crimine.
Un profondo abisso si era aperto
sul mio corpo sgomento.

Come una eco mi segue negli anni
la voce del poeta,
mentre recita i suoi versi

¹⁹⁰ *Giama*: convulsa enumerazione dei meriti del defunto fatta di solito dai maschi che si battono vigorosamente il petto e si lacerano il viso a sangue con le unghie. (Corsivo e Nota dell'Autore).

con il cappio stretto al collo.¹⁹¹

É questo drammatico evento che segna il destino di Hajdari il quale, tormentato da quella visione, non può che farsi carico del suo peso e, allora, il crimine che lo ‘acceca’ in realtà gli fa aprire gli occhi su quello che deve essere il suo futuro di poeta che parla in nome di tutti quei poeti la cui voce è soffocata per sempre («Quel macabro ricordo/segnò il mio destino del Sud./In un villaggio di agricoltori/scelsi la strada del Verbo»¹⁹²).

Essere un uomo segnato dal destino del Sud significa incarnare tutta la sofferenza del mondo e, da poeta, impegnarsi ad esprimerla, come afferma l’autore nell’intervista rilasciata alla scrivente nel febbraio del 2017 inserita in Appendice:

Mi sento un uomo del Sud e appartengo a tutti i Sud dei mondi. Porto con me le ferite, le gioie, i dolori, le grida, il sangue versato, le lotte, i miti, i racconti, le leggende, l’epica, i profumi campestri, i colori, l’ospitalità, la *besa* (‘parola data’ per gli albanesi), i sogni e le speranze del Sud. Io abito e soffro il Sud. Colui che è stato costretto ad abbandonare il paese d’origine e vive in esilio, si sente un uomo del Sud e la sua opera è un canto del Sud. Tutti i poeti che sono indesiderati dal potere politico e culturale sia nel paese d’origine che in quello ospitante, sono cantori del Sud. Il Sud non è solo una questione geografica, ma anche una grande metafora sociale, culturale e spirituale. Essere del Sud è un valore aggiunto per la mia opera letteraria. Essere poeta del Sud vuol dire essere un poeta d’avanguardia, un poeta del futuro...¹⁹³

Hajdari svolge diversi lavori, anche umili, mentre si dedica agli studi presso l’università di Elbasan dove, nel 1991, consegue la laurea in Lettere Albanesi. Dopo la fine del regime comunista si dedica all’insegnamento della lingua e letteratura albanese in una scuola superiore della sua città.

¹⁹¹ Hajdari, G. (2007c), *Peligòrga*, Nardò: Besa Edizioni, pp. 41- 43.

¹⁹² Ivi, p. 47, vv. 1-4.

¹⁹³ In: <http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino/>.

Già da studente manifesta un grande interesse per la letteratura, per quella italiana in particolare.¹⁹⁴ In Albania pubblica, non senza difficoltà, la raccolta *Antologia e shiut* nel 1990¹⁹⁵ per la casa editrice Frashëri, mentre lo stesso editore si rifiuta di pubblicare la sua prima silloge, *Il diario di bosco*.¹⁹⁶

Intensa è la sua attività giornalistica (è fra i fondatori della rivista *Ora e Fialës* e scrive per il quotidiano *Republika*) parallela al suo impegno politico (nel 1992 si candida nelle liste del partito repubblicano): in entrambi gli ambiti svolge un ruolo di primo piano in quanto cofondatore di una testata giornalistica non allineata e di due partiti di opposizione al governo postcomunista di Ramiz Alia (1985-1992).

Sia da giornalista che da politico, Hajdari denuncia pubblicamente e ripetutamente la corruzione prima del governo Alia, che a suo dire¹⁹⁷ aveva solo cambiato faccia, ma era rimasto simile nei metodi al regime di Hoxha (1942-1985) e poi di quello non meno corrotto di Sali Berisha (Presidente della Repubblica dal 1992 al 1997 e Primo Ministro dal 2005 al 2013). Minacciato più volte per questa sua attività, sceglie l'esilio e, nell'aprile del 1992, giunge in Italia.

Quando sbarcai nel porto di Trieste era aprile, le nove di sera.
Come oggi pioveva sulla città e sul castello,
la bora spazzava via sogni e uccelli,
portavo con me la tristezza: terra senza nome
e i manoscritti avvolti in fretta nel fazzoletto bianco.

Eravamo in due: io e i tuoi occhi che mi seguivano
chissà da quando nell'oblio,
camminavo distratto sui passi di Saba.

¹⁹⁴ In una lirica della raccolta *Maldiluna* dedicata al giovane amico Jozef Radi si leggono questi versi: «rammento la tua squallida baracca/dove impaurito lessi/le poesie di D'Annunzio», Hajdari, G. (2005), *Maldiluna/Dhimbjehëne*, Nardò (LE): Besa Edizioni, p. 94, vv. 14-16.

¹⁹⁵ *Antologia della pioggia* venne pubblicata dalla casa editrice Fara nel 2000, con il testo italiano a fronte.

¹⁹⁶ Questa silloge venne pubblicata nel 2001, con il testo italiano a fronte, dalla casa editrice Fara con il titolo *Erbamara/Barihidhur*.

¹⁹⁷ Cfr. Hajdari, G. (2007 a), *Poema dell'esilio, /Poema e mërgimit*, Nuova edizione ampliata, Sant'Arcangelo di Romagna: Fara Edizioni (ed. or. 2005).

Le grotte marine
E tu in segreto mi anticipavi il destino dei confini arrugginiti.

Ero il tuo uomo più triste quella sera Trieste
cresciuto con l'amore per l'albicocco
e il volo della cicogna sopra i campi,
fuggito dall'Est in primavera,
sconfitto,
sotto la pioggia
senza una stretta di mano.

La partenza di notte,
il fischio della nave sotto la nebbia cieca
reggevano la mia speranza uccisa con le pietre.¹⁹⁸

L'arrivo in Italia è un momento di svolta nella sua vita, un momento in cui i piedi travalicano i confini e lasciano sulla terra straniera per la prima volta le loro orme esiliache; in questi versi il poeta non lascia comprendere se è la disperazione che diventa speranza o la speranza che si fa disperazione.

Il suo esilio può essere considerato tanto una sconfitta quanto una salvezza: dal punto di vista prettamente politico, Hajdari aspirante deputato viene sconfitto, ma dal punto di vista morale ne esce vincente l'uomo integerrimo che non si è mai esentato dal denunciare pubblicamente i crimini del regime di Hoxha e dei successivi governi postcomunisti.

Dopo una breve permanenza a Trieste, prima città italiana ad accoglierlo, si trasferisce nel Lazio, a Frosinone, di cui pochi anni dopo viene nominato cittadino onorario. Anche in Italia è costretto a svolgere lavori modesti per sbarcare il lunario, ma ciò non gli impedisce di continuare gli studi e di conseguire, nel 2004, la laurea in Lettere presso l'università La Sapienza di Roma.

¹⁹⁸ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, Bristol: Shearsman Books (ed. or. 2002, *Stigmate/ Vragë*, Nardò (LE): Besa Edizioni), p. 96. Questa edizione inglese è il testo che si è consultato e a cui d'ora in poi si fa riferimento.

È indirizzata alla madre, suo continuo punto di riferimento, questa lirica in cui, come se pronunciasse una litania, il poeta enumera i lavori svolti e il conclusivo amen, utilizzato anche nella religione musulmana (āmīn¹⁹⁹) conferma la veridicità e la solennità di quanto espresso.

Ho saputo che stai raccogliendo
i miei anni di lavoro per la mia pensione di vecchiaia:
1 anno da operario in un'azienda per la bonifica delle paludi,
2 anni di militare con gli ex detenuti,
3 anni da ragioniere in un'azienda agricola,
3 anni da operaio e guardia di campagna
in una fattoria di pomodori,
9 mesi da magazziniere di libri,
2 anni da insegnante di lettere al Liceo,
7 anni da manovale in Ciociaria,
2 anni in nero,
3 anni con le marchette
e il resto di nuovo in nero.
Amen.²⁰⁰

Fin dai primi anni del soggiorno in Italia la sua attività letteraria è molto intensa tanto da vedere pubblicazioni a cadenza quasi annuale: *Ombra di cane* (1993), *Sassi controvento* (1995), *Antologia della pioggia* (2000), *Erbamara* (2001), *Stigmate* (2002), *Spine nere* (2004), *Maldiluna* (2005), *Poema dell'esilio* (2005), *Peligòrga* (2007), *Corpo presente* (2011), *Nūr. Eresia e besa* (2012), *Delta del tuo fiume* (2015).

Le liriche di queste raccolte sono scritte in entrambe le lingue, ma è a partire dal 2005, dalla pubblicazione di *Maldiluna*, che l'italiano diventa la lingua di composizione. A dimostrarlo è la scelta tipografica che pone, nella pagina sinistra, l'originale italiano e in quella destra la traduzione albanese, contrariamente a quanto avveniva precedentemente. A proposito del suo bilinguismo così si esprime il poeta:

¹⁹⁹ http://www.treccani.it/enciclopedia/amen_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione: 14.04.2018).

²⁰⁰ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 20.

Io scrivo contemporaneamente in tutte e due le lingue: scrivo in italiano e mi tormento in albanese, e viceversa. Ho iniziato a comporre parallelamente in tutte e due le lingue a partire dalla raccolta *Ombra di cane/Hije qeni* (Dismisuratesti, 1993). Amo tutte e due le lingue della mia poesia con la stessa passione e lo stesso amore. Quando scrivo in albanese, la lingua italiana mi fa da ‘guardiana’ e viceversa. Il passaggio da una lingua all’altra, più che una traduzione, è una ri-creazione.²⁰¹

Gëzim Hajdari è anche autore di resoconti di viaggio: *San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico* (2004) e *Muzungu. Diario in nero* (2006).

Le opere *I canti dei nizàm* (2012) e *I canti del kurbet* (di prossima pubblicazione presso la casa editrice Besa) rappresentano l’impegno civile del poeta che intende trascrivere, preservare e diffondere anche al di fuori dei suoi confini l’ancestrale cultura orale del proprio paese.

A questo impegno di documentazione storica deve essere fatto risalire anche il volume *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista* (2013) che raccoglie gli slogan attraverso cui, fra i tanti strumenti coercitivi, si imponeva la dittatura enverista.

Epicedio albanese, pubblicato in albanese a Tirana nel 2010 e in fase di pubblicazione in Italia, è difficile da classificare in quanto, come lo stesso autore sottolinea nella Premessa,²⁰² «non è un saggio accademico, nemmeno uno studio storico-letterario della poesia albanese, non è nemmeno un libro teorico rivolto ai lettori e agli studiosi»; si tratta, invece, di un «compianto funebre» per tutti i poeti e gli scrittori albanesi che sono stati vittima della repressione del regime totalitario e a cui Hajdari si rivolge nell’epigrafe.

All’attività artistica e documentaristica egli affianca quella di traduttore da e verso l’albanese e di curatore editoriale. Ha tradotto dall’albanese in italiano la raccolta di poesie (1976-1986) di Besnik Mustafaj, *Leggenda della mia*

²⁰¹ Cfr. <http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino/>.

²⁰² Si ha a disposizione il testo per gentile concessione dell’Autore.

*nascita/Legjenda e lindjes*²⁰³ e la silloge *La tua robinja/Robnesha jote*²⁰⁴ della poetessa kosovara Donika Dabishevci. Dall'italiano all'albanese ha tradotto le liriche di Amedeo Di Sora²⁰⁵ e di Luigi Manzi.²⁰⁶ Ha curato la prima edizione italiana del *Dīwān* del poeta tunisino Abu'l'Qasim ash-Shabbi, *I Canti della vita*,²⁰⁷ e della silloge del poeta filippino Gémino H. Abad, *Dove le parole non si spezzano*.²⁰⁸

Fra i numerosi riconoscimenti ricevuti, il 'Premio Eks&Tra' (Santarcangelo di Romagna, 1996), il prestigioso 'Premio Montale per la Poesia Inedita' (Roma, 1997), il premio 'Umberto Saba' (Trieste, 2000) e il premio 'Dario Bellezza' (Roma, 2000). Nel 2016 ha ricevuto il premio 'Guido Gozzano' e il premio internazionale di poesia 'Sulle orme di Léopold Sédar Senghor' per la raccolta poetica *Delta del tuo fiume*.

Le sue opere sono state tradotte in tedesco,²⁰⁹ in inglese,²¹⁰ in francese²¹¹ e in spagnolo.²¹² Negli Stati Uniti l'interesse per la sua poesia è dimostrato, oltre che da numerosi articoli e studi accademici, dalla traduzione di alcune sue sillogi: *Corpo presente/Trup i pranishem* (traduzione di Charif Shanahan), *Poesie scelte/Poezi të zgjedhura 1990-2007* e *Ombra di cane/Hije qeni* (traduzione di Sara Stickney), *Poesie scelte/Poezi të zgjedhura 1990- 2007* (traduzione di Viktor Berberi), *Poema*

²⁰³ Mustafaj, B. (2012), *Leggenda della mia nascita/Legjenda e lindjes* (1976 – 1986), Roma: Edizioni Ensemble.

²⁰⁴ Dabishevci, D. (2017), *La tua robinja/Robnesha jote*, Roma: Edizioni Ensemble.

²⁰⁵ Di Sora, A. (2001), *Poezi/Poesie*, Tirana: Botimet Dritero.

²⁰⁶ Manzi, L. (2004), *Guri dhe myshku/Il muschio e la pietra*, Nardò (LE): Besa Edizioni.

²⁰⁷ Ash-Shabbi, A. (2008), *I canti della vita*, (con testo arabo a fronte), a cura di Salvatore Mugno, traduzione dall'arabo di Imed Mehadheb, rivisitazione poetica di Gezim Hajdari, Trapani: Di Girolamo Editore.

²⁰⁸ Gémino, H. (2015), *Dove le parole non si spezzano* (con testo inglese a fronte), traduzione dall'inglese di Andrea Gazzoni, a cura di Gezim Hajdari, Roma: Edizioni Ensemble.

²⁰⁹ Hajdari, G. (2007), *Mondkrank*. Ludwigsburg: Pop Verlag (Traduzione dall'italiano di Stefanie Golisch).

²¹⁰ Hajdari, G. (2016), *Stigmata*, Bristol, Shearsman Books, (Traduzione dall'italiano di Cristina Viti).

²¹¹ Hajdari, G. (2017), *Balkan Blues*, Firenze-Parigi-Porto Alegre: Classi Edizioni (Traduzione dall'albanese di Alexandre Zotos).

²¹² Hajdari, G. (2015), *Maldiluna y Rosa canina*. Copenhagen: Editorial Aurora Boreal ebook, (Traduzione di Mario Camelo).

dell'esilio/Poema e mergimit (traduzione di Anita Pinzi) e *Maldiluna/Dhimbjehene* (traduzione di Patrick Barron).²¹³

Hajdari è un letterato eclettico ed impegnato: poeta, saggista, reporter, traduttore e non solo. A ciò si aggiunge l'attività di curatore della collana 'Erranze' della casa editrice 'Ensemble' di Roma. Da prosatore, la sua attività è caratterizzata dall'impegno civile di divulgatore di conoscenze dei mondi, in primo luogo della sua Albania dal punto di vista socio-politico, culturale e letterario; da poeta il suo sguardo è rivolto allo specchio che riflette la sua immagine di poeta errante: «Io percorro le orme di Gilgameš, di Abramo più che di Ulisse».²¹⁴ Dunque, a differenza dell'eroe di Omero, egli dichiara di non intendere far ritorno nella sua Itaca, ma, come Gilgameš, l'eroe dell'epopea mesopotamica, vuole raggiungere i confini della terra alla ricerca della vita eterna e come Abramo, padre delle religioni monoteiste, si mette in cammino per obbedire al suo dio.

2.2 Esperienza e poetica dell'esilio

L'esperienza dell'esilio appare connaturata nella vicenda umana e poetica dell'autore: prima che esperienza vissuta è sofferenza sperimentata nel suo stesso paese sotto la repressione del regime. A questa auto-emarginazione come forma di reazione e di resistenza politica si aggiunge quella condizione di isolamento che è propria dell'attività poetica che Andrea Gazzoni indica come «esilio-sisma» per distinguerlo dall'«esilio fattuale».²¹⁵

²¹³ Informazioni tratte dall'intervista all'autore di Iris Hajdari. In: <http://www.patrialetteratura.com/5502-2/> (ultima consultazione: 14.04.2018).

²¹⁴ Conversazione di Ennio Cavalli con Moira Egan, Gezim Hajdari e Natalia Stepanova pubblicato il 23 febbraio 2013. In: <https://www.youtube.com/watch?v=GiAc8O-nkOs> (ultima consultazione: 14.04.2018).

²¹⁵ «Su questo doppio registro si inverte una condizione paradossale: il sisma dell'esilio precede l'esilio biografico, il quale è come una sorta di punto critico, di rottura e di individuazione entro un *continuum* (Corsivo dell'Autore) di una esperienza che ha il suo luogo proprio nell'immaginazione poetica».

Ma l'esilio praticato non è meno doloroso di quello auto-imposto in patria. «Una volta ho letto che la scelta di emigrare nasce dal bisogno di respirare. È così. E la speranza di una vita migliore è più forte di qualunque sentimento»:²¹⁶ queste parole del giovane profugo Enaiat possono essere riferite anche ad Hajdari, solo che ai verbi emigrare e respirare bisogna aggiungere anche il verbo poetare perché l'esperienza esiliaca è strettamente connessa sia con l'impegno politico sia con l'attività poetica.

La letteratura diventa il luogo che accoglie e salva, che realizza quell'unione fra la terra abbandonata e la terra trovata, è il luogo letterario che riesce a rendere tollerabile il tormento del vivere in esilio, «amaro accostamento/quasi un ossimoro»²¹⁷ di chi deve «Esalare l'ultimo respiro/in lontananza,/eternamente assente/dalla grazia di casa mia»,²¹⁸ per dirla con le parole di Julio Monteiro Martins.

Ad alleviare il pessimismo dell'autore di origine brasiliana c'è la consapevolezza di non essere solo; la storia personale, infatti, diventa storia collettiva e il singolo che si lascia alle spalle il suo mondo senza paura è tutta l'umanità che si guarda avanti consapevole del fatto che, poiché la terra è rotonda, proseguendo nel suo cammino prima o poi ritornerà al punto di partenza.²¹⁹

La letteratura appare come uno spazio privilegiato che permette la riflessione e l'elaborazione dei vissuti, uno spazio svincolato dalla realtà, ma pur sempre in essa radicato. La lingua diventa lo strumento tramite il quale si realizza un lavoro sull'esistenza e sulla sua rappresentazione.

Gëzim Hajdari ha la possibilità di utilizzare due lingue, l'albanese e l'italiano: la lingua che lo ha visto nascere anche come poeta e la lingua che era iniziata a diventargli familiare per frequentazioni letterarie già in patria e che la permanenza nel

Gazzoni, A. (2010), (a cura di), *Poesia dell'esilio*, op. cit., p. 19. Cfr. anche Fracassa, U. (2010), *Carnevali e Hajdari. Paradossi di estraneità*. In: Ivi, pp. 113-140 e Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, op. cit.

²¹⁶ Geda, F. (2010), *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*. op. cit. pp. 72-73.

²¹⁷ Monteiro Martins, J. (2013), *Vivere in esilio*. In: Id. (2013), *La grazia di casa mia*, Milano: Rediviva Edizioni, p. 95.

²¹⁸ Ivi, p. 97.

²¹⁹ Cfr. Monteiro Martins, J. (2000), *Racconti italiani*, Nardò (Lecce): Besa Edizioni.

paese gli consente di padroneggiare con scioltezza. Ma scrivere in due lingue è anche, come afferma Cristina Viti, traduttrice dall'italiano all'inglese della sua silloge *Stigmata*,²²⁰ una doppia responsabilità («double responsibility»), verso la lingua/patria di provenienza e verso la lingua/patria di adozione. I due universi linguistici non sono due binari che scorrono paralleli e il loro utilizzo non è un semplice salto dall'uno all'altro alla ricerca di mere corrispondenze; per quanto riguarda l'italiano, è un attingere alle sue risorse calibrando le scelte lessicali con un'attenzione scrupolosa e coerente. «Tutta la mia produzione letteraria non è altro che una migrazione linguistica, un entrare ed uscire da una lingua all'altra»²²¹ afferma il poeta per il quale la letteratura italiana oggi ha il dovere di accogliere gli autori che vengono dal sud del mondo e di restare sospesa fra confini, popoli, lingue e culture.²²²

Se, da un lato, Hajdari si riallaccia alla tradizione letteraria classica del mondo greco-latino che appartiene a tutti i paesi del Mediterraneo e, nello specifico, alla cultura balcanica, dall'altro auspica una nuova forma di collaborazione fra autori sedentari e autori neoarrivati dai nuovi mondi al fine di realizzare quella che Rosanna Morace chiama la nuova «letteratura-mondo»²²³ costituita da «intarsi culturali, linguistici e letterari».²²⁴

La definizione «letteratura-mondo italiana» e «autori-mondo» «oltre a mettere in rilievo il carattere multiculturale della produzione allude all'intersezione, all'innesto, alla “relazione” (nel senso glissantiano del termine) che viene a crearsi tra diverse lingue e immaginari, spazi e tempi, mondi e tradizioni letterarie».²²⁵ Il passo successivo, o forse la condizione necessaria che ciò avvenga, è la messa in discussione

²²⁰ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit. (Nota del Traduttore).

²²¹ Conversazione di Ennio Cavalli con Moira Egan, Gezim Hajdari e Natalia Stepanova pubblicato il 23 febbraio 2013. In: <https://www.youtube.com/watch?v=GiAc8O-nkOs> (ultima consultazione: 14.04.2018).

²²² Ibidem.

²²³ Cfr. Morace, R. (2012), *Letteratura mondo italiana*, Pisa: Edizioni ETS.

²²⁴ Morace, R. (2015), “Introduzione” a *La modernità letteraria*, rivista a cura del MOD, Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria, Vol. 8, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, p. 9.

²²⁵ Morace, R. (2012), op. cit., p. 9.

del concetto di letteratura nazionale i cui confini devono allargarsi per accogliere tutta la produzione in lingua italiana, compresa quella degli italiani che scrivono al di fuori dei confini nazionali e quella dei non italiani che scrivono anche in italiano e pubblicano in Italia. Quest'aspirazione, comunque, sembra essere inficiata dall'atteggiamento dei letterati italiani che Hajdari non esita a criticare:

La poesia contemporanea italiana si può salvare soltanto scoprendo e rivalutando la poesia "ribelle" al sistema - che in Italia non manca - ed aprendosi ai nuovi mondi, in nome della vera legalità e della vera trasparenza, ripristinando un nuovo legame fra testo e onestà intellettuale, fra parola e verità, fra Poesia e Vita. Ma per fare questo c'è bisogno di aprire dei dibattiti sulla poesia, sui premi letterari, sullo sperpero del denaro pubblico, sul ruolo della stampa e dei mezzi di comunicazione, sul ruolo della critica e dell'etica culturale.²²⁶

Nella lirica *Alla "Volpe"*²²⁷ il poeta, «monaco mesto»,²²⁸ autore militante e trasgressivo, accusa i «poeti del bel Paese» di occuparsi di temi frivoli e di perseguire obiettivi inconsistenti e inutili come le «frecce arrugginite» di Sancho Panza:

I poeti del bel Paese
cantano all'orsacchiotto, al frigorifero al bidè e alla seggiolina
vengono ristampati tre volte all'anno per la pietra che piscia
i poeti del bel Paese sussurrano a se stessi
e s'inclinano davanti a Dio del regno dei cieli

²²⁶ [http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino/\(ultima consultazione: 14.04.2018\)](http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino/(ultima%20consultazione:14.04.2018)).

²²⁷ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere/Gjemba të zinj*, Nardò (LE): Besa Edizioni, p. 87.

²²⁸ Quest'espressione con la quale il poeta ama definirsi ricorre di frequente sia nei versi sia in dichiarazioni ed interviste. Qui di seguito alcuni esempi: Hajdari, G. (2011), *Corpo presente/Trup i pranishem*, Nardò (LE): Besa Edizioni («Anch'io domani scomparirò/come un monaco mesto», p. 99; «Come un monaco mesto/seppellisco nell'oscuro suolo/i fiori caduti dal mandorlo», p. 111), Id. (2004 a), *Spine nere*, op. cit. («Mi hai detto: "Come affronti la solitudine/(mentre guardavi nella mia casa mucchi di libri sparsi a terra)/nei miei occhi rimarrai un monaco mesto/che scrive una lettera d'addio/ai superiori», p. 37) e Id. (2015 b), *Delta del tuo fiume/Grykë e lumit tënd*, Roma: Edizioni Ensemble. («Mio monaco mesto che vivi da guerriero», p. 144).

i poeti del bel Paese corrono dietro a Dulcinea
con le frecce arrugginite come Sancho Panza dietro a Don Chisciotte
e fanno a gara per recitare il rosario della vita terrena
i poeti del bel Paese santi e castrati.

La capacità di violare le regole viene vissuta come maledizione, ma è accompagnata dalla consapevolezza che essa consente di acquisire quegli attributi morali ed estetici a cui si fa riferimento nei versi sulla dignità e sulla bellezza, sul rigore morale e sul gusto estetico da difendere e da tutelare.

I poeti a cui si richiama sono i mistici arabi e persiani, i simbolisti russi e i classici della letteratura greca, latina e cinese, i poeti della negritudine Aimé Césaire e Leopold Sedar Senghor. L'aspetto che di questi poeti egli valorizza e assorbe è l'epicità, il farsi portavoce di popoli e di idee, il lottare con essi e per esse attraverso la parola; il termine 'epico', infatti, deve essere inteso nel suo significato etimologico di 'parola', parola-scudo, parola-arma, strumento di difesa e di attacco.

La parola offre anche la possibilità di conoscere il proprio passato, di restarvi ancorati, di tramandarlo e di rappresentarlo. Egli appartiene ad una cultura fondata sulla parola, la parola data come roccaforte dell'onore, la parola trasmessa come pilastro di un popolo. Da piccolo apprese a memoria i canti dei rapsodi delle Alpi Albanesi del Nord che celebrano le prodezze degli eroi shqiptar costretto dal padre e dal nonno paterno i quali, a loro volta li avevano memorizzati da piccoli. Per loro era doveroso trasmettere questo ricco patrimonio culturale affinché esso, essendo affidato all'oralità, non andasse perduto. Da questa formazione nasce una poesia di un lirismo altisonante, forte e deciso che gradualmente giunge all'adozione, oltre che delle forme, anche dei temi epici.

Pure la musicalità dei suoi versi appartiene a quel salmodiare tipico della tradizione poetica orale albanese; pertanto, l'espressione 'lirico' deve essere recepita nel suo significato etimologico di poesia accompagnata dalla musica. Epicità e liricità si fondono, dunque, per dar vita a una poesia che grida, lapidaria come i sassi, che

sembra prorompere dalle profondità di un animo irrimediabilmente tormentato per il quale poetare è una necessità: «Scrivere per me è un modo di essere nel mondo».²²⁹

I *topoi* della poesia hajdariana possono essere distinti in diversi nuclei tematici, tutti facenti capo, sostanzialmente, alla fondamentale esperienza esiliaca: la terra natia, gli affetti familiari (la madre e il padre, due figure che, nella loro diversità e complementarità rappresentano le sue radici identitarie), il movimento da e per luoghi conosciuti e sconosciuti, la solitudine (congenita condizione esistenziale dell'uomo), la natura (reale e concreta, simbolica e paradigmatica), il ruolo dei poeti e degli intellettuali nella società (gli asserviti al potere e i lacchè delle giurie, da un lato, i dissidenti e i perseguitati, dall'altro).

Questi motivi, presenti fin dalle prime sillogi composte in Albania (*Antologia della pioggia, Il diario del bosco*) compaiono con una ricorsività a tratti ossessiva caratterizzata da un continuo gioco di rimandi, spesso oppositivi e conflittuali. Per quanto riguarda il rapporto con la sua terra e il suo passato, l'Albania è sia l'odiata nazione governata da un regime totalitario sia l'amata patria dagli antichi valori; la madre rappresenta l'amore incondizionato, mentre il padre il rigore di una cultura basata sulle regole inflessibili del *Kanun* (il codice non scritto del popolo delle Montagne Maledette) e della *Besa* (l'impegno della parola data). Movimento e stasi si alternano in quanto alla migrazione fa da contrappunto la fissità di un corpo chiuso in una stanza vuota; il desiderio di radicamento contrasta con la propensione all'erranza; della solitudine si sente il lamento, ma anche l'anelito di chi non riesce a concedersi agli altri.

La natura, catartica e inquietante al tempo stesso, assomiglia a quella della terra desolata rappresentata da Thomas Stearns Eliot in *The Waste Land* (*La terra desolata*) in cui paesaggi desertici, di rocce e di sabbia, si alternano a paesaggi acquatici, di

²²⁹ [http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino/\(ultima consultazione: 14.04.2018\)](http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino/(ultima%20consultazione:14.04.2018)).

piogge e di sorgenti. E nei versi di Hajdari tutti questi elementi oppositivi²³⁰ riescono a confluire in una sintesi armonica.

Queste opposizioni ricorrenti fanno capo agli archetipi rappresentati dal maschile e dal femminile, dal padre e dalla madre, dalla patria e dalla patria. Il padre, la patria, il maschile rappresentano la trasmissione dei saperi e dei valori condivisi, la vita sociale e l'ordine precostituito mentre la madre, la patria e il femminile rimandano alle emozioni viscerali, ai legami ancestrali con la terra natia, alla lingua con cui si impara a comunicare.

E l'io del poeta sembra dilaniarsi fra un rigido Super-io ed un incontrollabile Es: le rigidità dettate dal mondo esterno cercano di incanalare i fiumi di magma che prorompono da un animo energico e vigoroso come un vulcano attivo e che vanno ad ingrossare un medesimo letto, come si evince dalle parole dell'autore: «Ogni mia raccolta è un poema che si riprende nella raccolta successiva e i miei libri non sono altro che un lungo poema epico che continua».²³¹ Da qui la continuità e l'omogeneità di un'opera che procede a spirale, riprendendo e approfondendo i temi chiave con un linguaggio sempre più fluido e scorrevole.

Infatti, la costante adesione ai temi fondanti non esclude un'evoluzione, tanto contenutistico-tematica quanto stilistico-formale, che si impregia via via di nuovi significati e di formule inedite. La condizione esiliaca, che stravolge il naturale fluire del tempo, richiede di essere narrata e rinarrata per essere elaborata, se non accettata. Pertanto, solo apparentemente la sua poesia appare sempre uguale.

Le tappe del movimento a spirale di approfondimento e di crescita sono rappresentate dalla fase del lirismo soggettivo e autoreferenziale, nei cui fragili versi il

²³⁰ «È poesia della pienezza, eppure di solitudine. È canto, e silenzio», Mirabella, R. (2001), *Prefazione. Erbamara per Gëzim Hajdari. Poesia di frontiera senza più frontiere*. In: Hajdari, G. (2001), *Erbamara/Barihidhur*, Sant'Arcangelo di Romagna: Fara Editore, p. 8.

²³¹ Gazzoni, A. (2010), *L'intentio epica epica dell'esilio: Gëzim Hajdari*. In: Id. (2010), (a cura di), *Poesia dell'esilio*, op. cit. p. 141; Cfr. Bregola, D. (2005), *Il giardino delle pietre. Intervista a Gëzim Hajdari*. In: Id. (2005), *Il catalogo delle voci: colloqui con poeti migranti*, Isernia: Cosmo Iannone, pp. 47-48.

poeta si rivolge solo a se stesso o, al più, in un mondo vuoto e desolato, all'«Ombra della mia ombra»²³² vagando «tormentato nel paese/come uno spirito accoltellato»²³³ (*Antologia della pioggia e Erbamara*), dalla fase in cui il versificare si fa canto e il poeta si apre all'Altro (Tu/Voi) (*Stigmate, Spine nere, Maldiluna, Poema dell'esilio, Peligòrga e Corpo presente*) compartecipe di un destino da fuggiaschi²³⁴ oppure, con il *Poema dell'esilio* e la traduzione in italiano dei canti popolari albanesi, da quella di poeta militante, peraltro sempre presente in forma latente.

Sul solco tracciato dall'impegno civile oltre che letterario di recupero, valorizzazione e diffusione della tradizione orale albanese si inserisce il poema in due atti *Nûr. Eresia e besa*²³⁵ in cui il contenuto epico, basato sugli ancestrali valori rappresentati dalla *Besa* e dal *Kanun*, assume la forma del dramma del figlio ultimogenito, Gëzim, da identificare con lo stesso autore, condannato con l'accusa di eresia, e di sua madre Nûr (questo è anche nome della madre dell'autore il cui significato in arabo è 'luce') che, nella prima parte, *Eresia*, deve accettare la dolorosa esecuzione del figlio e, nella seconda parte, *Besa*, vede rispettata, anche dopo la morte, la promessa da lui fatta di riportarle la sorella Doruntina dalla lontana Boemia.

In quest'opera, come, peraltro, in tutti i suoi versi, è presente una forte tensione, una vibrante energia che si manifesta attraverso un sapiente e potente uso di parole che colpiscono come sassi e trafiggono come coltelli. Parole che il poeta scrive con lo sguardo rivolto ad Est e la penna intinta nel sangue del cuore ferito («scrivo questi versi in italiano/e mi tormento in albanese»²³⁶).

²³² Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia/Antologjia e shiut*, Sant'Arcangelo di Romagna: Fara Editore, p. 23, v. 6.

²³³ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 21, vv. 1-2.

²³⁴ «Ci rifugiamo nei corpi leggeri/avvolti dalla nebbia della valle/che ancora (come l'erba) conservano/l'equilibrio. //I campi brulli non hanno nulla/da dirci/e le regioni di ghiaccio ci insegnano/solo il freddo.//D'ora in poi dobbiamo imparare/a vivere come il cielo, come il cielo», Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 123.

²³⁵ Hajdari, G. (2012 b), *Nûr. Eresia e besa/Nur. Herezia dhe besa*, Roma: Edizioni Ensemble.

²³⁶ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 98, vv. 17-18.

Le parole assumono uno spessore materiale e danno voce e forma a una condizione emotiva incandescente rappresentata dal tremore dei corpi. Essi hanno una duplice consistenza: sono i corpi di pura materia, fatti di fango, cioè di acqua mista a terra, dei primi uomini sulla terra, Adamo ed Eva, e sono corpi immateriali fatti di pioggia, di ombre, di sostanza eterea, di contorni sfumati.

Nella lirica che segue il corpo scarnificato, ridotto a sola pelle, «suona» come la pelle di un tamburo, è «appeso» come il fazzoletto bianco di chi si arrende. È tutto quello che resta del poeta in Albania, una pelle che «chiama» e attende la risposta di una voce che si esprime «in un altro alfabeto», come se solo la voce del poeta si fosse trasferita in Italia. L'anafora rende più vivida l'immagine veicolata dai predicati delle proposizioni relative: «suona e annuncia», «chiama», «ascolta», «cerca»:

È la mia pelle appesa al crepuscolo che suona
e annuncia tori insanguinati nei campi estivi,
luciole nelle valli,
voli di uccelli lirici lungo i fiumi.
È la mia pelle appesa al crepuscolo che chiama,
così chiama quando viene la primavera,
sogna papaveri e sentieri.

È la mia pelle appesa al crepuscolo che ascolta,
cerca la mia voce nella nebbia
di un altro alfabeto.²³⁷

Sempre nella stessa raccolta, *Stigmatè*, ci si imbatte in versi che rappresentano il corpo nella sua materialità, in tutta la sua interezza e carnalità: sangue, vene, carne, cuore, mani, occhi. «Il mio corpo trema,/il mio sangue danza,/le mie vene cantano,/non sono più io»:²³⁸ è un tremore in cui si riversa l'energia travolgente del poeta che manifesta in questo modo, fisico, carnale, tutta la sua forza e capacità reattiva. Secondo Andrea Gazzoni «La poesia del corpo in Hajdari è solo in minima

²³⁷ Ivi, p. 54.

²³⁸ Ivi, p. 102, vv. 1-4.

parte una sensuale, gioiosa effusione: nel suo insieme essa è invece un'esperienza, in figure, del corpo come processo tragico che tenta la sua catarsi, la purificazione attraverso il tremore».²³⁹

La sua poesia è costellata da simboli che fanno riferimento agli elementi primordiali (acqua, aria, fuoco e terra) nella loro purezza ed essenzialità, nei diversi stati e nelle diverse combinazioni. L'acqua può essere neve o ghiaccio, il fuoco fiamma o cenere, la terra fango o polvere, l'aria, leggera e afosa o fredda e brumosa. Nelle sue varie forme questi elementi rappresentano il corrispettivo concreto del suo sentire a cui danno corporeità, significato e senso anche sulla base della loro martellante ripetitività. Incalzante fino a sfiorare l'ossessione è la presenza di due elementi, già di per sé oppositivi, ma posti ulteriormente in stridente contrasto: il femminile e il maschile, il materno ed il paterno, la rotondità e la linearità, la morbidezza delle colline e dei corpi e la rigidità degli affilati coltelli e degli alberi all'orizzonte.

Sapiente e accurata, audace e temeraria l'individuazione delle parole, parole che chiedono di essere considerate con la stessa attenzione che è stata impiegata nel scriverle. Esse confermano, inoltre, quanto sostiene Tahar Lamri per il quale «Scrivere in una lingua straniera è un atto pagano, perché se la lingua madre protegge, la lingua straniera dissacra e libera»²⁴⁰ essendo pura passione che, come ogni passione, libera dalle catene imposte dalla razionalità e dalla morale comune. E Gëzim Hajdari, sempre secondo lo scrittore algerino, dimostra che la lingua italiana «è una bellezza che si ha il dovere di ferire».²⁴¹ Di conseguenza le sue poesie «spogliano la poesia italiana

²³⁹ Gazzoni, A. (2010), *Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*. In: Id. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 9-60, p. 36.

²⁴⁰ Lamri, T. (2003), *Il pellegrinaggio della voce*, rivista El-Ghibli, Anno 0, N. 2, dicembre 2003. In: Comitato editoriale El-Ghibli (a cura di), (2009), *Le parole nel vento. Testi migranti pubblicati dalla rivista El-Ghibli*, op. cit., pp. 143-147, p. 143.

²⁴¹ Ivi, p. 145.

dall'efficacia pratica e la rivestono di spirito eretico, e inventano una nuova poesia italiana, che interrompe il discorso muto e totale».²⁴²

Verso la lingua straniera, dunque, l'orecchio è più attento e sensibile e, privi di pudore e di autocensura, si è maggiormente inclini a inusitati accostamenti e a fantasiose collocazioni. Si tratta anche di una maggiore disponibilità alla ricezione e di una più accurata attenzione alla produzione che, con un abbassamento del filtro cognitivo connaturato nel parlante nativo, fornisce coraggio, promuove libertà e invita al gioco di e con suoni e parole, come si legge in questa dichiarazione del poeta di madre lingua olandese Arnold de Vos:

La lingua italiana [...] ha su di me quest'effetto: di farmi dire e vedere quel che nella mia lingua che è l'olandese, forse non avrei visto né detto: lei mi parla, e dato che non è la mia lingua madre l'ascolto forse con maggiore facilità. [...]

Penso di aver scoperto nella lingua italiana un concentrato di forze che mi fanno fare quello che faccio, scrivere, per aver sviluppato la capacità di ascolto, necessaria a chi si avventura nel corpo a corpo con una lingua non sua; forze che quando si riesce veramente a farla sua, gli daranno grazie all'allenamento anche una maggiore capacità di ascoltare l'altro da sé.²⁴³

Questa capacità che i poeti di origine straniera, ancor più rispetto ai madrelingua, hanno di trattare la lingua con assoluta libertà, può diventare, come nella poesia di Julio Monteiro Martins²⁴⁴ dissacrante divertimento, gioco di sonorità, leggiadria e leggerezza. In Hajdari, tuttavia, c'è sempre una profonda serietà nel rapporto con la lingua in quanto ogni singola parola si carica di una grande responsabilità, quella di rappresentare, come dei cippi, delle pietre miliari, ogni precipuo elemento del suo universo interiore.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ De Vos, A. (2007), *Vertigo. 77 poesie per Ahmed Safer*, Venezia: Edizione del Leone, pp. 5-6.

²⁴⁴ Si legga, ad esempio, la prima strofa della lirica *Palingenesi fasulla*: «Borborismo birbantello/Procacciatore. Progenitore./Profittatore. Profiterole/(dimmi un po',/ quanto ti piacciono/ le parole?» In: Monteiro Martins, J. (2013), *La grazia di casa mia*, op. cit., p. 29.

La ricorsività di immagini e parole appare il risultato tanto di una paziente, analitica attività di ricerca linguistica quanto di uno scavo psicologico-esistenziale. Secondo Alessandra Mattei il poeta

sceglie immagini simbolo, declinate in molti modi, ma tutte dall'evidenza sensibile, e tutte tratte dall'immaginario collettivo mediterraneo, andando spesso anche alla ricerca di radici millenarie in questa stratificazione di simboli che sono in lui segni, e che, nel lettore di qualsiasi latitudine, attivano ricordi inconsci di lontananze struggenti e di nature ferocemente belle, indomite; il cui valore pacificante risiede in un'algia e in una venustà sovratemporali perché essenziali.²⁴⁵

Le parole rappresentano immagini concrete che sono il correlativo oggettivo di emozioni e sentimenti, di dolori e tormenti che, come nei versi di Thomas Stearns Eliot e di Eugenio Montale, vengono evocati visivamente.

Il poeta è uno scultore delle parole, ciascuna delle quali è il risultato di un profondo e sofferto lavoro interiore che viene proposto al lettore con l'intento di impartire una lezione di migranza e di condividere l'esperienza del transito, della dislocazione e del meticciato in atto nella società contemporanea. Le parole sembrano essere incise con virulenza sulla pagina dove vi fissano le immagini, ora con un grido ora con un sussurro. I grafemi diventano fonemi, si fanno suono e, con la loro ossessività, creano un ritmo incalzante e a tratti angosciante.

La ricorsività dei temi può essere attribuita alla formazione dell'autore che, come citato, si è nutrito dei canti del suo paese caratterizzati dalla ripresa dei motivi fondamentali sia per sostenere la memoria del cantore sia per assicurare la trasmissione del messaggio. D'altronde, l'incisività delle parole è anche proporzionale alla frequenza della loro ricorrenza. Pertanto, i versi, seppur scritti *ex imo pectore*,

²⁴⁵ Mattei, A. (2014), *La besa violata. Eresia e vivificazione dell'opera di Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 260-261.

sono il risultato di un'accurata e sapiente riflessione e dimostrano la capacità di «comporre poesia in modo scultoreo, levigato, poemico, pensato e necessario».²⁴⁶

Rigidità e coerenza interna forniscono le chiavi di lettura dell'universo hajdariano e permettono l'interpretazione della sua *intentio operis*. Il suo è un poetare con l'anima e con il corpo che accoglie la sofferenza, il sacrificio, anche quello estremo: «Sprofonderò negli abissi dei miei versi».²⁴⁷

Tu, Parola, mi hai stregato lingua e cervello
per correre dietro di te
ho detto addio alla patria addio agli amori
cosa non ho fatto in sacrificio per te
ti ho dato la mia cecità la mia solitudine
ti ho dato il mio corpo presente che vacilla nel vento della sera

e la mia follia
ti ho dato tutto quello che ho potuto
le pietre che mi caddero addosso e mi uccisero
le mie stigmate
finché un giorno nulla mi è rimasto
ed io non ho più cosa darti.²⁴⁸

In questa lirica, in cui con il «tu» iniziale la parola viene personificata e vista quasi alla stregua di un essere perfido che seduce il poeta con i suoi poteri malefici, lo costringe a seguirlo fino allo stremo delle sue forze, sono presenti alcune delle immagini ricorrenti: lingua, cervello e corpo, follia, sacrificio, solitudine, patria, pietre e stigmate. Il tema principale è quello della poesia come maledizione, subita dalla mente e dal corpo, che conduce al sacrificio finale a cui non è possibile sottrarsi, tema che rappresenta il *fil rouge* della poetica di Hajdari. La sua è una poesia del dare e dell'avere, del lasciarsi andare e del resistere, in altre parole, della missione del poeta.

²⁴⁶ Mirabella, R. (2001), *Prefazione. Erbamara per Gëzim Hajdari. Poesia di frontiera senza più frontiere*. In: Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 7.

²⁴⁷ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 18.

²⁴⁸ Hajdari, G. (2005), *Spine nere*, op. cit., p. 55.

Parlando della sua esperienza personale, Tahar Lamri²⁴⁹ paragona il poeta migrante alla mangrovia, pianta legnosa che vive sulla costa, al limite fra terra e mare, resistente a condizioni ambientali avverse, capace di sviluppare due strati di radici, quelle che affondano nell'acqua del mare e attingono all'acqua salmastra, e quelle che restano scoperte o penetrano nel fango della laguna e attingono all'acqua dolce; da entrambi gli strati le piante traggono nutrimento riuscendo anche a formare un habitat naturale ricco al punto da costituire un lussureggiante ambiente floro-faunistico.²⁵⁰ Questa immagine metaforica riesce a ben rappresentare il poeta migrante che si trova sempre al confine, fra due o più realtà e ha una duplice, o meglio, una molteplice appartenenza, fonte di arricchimento e di ispirazione, sostanza principale e mai accessoria della sua produzione.

Terra di confine, questa la poesia di Hajdari, una terra che appartiene solo a lui, il risultato dell'incontro e della sovrapposizione di due storie personali, quella del prima e quella del dopo l'esilio, che partorisce una terza storia, quella letteraria. «A borderland is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition»²⁵¹ afferma Gloria Anzaldua per la quale i confini reali sono «ferite aperte» in cui due mondi si incontrano per farne nascere un terzo, sanguinante e sofferente. Ed è da questa emorragia, da questo continuo stato di transizione, che prende corpo la poetica di Hajdari le cui intelaiature profonde devono essere ricercate negli spazi fra verso e verso, fra parola e parola ad iniziare dalla stessa consapevolezza che l'autore ha del suo ruolo di poeta prima e di poeta albanese poi.

²⁴⁹ Lamri, T. (2003), *Il pellegrinaggio della voce*, op. cit., p. 143.

²⁵⁰ Si segnala, al riguardo, l'esistenza della collana *Mangrovie* della casa editrice *Traccediverse* di Napoli che pubblica quasi esclusivamente autori migranti esordienti.

²⁵¹ «Una terra di confine è una linea divisoria, una stretta fascia su un limite scosceso. Una terra di confine è un luogo indeterminabile e indeterminato creato dai residui emotivi di un confine non naturale. È un costante stato di transizione». Anzaldua, G. (1987), *Borderlands. La Frontera*. The New Mestiza, San Francisco: Aunt Lute Books, p. 3 (Traduzione della scrivente).

Come il poeta irlandese Seamus Heaney (1939-2013), con il quale Hajdari condivide l'attaccamento alle radici della propria terra, alla sua natura, alle sue tradizioni e ai suoi miti, anche lui dimostra che scrivere poesie significa esprimere appartenenze a luoghi e a tempi. L'azione di scavare con la penna²⁵² viene da Heaney paragonata al lavoro di contadino del padre che usava la zappa per tirar fuori dalla terra le patate e a quello del nonno che con la vanga estraeva la torba nelle torbiere. Anche il poeta albanese resta fedele ai suoi progenitori, anch'essi cantori ma, nel far ciò, solleva quest'attività a un livello superiore di consapevolezza e di intensità cosicché l'uomo e il poeta si riconciliano in un singolo individuo per il quale la poesia è un indispensabile strumento di comunicazione.

Si può riferire tanto a Heaney quanto a Hajdari la concezione che Jackson Pollock aveva dell'artista, un costruttore, un operatore, un creatore, non importa quale strumento tenga in mano, zappa o vanga, pennello o penna. Dunque, il poetare può essere equiparato al coltivare la terra; l'etimologia stessa del termine 'cultura' (dal latino *colĕre*, coltivare) ci mostra le connessioni fra il lavoro del contadino e l'attività intellettuale. Poeta della campagna si definisce l'autore nel poemetto *Contadino della poesia*²⁵³ in cui il poetare è equiparato al lavorare con la terra, nella terra e per la terra per renderla feconda e stringere ancor di più il naturale legame con essa fino a sentirsene parte integrante.

Questo rapporto con la terra può raggiungere un livello di carnalità profonda con implicazioni autolesionistiche (i sassi lanciati contro vento) e interporsi nel rapporto, anch'esso di ripo masochistico, fra l'io poetico e la parola, parola che strazia, incide la pelle, provoca ferite e lascia cicatrici:

²⁵² *Digging (Scavando)* è il titolo della poesia della prima silloge dell'autore, *Death of a Naturalist* (1966). In: Cattaneo, A./De Flaviis, D. (2006), *Literary Maps. A Modular History of English Literature. The Contemporary Age*. Milano: Carlo Signorelli Editore (prima edizione 2003), p. 157 («Between my finger and my thumb/The squat pen rests; snug as a gun». «Tra il mio indice e il mio pollice/La pennasta acquattata; a proprio agio come una pistola». Traduzione della scrivente).

²⁵³ Hajdari, G. (2015), *Contadino della poesia*. In: Id. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, Roma: Edizioni Ensemble, pp. 149-165.

nulla aspetto dai versi lacerati
nati nei quartieri di mondi oscuri
ovunque vada per le città mi riconoscono
le stigmate mi hanno lasciato sul volto e sulla pelle
segni profondi
come le ruote del carro nei campi autunnali dopo la pioggia
o come il ferro surriscaldato dei lager sulla pelle dei deportati²⁵⁴

Contadino-cantore, dunque, che si curva per trarre i frutti dal fertile campo della memoria, passata e recente, individuale e collettiva del suo popolo. È una memoria intrisa di emozioni, le uniche a lasciare la loro traccia sul solco del tempo.

Come afferma Vera Bekteshi, «La memoria emozionale [...] non la puoi controllare, ha plasmato la tua mente, è come una scultura lavorata su una pietra: quella quando scrivi finisce per forza sulla carta».²⁵⁵ E quella di Gëzim Hajdari è anche una poesia della memoria emozionale in cui i sentimenti trovano corrispondenza nella vivida concretezza della natura: «è poesia della Memoria per chi non ha più memoria (ed è memoria di poesia)».²⁵⁶ È una memoria del passato da custodire e trasmettere al futuro assolvendo al compito di poeta-contadino fecondatore di donne del Sud per una progenie degna di lui²⁵⁷ e di «Uomo Poeta Guerriero»²⁵⁸ che resiste nell'esilio per rendere il suo Verbo immortale.

L'intera produzione hajdariana è coerente e coesa e trova nella terra di Darsia e nella sua memoria il suo fulcro tematico; il suo è un procedere per approfondimenti, a

²⁵⁴ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 24, vv. 3-9.

²⁵⁵ Vera Bekteshi: *dittatura, memoria e letteratura*, intervista di Nicola Pedrazzi, Tirana, 26 maggio 2015. In: <https://www.google.it/#q=Vera+Bekteshi:+dittatura%2C+memoria+e+letteratura+intervista+di+Nicola+Pedrazzi++Tirana%2C+26+maggio+2015+> (ultima consultazione: 15.04.2018).

²⁵⁶ Mirabella, R. (2001), *Prefazione. Erbamara per Gëzim Hajdari. Poesia di frontiera senza più frontiere*. In: Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 8.

²⁵⁷ Hajdari, G. (2015), *Custode della mia uva*. In: Id. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., pp. 126-137.

²⁵⁸ Ivi, p. 145.

spirale, uno scavare instancabile nella stessa buca per cercare quello che dispera di trovare. A conferma di ciò le parole di Luca Dell’Omo:

Le sue poesie, attraverso un percorso ormai lungo, per coerenza tematica (e verbale) potrebbero allora configurarsi come una variazione sul tema, la cui referenzialità biografica mai viene meno. Raccolta dopo raccolta si delinea un racconto, una sorta di canzoniere, ad andamento non lineare, non progressivo, ma circolare, la cui regola interna è il tornare continuamente sul già detto. Un riprendere in mano sempre gli stessi nodi. Un’azione che potrebbe far pensare anche ad una ritualità che configura un atto del pregare, o una personale liturgia. Si torna a cadere, ogni volta, in se stessi e sempre più in fondo: un *mise en abyme* senza conclusione, un collocarsi continuo nell’abisso della propria esistenza ferita.²⁵⁹

2.3 Le prime sillogi: *Erbamara* e *Antologia della pioggia*

Per quanto finora sottolineato relativamente al lungo percorso unitario del poeta, risulta utile leggere le liriche nell’ordine di composizione. Resta da tenere presente, comunque, che le opere giovanili (*Il diario del bosco* e *Antologia della pioggia*), entrambe censurate in Albania, sono state pubblicate tempo dopo la loro stesura: la prima opera, rifiutata nel 1988 dall’editore Frashëri a Tirana venne pubblicata nel 2001 in Italia con il titolo *Erbamara*, e la seconda, rifiutata nel 1985 dall’editore albanese e poi dallo stesso pubblicata nel 1990, venne pubblicata in Italia nel 2000 in forma rivista ed ampliata.²⁶⁰

²⁵⁹ Dell’Omo, L. (2016), *Gëzim e/o nizam? «Sono dovuto partire io/era scritto il mio destino»: la narrazione del sé nella poesia di Gëzim*, In: Kuon, P./Rigamonti, E. (a cura di), (2016), *Narrarsi per ritrovarsi. Pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio, deportazione*, Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 121-131, p. 123.

²⁶⁰ Questa la Nota dell’Autore che si legge nella Quarta di Copertina: «*Antologia della pioggia*, scritta negli anni Ottanta e consegnata all’editore del regime Naim Frashëri di Tirana nel 1985, non venne pubblicata. Secondo la censura del regime albanese il volumetto non era consona al cosiddetto *realismo socialista* che, come in nessun altro paese al mondo, ha mostruosamente sterilizzato e ucciso mezzo secolo di cultura nazionale. La raccolta è stata pubblicata solo nel novembre del 1990, due mesi prima del crollo della dittatura comunista, subendo amputazioni. La prima edizione, autotradotta, in lingua

Per la cronologia delle opere si seguono le stesse scelte adottate dallo stesso autore nelle sue due antologie *Poesie scelte* (1990-2007)²⁶¹ e *Poesie scelte* (1990-2015).²⁶²

In una nota a *Erbamara* il poeta informa di aver scritto queste liriche nel periodo della sua «infanzia spaventata e solitaria»²⁶³ e spavento e solitudine si manifestano fin dai primi versi in cui, nonostante la giovane età, il poeta avverte l'approssimarsi incalzante della fine («Come si brucia in fretta/la mia giovinezza senza richiami!»²⁶⁴), ne annuncia l'arrivo, che accoglie senza paura («ben venga la mia morte»²⁶⁵) e descrive, non senza un certo autocompiacimento e autocompiangimento, il suo funerale fra il cordoglio della gente, della madre in primo luogo, e il commiato dei luoghi a lui cari.²⁶⁶

Il giovane Hajdari ha un rapporto intenso con la natura della sua «collina delirante»²⁶⁷ (la collinosa provincia di Lushnje) di cui predilige gli aspetti più oscuri e tenebrosi («collina brulla», «fango», «buio invernale», «tori insanguinati», «spine nere», «selva al crepuscolo», «ceneri di fuochi spenti», «polvere») e in cui vede riflesso quel tormento interiore da cui si sente afflitto. Quanto forte è il legame con la natura della sua Darsia, tanto debole, per non dire mancante, è la risposta di questa alla sua precoce dipartita. Infatti, la natura continua, indifferente, a fare il suo corso, di stagione in stagione, come viene espresso nelle ultime due quartine di questa lirica in

italiana risale al 2000, presso l'editore Fara. Questa nuova pubblicazione è ampliata ed include alcuni testi nuovi non presenti nelle prime due edizioni italiane. Offrire ai lettori la mia prima raccolta di versi fa rivivere in me gli anni lontani vissuti nel terrore sotto la dittatura comunista di Enver Hoxha», Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, Santarcangelo di Romagna: Fara Editore.

²⁶¹ Hajdari, G. (2008), *Poesie scelte/Poezi të zgjedhura 1990-2007*, Nardò (LE): Edizione Controluce.

²⁶² Hajdari, G. (2015 a), *Poesie scelte/Poezi të zgjedhura 1990-2015*, Nardò (LE): Edizione Controluce.

²⁶³ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit. (Nota dell'Autore).

²⁶⁴ Ivi, p. 15, vv. 9-10.

²⁶⁵ Ivi, p. 51, v. 10.

²⁶⁶ Ivi, p. 17.

²⁶⁷ Ivi, p. 21, v. 6.

cui appare chiaro il riferimento alla natura matrigna del Leopardi de *La Ginestra* («Non ha natura al seme/Dell'uom più stima o cura/Ch'alla formica»²⁶⁸):

Forse domani non ci sarò
nei campi di colza.
Come una nuvola mattutina
scomparirà il mio volto.

Si perderà la mia voce
e il richiamo quotidiano.
Orfani nei cespugli
vagheranno i miei sogni.

Appesa al fiume
resterà la mia ombra.
In polvere e cenere
la mia ossessione.

Sul corpo crescerà
un nuovo biancospino.
Sotto l'erba tenera
il mio segreto.

Verranno i giorni di maggio
con pioggerella e sole.
E come prima canteranno
l'usignolo e il cuculo.²⁶⁹

Del poeta non resterà che l'ombra, ma di ciò la natura non se ne cura affatto e procede nel suo ritmo: le stagioni si avvicendano e con esse il canto degli uccelli. Il poeta non può che dispiacersene; di questo si tratta più che di disperazione perché dai versi trapela una profonda amarezza commista ad un certo compiacimento che la natura faccia il suo corso. Non è un caso se il titolo per l'edizione italiana fu cambiato

²⁶⁸ D'Intino, F. (2014), (a cura di), *Giacomo Leopardi. Il poeta infinito. Antologia illustrata*, Roma: Gruppo editoriale L'Espresso, p. 74.

²⁶⁹ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 53.

dall'originale *Il diario nel bosco* in *Erbamara* che sembra rimandare al continuo rinnovarsi della natura e all'amarezza che ciò avvenga nonostante tutto.

Il riferimento, oltre ai paesaggi naturali della Darsia, caratterizzati da «colline brulle», «rocce» e «spine nere», è alla patria, amata ma, allo stesso tempo, maledetta perché si lascia opprimere da un regime totalitario. Ed è per questo che egli è costretto ad andarsene:

Stasera voglio che qualcuno mi chiami dalle pietre,
stasera voglio andarmene dalla mia Darsia
sotto la pioggia.

Voglio guardare in faccia il mio dio crudele,
stasera voglio che la terra beva
il mio sangue rosso
e nasconda la mia ultima Parola.

Stasera voglio chiudere con la mia patria.²⁷⁰

Raccolta dell'esordio, dunque, e quella che presenta i temi fondanti della costellazione poetica dell'autore che, in forma sempre rinnovata, verranno in seguito ripresi e approfonditi: la vita da dissidente politico, il sentirsi braccato, l'incapacità di proiettarsi nel futuro, l'inesorabile fluire del tempo, i paesaggi della Darsia a cui è intimamente legato come si può essere legati al luogo dove si è nati e dove si è trascorsa la prima parte della propria vita, la propria casa natale e, infine, la figura della madre, che, come un faro,²⁷¹ è un segnale luminoso, punto di riferimento per il poeta, eterno navigatore.

Dunque, gli stilemi della poesia di Hajdari si presentano al completo fin da questa prima raccolta in cui appare chiaro anche il debito verso la poesia italiana dei cui poeti delle avanguardie del XX secolo (Palazzeschi, Govoni, Sbarbaro, Penna,

²⁷⁰ Ivi, p. 49.

²⁷¹ Nûr è il nome della madre che, in arabo, significa luce.

Ungaretti, Caproni, Montale e Campana) si lascia ispirare, come lui stesso riconosce.²⁷² Agli ultimi due poeti egli deve molto: l'immaginario montaliano confluisce nei suoi versi tramite immagini asciutte e scarne; un tratto che lo accomuna all'autore dei *Canti orfici* è la consapevolezza di essere vittima di una grande ingiustizia, di essere un poeta maledetto.

E come figlio maledetto dell'Albania, patria impietosa, ricca e fertile in passato, povera e sterile nel presente, si presenta il poeta in *Antologia della pioggia*, la raccolta che, per sua stessa ammissione, è tra le sue più care.²⁷³ Nell'epigrafe l'Albania è paragonata a Medea, l'eroina della mitologia greca, che, gelosa di Giasone, l'uomo per amore del quale aveva tradito il padre e lasciato la propria terra e da cui viene abbandonata per un'altra donna, Creusa, arriva, come atto estremo di feroce ira e di spietata vendetta, a uccidere i figli avuti da lui.

Antonio Crecchia sostiene che in questa raccolta

Gëzim Hajdari appare nella sua veste candida di sognatore, e nello stesso tempo deluso e insoddisfatto del suo piccolo mondo antico, dove tutto rimane identico a se stesso, dove anche la parola, la poesia e la cultura hanno perso la capacità di rinnovarsi, di uscire dal chiuso orizzonte senza sole: tutto è ripetitivo, monotono, desolato, irreali, soffocante. La realtà è avvolta nelle ombre; la luce e la verità sono miraggi lontani, sognati e taciuti.²⁷⁴

L'Hajdari di *Antologia della pioggia* è un poeta inquieto e combattuto, dalle molteplici contraddizioni, diviso fra leggerezza dell'essere e pesantezza dell'essere in vita, fra memoria e oblio, fra risolutezza e tenerezza, ma pur sempre determinato a resistere alle difficoltà come i delicati fili d'erba che, nonostante le intemperie, non si lasciano piegare. La sua pena di vivere rimanda al male di vivere di montaliana

²⁷² Cfr. <http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino/> (ultima consultazione: 20.04.2018).

²⁷³ Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, op. cit. (Nota dell'Autore).

²⁷⁴ Crecchia, A. *Prefazione*. In: Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, op. cit., p. 8.

memoria e, come per il poeta ligure, la staticità delle immagini si carica di valori simbolici che preannunciano un lento e doloroso distacco psicologico prima che fisico dalla propria terra. Dalla fanciullezza del poeta emergono poche immagini, tutte di una profonda malinconia, immagini che riaffiorano nella mente raramente (nei sogni) perché essi, come la sabbia e le conchiglie, non vengono a galla ma restano sul fondo del torrente che scorre incessante ed impietoso:

Ora torrente della mia infanzia
scorri nella nostalgia, lontano da me
ma spesso nei sogni s'affacciano
pugni di sabbia e conchiglie vuote.²⁷⁵

2.4 *Ombra di cane*

Essenziale ed acerba, solenne e fragile appare la versificazione di *Ombra di cane*, la prima silloge²⁷⁶ pubblicata in Italia, in cui emergono i temi principali della poetica di Hajdari dal punto di vista stilistico e tematico. Già ad iniziare dal titolo, *Ombra di cane*, il poeta esprime tutto il suo sentire nella nuova dimensione esiliaca: nel cane si raffigura il randagio solitario («Piango solo» è il verso iniziale della raccolta) costretto a vagare «in Occidente» perché nato in un paese povero dove i tiranni tolgono la parola e rinchiudono «in Campi recintati con filo spinato».

Il sole, sorgendo a Est, proietta a Ovest l'ombra del corpo preannunciandone l'imminente arrivo; i piedi calpestanto ancora il suolo natio mentre l'immagine è già lanciata in avanti, verso uno spazio e un tempo che sarà. Ma il poeta, da ombra che era, ombra rimane al suo arrivo in Italia: nessuno chiama il suo nome, nessuno bussava alla sua porta, gli telefona o gli fa gli auguri. Nella martellante ripetizione del pronome

²⁷⁵ Ivi, p. 71, vv. 13-16.

²⁷⁶ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane/Hije qeni*, Frosinone: Dismisuratesti, prima edizione.

«nessuno» nella lirica dedicata al poeta peruviano César Vallejo²⁷⁷ c'è tutto lo strazio del poeta che viene lasciato 'solo come un cane', come si suole dire per sottolineare uno stato di estrema solitudine e di abbandono assoluto; questa espressione idiomatica sottolinea lo stato di prostrazione e di sofferenza del poeta che, come il cane, è un animale sociale e, lasciato solo, soffre.

Anche Hajdari, come il poeta peruviano, che morì da esule a Parigi nel 1938 a soli quarantasei anni, vive l'esilio come scelta/costrizione e come maledizione. Profonda solitudine e grande senso di smarrimento attanagliano il poeta albanese che è costretto, anche dalle avverse condizioni meteorologiche («Piove sempre/in questo/Paese.//Forse perché sono straniero»²⁷⁸), a restarsene chiuso nel suo umile rudere. Qui la pioggia contribuisce al disorientamento perché «bagna la ragione» per cui la sua mente è offuscata, annerita, appannata come i vetri di quella finestra che lo separa dal mondo esterno e isolandolo ulteriormente. Ma il continuo, abbondante e inesorabile piovere («colonne di pioggia»²⁷⁹), come lo scorrere del ruscello e del fiume, rimanda al piangere, che è l'azione caratterizzante questa silloge.

Infatti, dai versi iniziali («Piango solo/in questa stagione funebre/piena di morti/e fiori calpestati/al buio»²⁸⁰) a quelli finali («Ahimè, il mio Sud,/terra triste, senza bocca,/disseminata di morti anonimi/e di sogni di negri annegati»²⁸¹) si legge un triste e lacrimoso lamento che esprime l'atteggiamento solipsistico di chi è solo con se stesso ed è costretto ad accettare la vita *in toto*, con tutti i suoi elementi oppositivi: silenzio e voce, Ciociaria e Darsia, buio e luce, cenere e fuoco, pioggia e deserto, dentro e fuori.

Nell'immenso abbandono dell'essere, comunque, i due temi che emergono in modo esplicito per via della loro ricorsività sono la presenza del senso della fine, della

²⁷⁷ Ivi, poesia n. 4.

²⁷⁸ Ivi, poesia n. 30.

²⁷⁹ Ivi, poesia n. 8.

²⁸⁰ Ivi, poesia n. 1.

²⁸¹ Ivi, poesia n. 37.

morte («stagione funebre»²⁸²) che grava incombente sui giorni solitari e l'assenza di una voce, una voce specifica (Tu) che, seppur esistente, non può essere ascoltata perché lontana, arrochita, persa o anche quella di un qualsiasi altro «superstite» da cui si desidera essere nominati, chiamati; c'è, poi, la propria stessa voce, che diventa grido inascoltato. È il grido strozzato di chi, in una nuova lingua, non riesce ancora ad esprimersi come vorrebbe («Madre, ho perso le metafore»²⁸³) ed è anche il belare delle capre delle natie colline, troppo lontano per essere udito.²⁸⁴

L'essere nominati conferisce il diritto di amare e il dovere di appartenere, entrambi negati al poeta che, a un ignoto tu, probabilmente l'amata, chiede implorante: «Quando verrai?» e che, fra «sassi freddi/e i gemiti dei superstiti» attende di essere chiamato dai fulmini. Il nome può non significare nulla,²⁸⁵ ma per il poeta rappresenta la possibilità di scampare a un destino di desolazione («destino scabro») e a un deserto da incubo («deserto dei mostri»). A tal proposito, si ricorda che il significato del nome proprio Gëzim, gioia, considerata la costante vena triste del poeta, sembra ironicamente contraddire il biblico «come è il suo nome, così è lui» (1 Samuele, 25:25) e la frase proverbiale *nomen omen*, il destino è nel nome.

²⁸² Ivi, poesia n. 1.

²⁸³ Lo spaesamento fisico e psicologico è anche linguistico e l'impossibilità di utilizzare la propria lingua madre per comunicare fa sì che sia inevitabile apprendere quella del paese ospitante. Questa necessità è ben espressa dai versi di Julio Monteiro Martins "Lasciare la favella/e riacquistare la favella" (*La grazia di casa mia*, op. cit.); secondo Raffaele Taddeo «In questi due versi c'è tutta una storia perché il lasciare la favella ha voluto significare quasi dimenticare la capacità di scrivere perché come dice il salmo 136 non si può cantare lontani da Gerusalemme; cioè è impossibile scrivere lontani dal territorio di nascita, a meno che non si muore un pò e si rinasce perché si assume un altro territorio, diverso da quello di nascita, come proprio». In: <http://www.el-ghibli.org/la-grazia-di-casa-mia/> (ultima consultazione: 26.04.2018).

²⁸⁴ Qui appare forse azzardato, ma semra, comunque, inevitabile il rimando alla lirica *La capra* di Umberto Saba, in cui la condizione di solitudine e di costrizione dell'animale («Era sola sul prato, era legata») è simile a quella del poeta e diventa condizione generale dell'essere umano, al di là e al di fuori della contingente situazione esiliaca in cui egli si possa trovare.

²⁸⁵ «Cosa v'è in un nome? Quella che noi chiamiamo rosa non perderebbe il suo profumo se avesse un altro nome». William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, La scena del balcone, Atto 2, Scena 1, (trad. di Paola Ojetti), Roma: Newton Compton Editori (terza edizione, 1997), p. 238.

La vita da esule non ha certezze o speranze, solo ipotesi e nostalgie, dubbi e rimpianti, inganni e abbandoni; il tutto si concentra nell'immagine dell'attesa vana e disperata di un bussare alla porta. Eppure, nella desolazione della città di Roma, le cui piazze sono deserte o popolate da morti dentro, e della campagna della Ciociaria, sassosa e piovosa, nella parte centrale della raccolta (nella lirica numero 18 su un totale di 36) emerge, tanto inaspettato quanto sorprendente, un imperativo categorico che il poeta rivolge a se stesso: «Resisti». E in questo semplice, lapidario appello alla propria energia vitale svanisce la disperazione di tutti gli altri versi e compare la forza e la capacità di sopportare e di contrapporsi a una situazione difficile grazie all'azione benefica della memoria:

Resisti come l'albero spoglio in cima alla collina
di fronte l'inverno di tuoni e fulmini.

In fondo al giardino abbandonato
si nascondono la tua infanzia spaventata
ed il ruscello nero dei tuoi capelli.²⁸⁶

2.5 *Sassi controvento*

Come per le altre sillogi, anche per *Sassi controvento*²⁸⁷ il titolo è esplicitivo nel preannunciare e sintetizzare il tema fondamentale delle liriche. Da un lato, il termine «sassi», con il suo sinonimo «pietra», che compare in quasi tutte le trentadue poesie della raccolta, rimanda al suo significato letterario, di pietra sepolcrale, dall'altro il termine «contro il vento», che compare nella lirica numero 26, fa riferimento alla volontà di opporsi a un destino avverso per raggiungere altri lidi dove potersi esprimere liberamente («Partiamo di notte,/dimenticando che siamo ciechi,/per

²⁸⁶ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., poesia n. 18.

²⁸⁷ Hajdari, G. (1995), *Sassi controvento/Gurëkundërerës*, Milano: Laboratorio delle Arti, I edizione.

raggiungere un territorio nudo/del quale ha bisogno la nostra voce. /Andiamo al mare per parlare/e lanciare sassi contro il vento»²⁸⁸).

Connessa alla perdita della madre patria è la perdita della lingua (come in *Ombra di cane*, il poeta lamenta l'incapacità di esprimersi: «Ho perso la parola/e il pianto») e della possibilità di chiamare ed essere chiamati («Volti conosciuti non chiamano, ma non ti chiamo») dai propri cari e non da persone che lo ignorano («volti dei passanti felici») o dai defunti seppelliti sulla collina («Voci sconosciute chiamano»).

La fredda pietra rappresenta il dolore della vita e rimanda alla lirica di Giuseppe Ungaretti *Sono una creatura*²⁸⁹ della raccolta *Il porto sepolto* in cui il suo essere «prosciugata», «disanimata» e «refrattaria» esprime la progressiva incapacità del poeta di provare sentimenti, la sua volontà di allontanarsi dal mondo, di prendere le distanze dalla vita per sopravvivere, mentre, al contrario, in Hajdari emerge il bisogno di ribellarsi per poter vivere. Se per entrambi i poeti la vita è una pena da scontare, l'uno reagisce anelando a una salvifica indifferenza, l'altro con il grido, la rabbia che trova nella parola/pietra scagliata il suo correlativo oggettivo. L'accostamento ossimorico fra pietra e pianto di Ungaretti non è estraneo alle liriche di Hajdari in cui il sasso rappresenta la concretezza dell'essere e il pianto, invece, con la sua immagine di fluidità acquatica, rappresenta la possibilità di far scorrere via il dolore e di liberarsene.

Il sasso lanciato sulla riva del mare contro il vento è un gesto di speranza e di salvezza perché è reazione e ribellione. La strofa finale della lirica di Ungaretti, «La morte/si sconta/vivendo»²⁹⁰ può essere rapportata al verso «(il bello della vita non è

²⁸⁸ Ivi, poesia n. 26.

²⁸⁹ Sanguineti, E. (a cura di), (1993), *Poesia italiana del Novecento*, vol. II, Torino: Giulio Einaudi Editore, (ed.or. 1969), p. 874.

²⁹⁰ Ibidem

viverla ma attraversarla)»²⁹¹ di Hajdari. L'ossimoro di Ungaretti esprime tutta la drammaticità del superstite che deve vivere ricordando chi non c'è più, come per scontare la colpa di essere rimasto in vita; nei versi di Hajdari, invece, è evidente un atteggiamento positivo e propositivo di chi prende la vita nelle proprie mani. Secondo Antonio Crecchia sarebbero da paragonare a quelli di Seneca:

«Quomodo fabula, sic vita non quam diu quam bene acta sít» (Come un'opera teatrale, così la vita: non importa la durata quanto sia ben diretta). Che significa l'attraversare la vita se non affrontarla, accettarla nella buona come nell'avversa sorte, operare secondo ragionevolezza e giustizia, esprimere nei tempi e nei modi più opportuni il proprio potenziale creativo/costruttivo, incidere in modo indelebile le impronte della propria operosità? Solo così il poeta può aspirare di nascere all'immortalità.²⁹²

Anche in questa raccolta compare come elemento positivo la possibilità di morire e rinascere nella poesia e tramite essa. «Nessun altro gesto è possibile» se non quello di far parlare i superstiti; il Sud è «senza bocca» e la voce che si alza è come un sasso lanciato contro un vento avverso, un coltello impugnato per difendersi.²⁹³ Ancora una volta il tono è di colui che intende resistere all'oblio, salvarsi dal silenzio e lottare affinché la memoria della sua «antica stirpe» si conservi imperitura nel tempo. E questo è il compito dei veri poeti, ciechi e veggenti, navigatori e cantori, combattenti con le sole armi della parola sicuri che si tratta di un morire per poter diventare immortali («A fianco a te s'innalzerà la mia statua Puškin/nel verde del Pincio»²⁹⁴).

²⁹¹ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 25, v. 2.

²⁹² In: http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=02_11&sezione=4&testo=6.html (ultima consultazione: 20.04.2018).

²⁹³ Nell'introduzione alla silloge Amedeo Di Sora sottolinea che «Il lessema sasso, dalla radice SEK, 'tagliare' rimanda proprio all'età della pietra, quando si definiva insieme la materia, prima e dopo la lavorazione. Il Devoto (Devoto, G., 1999, *Avviamento all'etimologia italiana*, Milano: Oscar Studio Mondadori) ci fa notare che la parola, identica dell'alto-tedesco antico *sahs*, significa 'coltello'».

²⁹⁴ Hajdari, G. (2004a), *Spine nere*, op. cit., p. 77, vv. 1-2.

2.6 *Corpo presente*

La raccolta *Corpo presente*²⁹⁵ ripropone fin dai versi incipiali il tema del vivere nel qui e adesso attraverso la corporeità che viene a perdere consistenza e a essere sospesa nel nulla. Il ritrovarsi al «bivio di ogni equilibrio»²⁹⁶ e «sempre fisso nello stesso punto vivente»²⁹⁷ è angosciante e trascinare il corpo per il mondo è faticoso e allora, a tratti, sembra non resti altra scelta che l'autocompatimento in attesa della fine in terra straniera. E la vita si manifesta, dunque, come un passaggio dal nulla al nulla, un errare «in balia delle dimore ignote».²⁹⁸

Il corpo delinea i confini dell'essere e dell'esserci e la domanda del primo componimento «Dove si nasconde ciò che non trovo»²⁹⁹ trova risposta nei versi immediatamente successivi in cui il poeta, con lapidaria sicurezza, afferma che nulla possiede oltre il suo corpo e che nulla lascerà: ciò che non si trova lo si deve andare a cercare in se stessi, nella radice del proprio essere in cui ristagnano ombre del passato recenti e le stratificazioni dell'antica civiltà di appartenenza. Il movimento o la fissità dei corpi sono posti in un contesto fatto di «selve incantevoli»³⁰⁰ e di «stagioni impietose»,³⁰¹ di algide e sterili visioni e di giorni che passano crudeli e inesorabili cosicché si viene a creare un'atmosfera surreale quale potrebbe essere quella rappresentata nelle opere della pittura metafisica per il silenzio che vi regna e la totale e angosciante assenza di vita che vi si percepisce.

Le immagini si mostrano vivide agli occhi del lettore: corpi anonimi e silenziosi rappresentati di spalle mentre si dirigono, come in un esodo biblico, verso un futuro ignoto. In questo silenzio apocalittico si sente solo la voce del poeta che li invita a

²⁹⁵ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, Nardò (LE): Besa Editrice (ed. or. 1999).

²⁹⁶ Ivi, p. 77, v. 7.

²⁹⁷ Ivi, p. 79, v. 9.

²⁹⁸ Ivi, p. 19, v. 4.

²⁹⁹ Ivi, p. 11, v. 14.

³⁰⁰ Ivi, p. 19, v. 14.

³⁰¹ Ibidem, v. 15.

tenere vivo il ricordo del passato perché esso, salvando dalla perdita dell'identità e garantendo la condivisione dell'esperienza, allevia il peso dell'esilio. Se la prospettiva è l'ignoto, l'unica certezza è la vita vissuta; gli altari, più che altari delle chiese, devono essere intesi come templi privati allestiti in onore degli antenati, baluardi della memoria e salvaguardia della loro eredità.

In questa silloge viene intessuto un legame con le precedenti, non solo per l'universo tematico e simbolico che a esse rimanda, ma anche per l'esplicita citazione dei titoli delle opere precedenti: «sassi contro il vento» (p. 59 e p. 131), «ombra di cane» (p. 59) ed «erbamara» (p. 59).

Il sasso, che è per natura materia pesante e statica, qui si fa metafora dell'indifferenza del prossimo che rappresenta, come il dono della poesia, una maledizione: ma esso è anche la pietra di Cervara, piccolo borgo laziale, nella cui 'Scalinata degli artisti', una strada interna fiancheggiata da sculture e murales, sono incise, fra le altre, anche le poesie di Hajdari e del poeta spagnolo Rafael Alberti³⁰² a cui viene dedicato un componimento (p. 99).

Le pietre, come nei già citati versi in cui si fa riferimento alla statua di Puškin a Villa Borghese, preservano la memoria dei poeti:

Resterò io
(ombra di cane o erbamara)
tirando sassi contro il vento
nelle notti straniere³⁰³

In questi versi il pronome personale soggetto posto dopo il verbo viene enfatizzato a sottolineare la portata dell'azione, ulteriormente accentuata dal tempo futuro, che sta a indicare una forma di opposizione ad oltranza. E così viene riproposta

³⁰² Rafael Alberti (El Puerto de Santa María, 1902- Cadice, 1999) visse a lungo in Italia in esilio dal regime dittatoriale di Francisco Franco.

³⁰³ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 59, vv. 1-4.

la missione di resistenza della poesia, resistenza alle minacce del tempo e alle azioni dell'uomo.

In una delle ultime liriche³⁰⁴ della raccolta il poeta esordisce con il verso «Devo arrendermi» da cui traspare la volontà di convincere se stesso a fare qualcosa di cui non è sicuro, com'è confermato dal verso immediatamente successivo: «Mi sembra di non avere più nulla da dire» in cui il verbo «sembrare» alleggerisce il significato della frase. E il verso finale è pieno di speranza («aspettando che la mia acqua sgorga») per l'evidente analogia fra la vena d'acqua fluente e la vena poetica produttiva: le parole dette sono tante, ma quelle non dette ancor di più.

Dunque, in quella linea d'orizzonte sempre scrutato si può intravedere una speranza anche per il «poeta più triste dei Balcani»,³⁰⁵ come Armando Gnisci definisce l'autore nella Postfazione a *Corpo presente* pur sottolineandone un flebile ottimismo:

Gëzim Hajdari dice che c'è un tempo e un luogo in cui inoltrandosi e scavando fino in fondo si può uscire dall'altra parte: che il fondo della condizione umana odierna non è chiuso, ma si sfonda e fa passare altrove. In un luogo-tempo dove ci potrà venire incontro la nostra - proprio la nostra - acqua sorgente. In un tempo e un luogo, finalmente, in cui la luce si trasformi in principio.³⁰⁶

Quando i legami con la madrepatria si allentano o si spezzano diventa legittimo chiedersi, come fa Bertrand Westphal,³⁰⁷ che ruolo ha il corpo. Le risposte che lo studioso francese raccoglie e riporta sono diverse: per il filosofo Massimo Cacciari è sufficiente «sperare di toccare terra», cioè continuare ad essere concretamente presenti, per Michel Serres il corpo è la «porziuncola» di San Francesco d'Assisi, la piccola cella di chi ha bisogno di poco e per Paola Zaccaria è «un luogo, una terra che non si riesce/riesce mai a scoprir(si)». Westphal cita il concetto di «eterotopia» di

³⁰⁴ Ivi, p. 119.

³⁰⁵ Ivi, p. 139.

³⁰⁶ Ivi, pp. 139-140.

³⁰⁷ Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, op. cit., p. 92.

Michel Foucault e lo interpreta come quel luogo (intimo, privato) che il corpo occupa nello spazio (esterno, pubblico); per lo stesso Westphal

Senza l'eterotopia, senza la porziuncola corporale, non si potrebbe concepire nessuna interpretazione spaziale. Lo spazio gravita attorno al corpo, nello stesso modo in cui il corpo si situa nello spazio. Il corpo offre all'ambiente che ci circonda una consistenza spazio-temporale e soprattutto conferisce una misura al mondo, tentando di imprimergli un ritmo, il proprio, che scandisce poi il lavoro della rappresentazione.³⁰⁸

È questa consistenza spazio-temporale che il «corpo presente» di Hajdari possiede e (di)mostra nei tratti scavati delle facce affrante («Ma noi conoscevamo già/l'angoscia di questi volti secchi,/separati dal freddo/e dalla linea sottile dell'orizzonte/privo di tempo»³⁰⁹), nel destino di un monaco mesto («Anch'io domani scomparirò/come un monaco mesto»³¹⁰) e nei volti sconosciuti e indifferenti («Non vedo che volti/uguali ai sassi/e sassi uguali ai volti»³¹¹) in marcia tra rimpianti e trepidazioni, immagini emblematiche della condizione di solitudine e di erranza dell'uomo contemporaneo di cui l'autore sente di doversi fare portavoce.

2.7 *Stigmatate*

È a partire dalla raccolta *Stigmatate*³¹² che il poeta allarga i confini del suo discorso poetico facendo sempre più spazio ai suoi «compagni di viaggio», compartecipi di un destino di sofferenza che non può non lasciare segni, nel corpo e nell'anima. Esse rimandano alle piaghe nel costato, nelle mani e nei piedi del Cristo in croce e

³⁰⁸ Ivi, p. 93.

³⁰⁹ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 103, vv. 7-11.

³¹⁰ Ivi, p. 99, v. 7.

³¹¹ Ivi, p. 97, vv. 9-11.

³¹² Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit.

all'esperienza mistica di chi, attraverso il dolore, con lui si identifica.³¹³ Ma le stimmate rappresentano anche il segno tangibile della morte e della resurrezione, del patire che ha, deve avere, una ragion d'essere, una forma di controparte, altrimenti porterebbe alla follia e alla disperazione.

Contenuto e forma evolvono coerentemente in un percorso che da lirico diventa epico e poi tragico;³¹⁴ dall'essenzialità di una parola incentrata sull'io si sviluppa un verso più ampio che si rivolge direttamente al «voi» i quali, da astratti compagni di sventura, diventano, a cominciare da *Nûr. Eresia e besa*, protagonisti di un poema drammatico. Di pari passo, il dolore da individuale diventa collettivo e poi cosmico venendo a coinvolgere anche personaggi che non appartengono al mondo reale, ma al mondo mitico della gente d'Albania.

Il passaggio dal biografico all'epico si realizza attraverso l'azione congiunta della presa di distanza dalle proprie esperienze personali e della ricerca della loro condivisione, come sottolinea Sara Di Gianvito:

Ed è a questo punto che si compie il passaggio dal discorso lirico al discorso epico, dalla chiusura all'apertura, per testimoniare e raccontare *anche*³¹⁵ per gli altri, con toni sempre più collettivi e universali. Anche se quest'epica continua a rimanere ancorata allo spazio della lirica, poiché è epica nel modo, ma non ancora nella forma, come invece accadrà in seguito.³¹⁶

Il repertorio immaginifico in *Stigmatè* resta sostanzialmente invariato: luce, buio e ombre, cecità e visione, voci e volti, fuoco e cenere, sguardi strabici diretti

³¹³ L'interesse di Hajdari per questo tema lo ha portato nelle Filippine, a San Pietro Cutud, dove ogni anno, durante la Settimana Santa, si svolge il rituale della crocifissione del Cristo sulla croce con la partecipazione attiva di migliaia di fedeli. Di questo viaggio tratta il suo reportage *San Pedro Cutud. Un viaggio negli inferi del tropico*.

³¹⁴ Cfr. Gazzoni, A. (2010), *L'intentio epica dell'esilio: Gëzim Hajdari*. In: Id. (2010), (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari* op. cit.; Mattei, A. (2014), *La besa violata. Eresia e vivificazione dell'opera di Gëzim Hajdari*, op. cit. e Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, op. cit.

³¹⁵ Corsivo dell'Autrice.

³¹⁶ Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, op. cit., p. 70.

contemporaneamente alle due opposte sponde dell'Adriatico e paesaggi in cui l'arsura di un'atavica siccità si alterna all'umidità di incessanti acque piovane.

Le immagini si susseguono copiose a ritmo serrato come se il poeta volesse annullarvisi e dare al lettore la possibilità di farne esperienza concreta, donandogli i suoi occhi, tutti i suoi sensi e la sua capacità di vedere proiettato il suo sentire nei paesaggi. Ed è per questo che si può affermare che quella di Hajdari è una poesia dell'operatività percettiva, in cui il lettore viene coinvolto a errare fra un'immagine e l'altra, completamente alla loro mercé.

Al centro di questo mondo precario e transeunte è posizionato l'io-corpo del poeta che si trova sempre 'in-between', fra, sospeso nella linea d'orizzonte, anzi, egli stesso linea di demarcazione fra il reale e il possibile, fra il passato e il futuro, fra il cielo e la terra:

Il mio nome che separa
la luce dall'oscurità,
il mio corpo limite tra la sabbia e il cielo.³¹⁷

Sono uomo di frontiera
ferito nella ferita,
innamorato del Nulla
e dell'origine del freddo.³¹⁸

Numerose sono le immagini che denotano e connotano separazione, freddezza e distacco come si evince dalla ricorsività dei seguenti sostantivi e verbi: «orizzonte» (p.10), «linea» (p.10, p.11, p.58, p.118), «separa» (p.10), «limite» (p.10), «confine/confini» (p.16, p.22, p.66, p.78, p.92, p.96), «filo» (p.16), «muri/muro/mura» (p.22, p.36, p.60, p.62), «asse» (p.32), «vetri» (p.42), «dividono» (p.60), «specchio» (p.64), «scavalcato» (p.78), «trincee» (p.82), «da nord a sud» (p.98), «lampi» (p.102),

³¹⁷ Hajdari, G. (2016), *Stigmata*, op. cit., p. 10, vv. 21-23.

³¹⁸ Ivi, p. 126, vv. 1-4.

«scavati» (p.108), «frontiera» (p.126 ripetuta tre volte); parole, queste, che fanno tutte riferimento al taglio, alla ferita, alle stimmate, segni della sofferenza incisi sulla carne di chi, solo, percorre questa vita («Soli nell'immenso, condannati ad orme e segni»³¹⁹) e non può far altro che contemplarli e offrirli in contemplazione («Ormai le belle donne non m'incantano più/sono innamorato della ferita che sanguina/e ogni giorno contemplo la mia rovina»³²⁰ e «Profondo è l'abisso che porto con me tra gli uomini/raccolti al margine delle stagioni/e della storia morsa dal serpente»³²¹).

E se il poeta nei versi incipiali afferma che il mondo della sua poesia può fare a meno («Lascio questi versi come un addio/inghiottito alla nudità della memoria/sapendo che il mondo non ne ha bisogno»³²²), si nota, di contro, lo sforzo di renderla indispensabile, tanto quanto lo è per lui, sua carne, suo sangue, sua maledizione e sua salvezza, garanzia del ritorno attraverso la memoria. Pertanto, l'invito rivolto alla madre, all'Albania, a bruciare i suoi versi, a seppellirli, a disfarsene impietosamente è solo una sfida lanciata da chi crede nella forza della poesia come strumento di resistenza.

In questa silloge sono presenti anche liriche di impegno civile e politico in cui il poeta dà speranza alle ragazze d'Albania (p.78) che offrono i loro corpi come merce ai trafficanti senza scrupoli, si rivolge a tutti gli uomini e le donne dell'intera Europa (p.98) che portano avanti la loro missione di vita fino in fondo. Tratta, altresì, della poesia sottomessa e di quella sovversiva, dei poeti asserviti al potere e di quelli dissidenti che, come lui, invisibili al potere costituito, sono vittima della censura, dell'emarginazione e costretti all'esilio: il poeta persiano Hakīm Abol-Ghāsem Ferdowsī Tūsī, noto come, Firdausi (935-1020), i poeti russi Nikolaj Vasil'evič Gogol (1809-1852) e Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837), il poeta egiziano Ahmed

³¹⁹ Ivi, p. 56, v. 5.

³²⁰ Ivi, p. 72, vv. 9-11.

³²¹ Ivi, p. 74, vv. 6-8.

³²² Ivi, p. 10, vv. 1-3.

Shawqi (1869-1932), il bosniaco Izet Sarajlić (1930-2002), il cileno Pablo Neruda (1904-1973) e i poeti iracheni esuli in Italia. A questi si deve aggiungere l'esule Rafael Alberti, menzionato nella raccolta *Corpo presente*.

Anche in nome della letteratura militante Hajdari non dispera nella possibilità di ricevere un giorno il meritato riconoscimento da parte di una patria che non ha saputo apprezzare i suoi figli («Ti inchinerai davanti a me, Medea,/con senso di colpa/e troverai nei passi tremanti sparsi nel buio degli anni/la mia solitudine divenuta amore/e le parole tramutate in pietre/nell'ombra dell'attesa»³²³).

Se la raccolta si apre con pessimismo in merito al valore e al ruolo della propria poesia, la chiusa contiene un'inattesa nota positiva, la speranza di chi si proietta in avanti e conferma la sua intenzione di continuare a scrivere versi, anzi, a incidervi sulla propria pelle e di morire e rinascere grazie a loro:

I miei prossimi canti
assomiglieranno alla mia morte e alla tua vita,
i miei prossimi canti nasceranno dalle mie ceneri di contadino
e sorgeranno dalla tua fronte di polvere e stelle.

I miei prossimi canti li scriverò con la punta del coltello sulla mia pelle,
li nutrirò con l'ultima goccia di sangue all'ombra dei nuovi alberi,
i miei prossimi canti sorgeranno dai miei sassi.³²⁴

2.8 *Spine nere*

*Spine nere*³²⁵ rappresenta un punto di svolta del poetare hajdariano in quanto la quotidianità (semplici scambi di battute con i vicini di casa, volti, suoni e rumori, odori e sapori) fa capolino e svela verità nascoste. Come sottolinea Raffaele Taddeo, «Gli elementi simbolici intensi, corporei, materiali che dominavano nelle raccolte

³²³ Ivi, p. 116, vv. 10-15.

³²⁴ Ivi, p. 138.

³²⁵ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, Nardò (LE): Besa Editrice.

precedenti (pietra, sassi, pioggia, vento) si stemperano in visioni naturali (melograno, gelso, biancospino) che inducono e introducono a elementi di più significativa speranza».³²⁶

Di fatto, la raccolta può essere divisa in due parti: la prima, rappresentata dalle poesie, è scritta in Ciociaria con gli occhi rivolti alla Darsìa, mentre nella seconda parte, che consta dei due poemetti *Spine nere* e *Occidente, dov'è la tua besa?*, il poeta si trasferisce e porta con sé il lettore nella sua terra natale ricca di miti, leggende ed eroi maledetti con i quali egli si identifica.

La rappresentazione di queste due realtà è sostenuta da forme e modi che rispecchiano una progettualità lirica: il dialogo del componimento iniziale fra il poeta e la vicina di casa (in via del Cipresso) appare come un realistico scambio di saluti, mentre il registro dei dialoghi dei due poemetti è di tutt'altra natura essendo sospeso fra il reale ed il mitico, fra il qui e l'eternità, fra l'immanenza del tempo e i limiti dello spazio.

Se, dunque, i piccoli eventi della vita quotidiana, un incontro, una passeggiata, il paesaggio fuori dalla finestra della propria stanza compaiono per la prima volta non pregiudicano, comunque, l'intensità lirica e si fanno anch'essi, secondo Raffaele Taddeo, «elementi epifanici di una condizione universale dell'essere uomo».³²⁷

Il lirismo di questi componimenti ha il respiro breve della parola condensata degli ermetici cui rimanda chiaramente la seguente lirica: «Quella mela rossa/dimenticata sui rami denudati dell'autunno/è il mio cuore appeso»³²⁸ ed è formalmente contraddistinta dalla presenza di assonanze, consonanze e allitterazioni: «fuochi/frane; gioivamo/giardino/giuggiole»,³²⁹ «Vieni a vedere il verde della

³²⁶ <http://www.el-ghibli.org/spine-nere/> (ultima consultazione: 24.04.2018).

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 47.

³²⁹ Ivi, p. 21.

valle»,³³⁰ «splendido/sfiorato/sei/rosa/selvatico/seno/sveglio»;³³¹ «non nominare il mio nome nei tuoi versi».³³²

Il poeta attinge a piene mani all'epica albanese, soprattutto ai canti e ai racconti delle Alpi del Nord dell'Albania, al confine tra Kosovo e Montenegro, le cosiddette Montagne Maledette, *Bjeshkët* e *Nëmuna*, da dove proveniva la sua famiglia. In diverse interviste racconta che il nonno prima e il padre poi la sera usavano recitare i versi a lui e ai suoi fratelli affinché li imparassero a memoria. Oltre al ricco patrimonio letterario orale, fatto di leggende, miti e racconti fantastici, alle giovani generazioni venivano trasmesse anche le regole del *Kanun*, il codice giuridico non scritto il cui ferreo e spietato sistema di regole era basato sulla vendetta, sulla parola data (*Besa*) e sul dovere dell'ospitalità. Dell'eredità culturale nazionale fanno parte anche i tristi canti dei *nizàm* e dei *kurbet*, gli uomini che dovevano, loro malgrado, lasciare la loro terra per combattere per il dominatore turco o per trovare lavoro. L'accompagnamento musicale con la *lahuta* (o *cifteli*), uno strumento a corda singola tipico dell'area balcanica, rendeva più straziante e allo stesso tempo più fluida la narrazione del dolore dell'esilio da parte del poeta-cantore. A questa ricca tradizione il poeta deve molto sia in termini di contenuto sia per quanto attiene alla forma; infatti, si può far risalire alla musicalità di questi canti il procedimento anaforico e ripetitivo e il ritmo salmodiante di molte sue liriche.³³³

Impregnato da questi insegnamenti e da questa musicalità appare il poemetto *Spine nere*³³⁴ che dà il titolo all'intera raccolta e si distingue per il respiro lungo e solenne delle narrazioni di gesta. L'iniziale tono da favola («C'era una volta...»³³⁵) introduce il lettore in un mondo magico abitato da fate e folletti, da guaritori e

³³⁰ Ivi, p. 31, v. 1.

³³¹ Ivi, p. 33.

³³² Ivi, p. 39, v. 2.

³³³ Cfr. Toppan, L. (2010), *La poesia "al femminile" di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 281-295.

³³⁴ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., pp. 89-97.

³³⁵ Ivi, p. 89, v. 1.

indovini, da zingari e figure mitologiche nel quale al giovane protagonista, che potrebbe rappresentare lo stesso autore, viene annunciato un destino da eroe immortale in un crescendo di prefigurazioni positive («"Lo chiameremo con titolo nobile Bey/e aumenteremo i terreni"-brindavano spesso i nonni paterni,-/"prima diventerà il principe della sua gente/poi il Re del paese"»³³⁶) fino al momento culminante in cui il ragazzo osa compiere, consapevole del pericolo («di nascosto»³³⁷, «impaurito»³³⁸), un atto di tracotanza recandosi ad osservare le danzatrici. È questo il peccato di *hýbris* che viene punito in modo spietato ed eclatante al punto che tutte le benedizioni si trasformano in maledizioni: vita da esilio, senza amore e senza affetti con addosso il peso del peccato e la paura della persecuzione.

Quella che viene narrata come una leggenda può essere letta come la storia personale di Hajdari che ha osato sfidare i potenti della sua terra e ne ha subito le conseguenze: errare per il mondo come un «monaco mesto»³³⁹. La poesia si fa elaborazione di un lutto, possibilità di ripensare alla propria condizione e, se non di farsene una ragione, di alleggerirne le conseguenze tramite la condivisione garantita dalla parola poetica.

E lo stesso Gëzim e sua madre Nûr sono i protagonisti del poemetto *Occidente, dov'è la tua besa?*³⁴⁰ in cui la forma dialogica si svolge a distanza, in Italia e in Albania, ed esprime, da un lato, l'angoscia della madre che teme che il figlio, sua gioia (Gëzim), possa essere stroncato da morte improvvisa in terra straniera non riuscendo, in questo modo, a mantenere la promessa fatta di tornare da lei³⁴¹ e il figlio che rassicura la madre sul suo stato di salute. Nei loro interlocutori diretti, gli uomini neri

³³⁶ Ivi, p. 91, vv. 5-8.

³³⁷ Ivi, p. 93, III, v. 1.

³³⁸ Ibidem, v. 4.

³³⁹ Ivi, p. 97, v. 3.

³⁴⁰ Ivi, pp. 98-105.

³⁴¹ La *besa*, come già sottolineato, è la parola data che ha valore di giuramento e di onore e rappresenta uno dei principi fondanti il *Kanun*, l'insieme di leggi consuetudinarie formalizzato da Leke Dukajini nel XV secolo, trasmesse oralmente e ancora oggi valide in alcune zone del nord del paese presso i *malsor*, i montanari.

che bussano alla porta della donna e le fanno pensare al peggio e il cuculo a cui il figlio affida le sue assicurazioni, si può individuare la necessità di esternare parole di dolore e di consolazione. E l'impossibilità di vedere e toccare l'amato figliolo concretamente fa sì che egli appaia trasfigurato nella sofferenza («Perché queste ferite di pietra nel tuo corpo/Perché le tue stigmate perdono sangue?/E nella pelle le spine nere!»³⁴²) o incarnato negli elementi della natura («È uscita la luna piena: è il tuo volto/Sulla ginestra canta l'usignolo: è la tua voce/All'orizzonte tuona il mare: è la tua anima»³⁴³).

I due poemetti condividono, oltre alla tensione epica e al tono tragico, la chiusa che lascia intravedere uno spiraglio di speranza espressa dall'immagine del giovane errante che di notte torna a casa su di un cavallo bianco (*Spine nere*) e dalle parole di consolazione che Gëzim (*Occidente, dov'è la tua besa?*) rivolge alla madre assieme alla promessa, un'ennesima parola che impegna: «Non me ne andrò da questo mondo/Senza la tua benedizione!».³⁴⁴

Entrambe queste azioni confermano ulteriormente l'adesione del poeta alla cultura del suo popolo, ai suoi canti e al suo codice comportamentale, adesione che qui si esplicita nel rispetto della *besa*. Essa costituisce un legame fra le generazioni all'interno di un'intera comunità, così forte da resistere alle distanze. E non si tratta di una pietosa sottomissione, ma di un'altera conferma che tutto il mondo sta dentro i confini del proprio io, del proprio corpo, e che lo si porterà dietro ovunque si vada.

³⁴² Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 101, II, vv. 5-7.

³⁴³ Ivi, p. 103, III, vv. 23-25.

³⁴⁴ Ivi, p. 105, IV, vv. 8-9

2.9 *Maldiluna*

Con la raccolta *Maldiluna*,³⁴⁵ dedicata ad Armando Gnisci, il poeta dimostra di aver acquisito piena competenza e familiarità con la lingua di Dante tanto che, per la prima ed unica volta, le liriche in italiano, come già menzionato, sono poste nella pagina a sinistra e la versione albanese a destra, come normalmente avviene per le traduzioni.

La raccolta consta di una lirica iniziale, *Buongiorno Albania*, e di quattro sezioni, la prima e la seconda, rispettivamente di ventidue e di diciannove componimenti e due poemetti, *Rosa canina* e l'eponimo *Maldiluna*.

Nell'universo hajdariano è costantemente presente l'alterità, qui rappresentata da un'anonima «fanciulla del Nord» che, per la sua provenienza dall'America, contribuisce ad ampliare l'orizzonte geografico finora circoscritto in ambito mediterraneo. L'Italia diventa così il centro di una costellazione, punto di incontro della cultura balcanica e di una terra più giovane, l'America che, seppur in forme e misure del tutto diverse, sa parlare anch'essa di invasione e di colonizzazione (impero britannico-impero ottomano), di soprusi e sfruttamenti di uomini su uomini (questione razziale-dittatura comunista), di giochi al massacro fra vittime e carnefici (tratta degli schiavi-soppressione dei diritti democratici).

La presenza di questa «fanciulla del Nord» più che tangibile è presunzione di presenza, è presenza 'in absentia', sua possibilità e ciò fa sì che la solitudine non sia più una condizione generica, ma un essere privati da chi a questa condizione potrebbe porre fine. Ci si trova di fronte a un'aggravante: non più isolarsi, ma venire isolati, non più scegliere, ma essere costretti ad accettare. E il conseguente malessere è il 'mal di luna', è il 'male di vivere' di montaliana memoria,³⁴⁶ è il 'viver terreno' che la luna di Leopardi, eterna peregrina, forse comprende, è l'essere nudi, poveri e distanti, è la

³⁴⁵ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna/Dhimbjehëne*, Nardò (LE): Besa Edizioni (ed. or. 2005), p. 30.

³⁴⁶ Montale, E. (1925), *Spesso il male di vivere ho incontrato*. Dalla raccolta *Ossi di seppia*. In: Sanguineti, E. (a cura di), (1993), *Poesia italiana del Novecento*, op. cit., p. 901.

pena dei giorni che passano tutti uguali, ma è anche la vita che diventa vera solo nella scrittura, l'unica azione possibile, propositiva e consolatoria. Il poeta sembra circoscrivere attorno a sé un cerchio entro il quale confinarsi in nome di una poesia che dà vita come vita gli darebbe la presenza dell'amata. Sono versi forti e spietati di chi cammina ai margini dell'abisso sfidando consapevolmente il pericolo di precipitarvi, di chi incide i propri versi sul corpo perché corpo e poesia sono le uniche cose che possiede oltre alla sofferenza che da essi scaturisce.

Ti avevo detto che il libro più bello
l'avrei scritto con la punta del coltello
sulla mia pelle
ricordi, era marzo, fiorivano i siliquastri
con spavento e gioia ai margini dei burroni
forse il libro più bello
sorto dalle mie ceneri e che assomiglia alla tua vita
l'ho scritto nella stanza sgombra mentre guardavo dalla finestra
il testimone del tempo e il ritorno delle stagioni
sfiorate dalla nudità delle piogge
l'ho scritto in povertà estrema
nei miei giorni di pena e di mal di luna
distante da te distante dai crepuscoli
portando sulle spalle da una sponda all'altra
libri di un paese che adora i tiranni³⁴⁷

Come sottolinea Simona Wright³⁴⁸ nell'Introduzione alla raccolta, il versificare di Hajdari, seppur grondante di dolore, affascina per il suo arroccarsi in una parola essenziale che mette in luce, in virtù della sua concisione formale e pregnanza tematica, un malessere tanto profondo quanto esacerbante. Esso rimanda, non solo per il titolo, alla letteratura italiana dei primi decenni del secolo scorso mentre a quella odierna dona nuova linfa vitale.

³⁴⁷ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 30.

³⁴⁸ Wright, S. (2005), *Introduzione*. In: Ivi, pp. 11-13.

La studiosa americana individua in questa silloge la presenza di una «folle invettiva»³⁴⁹ e di una «sofferente invocazione».³⁵⁰ Questa unione di preghiera e rabbia, di speranza e disperazione rappresenta la condizione dell'uomo contemporaneo, dimidiato fra l'eccessivo coinvolgimento nel ritmo veloce della quotidianità e il bisogno di concedersi una sosta, fra il chiasso esagerato del mondo esterno e il profondo silenzio dell'intimità.

2.10 *Poema dell'esilio*

Il titolo stesso dell'opera, *Poema dell'esilio*,³⁵¹ indica la centralità del tema dell'esilio che, del resto, in forma più o meno esplicita, caratterizza l'intera opera di Hajdari. Qui il poeta intende spiegar(si) le motivazioni che lo costringono lontano dalla patria, di cui offre un quadro a tinte fosche, rivendicando il diritto del suo popolo alla democrazia, alla giustizia, alla libertà e alla bellezza.

L'esilio è una condanna, ma anche un'occasione per denunciare i governi post-comunisti, le loro connivenze con il passato e la morsa sotto la cui stretta vengono tenuti i cittadini-sudditi. L'Albania sarebbe un paese di politici corrotti, di cittadini vilipesi, di trafficanti mafiosi, di collusioni fra politica, economia e malaffare dove la sporcizia non è solo metaforica, ma anche reale, nell'ambiente non rispettato.

Ho contribuito al crollo della dittatura albanese
e alla ricostruzione democratica della patria,
perché aspiravo alla libertà e alla bellezza, ma vincitrice
è stata la *nomenklatura* di ieri, macchiata di sangue e crimini di Stato.
È per questo che sono in esilio, amici miei.³⁵²

³⁴⁹ Ivi, p. 13.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Hajdari, G. (2007 a), *Poema dell'esilio/Poema e mërgimit*, Nuova edizione ampliata, Santarcangelo di Romagna: Fara Edizioni.

³⁵² Ivi, p. 6 (Corsivo dell'Autore).

Senza riserbi o reticenze il poeta mette a nudo la realtà del suo paese di cui è profondo conoscitore da cittadino responsabile, attento giornalista e politico dissenziente. Egli cerca di individuare le ragioni della situazione politica, economica e sociale dell'Albania; ci riesce puntando il dito contro i singoli responsabili non temendo di chiamarli per nome e di accusarli della condizione in cui si trovano i suoi connazionali in patria o esuli come lui. Alla base c'è la grande, amara delusione di chi, dopo cinquant'anni di dittatura, con la fine del governo Hoxha si aspettava una svolta democratica e, invece, si è ritrovato a fare i conti con nuove etichette per vecchie facce.

A metà strada fra l'invettiva lirica e la prosa polemica, l'opera è destinata a restare un «libro sempre aperto», come avverte l'autore nel risvolto di copertina, perché la sua intenzione è quella di monitorare continuamente e da vicino la vita politica del suo paese.

A tratti burbero, a tratti irato, l'autore usa un linguaggio coerente con le asperità e le scabrosità delle informazioni di cui si fa latore e responsabile. L'anaforico verso finale «È per questo che...», ripetuto quasi regolarmente dopo ogni quartina al punto da conferirvi un ritmo salmodiante, e l'enumerazione di tutti i misfatti della nomenclatura attuale e recente, fa di questi versi una triste cantilena, un'opera poetica a difesa e, al contempo, contro l'esilio.

Nel rivolgersi continuamente agli «amici miei» il poeta chiama a raccolta tutte le persone che condividono le sue stesse idee; si può ipotizzare che siano gli italiani, gli esuli, albanesi e non, che, come lui, hanno trovato ospitalità in Italia.

A loro egli spiega cos'è l'esilio, ciò che di positivo e di negativo esso comporta. Qui di seguito si riporta la lunga enumerazione dei 'benefici' dell'esilio così come vengono indicati nel poema e che si potrebbero sintetizzare nella possibilità di prendere le distanze dal proprio paese e di poterlo guardare con maggiore razionalità e obiettività. Per Hajdari l'esilio è un'esperienza positiva del corpo: «affidare il proprio corpo», «accarezzare», «cantare», «raccolgere frutti», «fremere», «rimanere

“immacolati”», «scavare trincee», «inseguire», «guardare l’esilio dritto negli occhi», «chiudersi in una stanza sgombra», «nutrirsi», «non tornare indietro», «fare il contadino», «farsi bagnare dalla pioggia», «chiamare l’altra costa», «ammalarsi», «fermarsi al confine», «rispecchiarsi», «viaggiare», «alzare la voce», «squarciare», «non seguire luci fatue», «navigare nel mare», «bere l’assenzio». È anche esperienza spirituale: «creare ponti», «sentirsi felici», «contemplare», «diventare uomini», «conoscere se stessi», «condividere la solitudine», «portarsi dentro l’esilio», «ascoltare dio», «camminare sulle orme di Abramo», «mettersi sulla croce e pregare Allah». Ed è, altresì, esperienza razionale: «denunciare», «raggiungere se stessi», «conversare», «meravigliarsi», «vivere alla giornata», «scrivere», «fare il poeta», «partire alla ricerca della verità», «riconoscere il proprio popolo», «consultare l’esilio», «sentirsi campana di mare», «riflettere», «pensare», «crescere», «dire la verità», «riscoprire l’umanità», «insegnare l’arte del dialogo», «non accettare compromessi», «dare la *besa*», «diventare testimoni», «creare una nuova patria», «vivere il futuro», «sputare in faccia ai falsi miti», «cercare risposte», «imparare la lingua dell’esilio».

Eppure, l’esilio è e resta sostanzialmente un’esperienza negativa perché, come afferma Edward Said,

L’esilio è singolarmente stimolante da pensare ma terribile da sperimentare. È l’insanabile frattura scavata tra un essere umano e un luogo natio, tra il sé e la sua vera casa: la sua intima tristezza non può mai essere sormontata. E se è vero che la letteratura e la storia riferiscono di eroici, romantici, gloriosi, perfino trionfanti episodi in una vita da esule, questi non sono altro che sforzi diretti a superare i dispiaceri invalidanti dell’estraniamento. I successi dell’esilio sono permanentemente inficiati dalla perdita di qualcosa che ci si è lasciati per sempre alle spalle.³⁵³

³⁵³ In: <http://www.sagarana.net/rivista/numero33/saggio5.html> (ultima consultazione: 23.04.2018). Il saggio pubblicato dalla rivista online Sagarana è tratto da Said, E. W. (2003), *Reflection on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 173-186; originalmente pubblicato in “Granta”, 13, 1984, e in Italia da “Scritture migranti”, n. 1, 2007 Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna, traduzione di Stefania De Petris.

L'esilio come «insanabile frattura», come esperienza «invalidante», come perdita e come ferita sempre aperta e sanguinante che mai potrà cicatrizzarsi è vissuto anche da Hajdari al quale possono essere riferite le parole dello scrittore palestinese: «Vedere un poeta in esilio - contrariamente al leggere la poesia dell'esilio - significa vedere le antinomie dell'esilio incarnate e sofferte con un'intensità unica».³⁵⁴

Tutti gli attributi negativi che l'autore riferisce all'esilio convergono in un profondo stato di sofferenza e di angoscia esistenziale: «rabbuiarsi», «fuggire», «sacrificarsi», «toccare il fondo», «conoscere la follia», «sprofondare», «vivere da eretico», «essere schiacciato», «vivere in povertà», «sfiorare le notti», «contare i giorni», «consumarsi», «imbestialirsi», «sanguinare», «accecarsi», «affondare», «rovinarsi». Amaro come l'assenzio, dunque, l'esilio, ma anche dolce come un frutto perché permette di fare affidamento solo su se stessi e dichiarare il proprio corpo unica patria possibile («La mia patria: il mio corpo/Gëzim: la mia identità»³⁵⁵) in virtù della singolarità della condizione di esule che, come sottolinea Edward Said a conclusione del saggio citato, può trovare un «senso di appagamento nel comportarsi come se si fosse a casa ovunque ci si trovi». Questa è anche la possibilità ipotizzata da Ágnes Heller di cui si è trattato nel capitolo precedente: riuscire a sentirsi a casa dovunque ci sia spazio per l'accoglienza.

Quest'opera non è un semplice *cahier de doléances* in quanto strazio della perdita e coraggio della sfida, acrimonia verso i politici (politicanti?) albanesi e solidarietà verso i propri connazionali sono intimamente connessi in modo tale da dimostrare la bassezza dei persecutori e la rispettabilità dei perseguitati e da dare a questi la dignità loro sottratta.

³⁵⁴ Ivi.

³⁵⁵ Hajdari, G. (2005), *Rosa canina*. In: Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 130; Cfr. anche Id. (2003), *Le differenze culturali d'origine: conflitto o pluralità?* In: <http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-interculturali-edizione-2003/relazione-di-gezim-hajdari/> (ultima consultazione: 24.04.2018).

Hajdari mette a nudo le relazioni politiche poco trasparenti, la corruzione dilagante e i traffici illegali che fanno dell'Albania terreno fertile per gli interessi dei governanti stranieri, europei e americani. È per questo che il suo appello non è rivolto solo ai suoi connazionali, ma a tutta la comunità internazionale affinché possa collaborare a debellare l'immoralità del presente e costruire un futuro su basi moralmente corrette. Questa è la missione che il poeta si assume e svolge con la sua parola militante e sovversiva.

2.11 *Peligòrga*

*Peligòrga*³⁵⁶ è il titolo della silloge pubblicata nel 2007 che, comunque, come avverte l'autore in una nota al testo, raccoglie liriche scritte in un lungo arco di tempo: «Sono versi scritti *ieri per oggi e oggi per ieri*. Essi giacevano in me da decenni, erano seppelliti nella mia pelle, come segno d'amore, così come gli antichi seppellivano i loro cari nel proprio corpo».³⁵⁷

La *peligòrga*, traslitterazione dall'albanese *peligorgë*, è un uccello dal piumaggio multicolore che vive appartato lungo i fiumi nella regione della Darsia, a cui il poeta aveva già dedicato la raccolta *Erbamara*. Adesso esso viene eletto a rappresentare tutti gli esemplari del mondo ornitologico che il poeta predilige: il corvo dallo sguardo penetrante come il suo da giovane, l'aquila bicipite con le due teste separate ad altezza del collo e rivolte in direzione opposta che rappresenta lo stemma dell'Albania (è posta al centro della sua bandiera), il cuculo, con il suo lugubre canto che annuncia la morte rappresentando il legame fra il mondo dell'aldilà e dell'aldiquà, l'usignolo, presente nella lirica amorosa della tradizione popolare albanese, la colomba, speranza del ritorno, il falco e il merlo.

³⁵⁶ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga/Puligòrga*, Nardò (LE): Besa Edizioni.

³⁵⁷ Ivi, p. 132 (Corsivo dell'Autore).

Un discorso a parte merita la fenice («Ogni giorno come la fenice/muoio e rinasco dalle mie ceneri»³⁵⁸), l'uccello mitologico che nasce dalle proprie ceneri e rappresenta la possibilità di superare le difficoltà della vita e rinascere più forte di prima, possibilità connessa con il tema del fuoco e della cenere, della morte e della resurrezione a cui si fa costante riferimento.

Per ritornare alla *peligòrga*, se ne sottolinea il valore simbolico e identificativo: a questo volatile il poeta affida il suo malessere di esiliato e con esso si identifica per muoversi liberamente nei cieli del mondo dove non esistono barriere, frontiere e fili spinati. Essa viene paragonata da Laura Toppan³⁵⁹ al passero di Giacomo Leopardi: entrambi uccelli solitari che personificano esistenze raminghe. Non è un caso che questa silloge abbia un'impronta ancor più marcatamente autobiografica delle precedenti.

La Toppan mette in evidenza il considerevole numero di personaggi muliebri³⁶⁰ che popolano l'universo hajdariano: personaggi esistenti (prima fra tutte la madre, genitrice e costante interlocutrice), personaggi leggendari (l'etera Fata, spirito della Natura), mitologici (le Zane, semidee dei boschi e le Ore, figure appartenenti alla mitologia greca) e poi personaggi che, seppure reali come zingare, maghe e fattucchiere, sono in possesso delle chiavi per accedere all'insondabile mondo delle arti occulte e della negromanzia. È un mondo mitologico pieno di insidie, ma anche di energie dinamiche che offusca le caratteristiche reali dei luoghi familiari e conferisce loro una dimensione mitica da luogo letterario. I versi riescono a creare un universo peculiare per il loro collocarsi in uno spazio sospeso fra il naturale e il soprannaturale, il visibile e il nascosto, in quella zona d'ombra dove si sfidano forze del bene e del

³⁵⁸ Ivi, p. 19.

³⁵⁹ Toppan, L. (2009), *La peligòrga di Gëzim Hajdari: «regina degli esuli in fuga»*, *Italies* [Online], 13 | 2009, online dal 01 dicembre 2011. In: <http://italies.revues.org/2690> (ultima consultazione: 26.04.2018).

³⁶⁰ Cfr. Ivi e Ead. (2010), *La poesia "al femminile" di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 281-294.

male, si compiono gesta eroiche e si perpetrano atti inconsulti, vengono date benedizioni e comminate punizioni e si alternano saggezza e follia, gioia e dolore.

Hajdari si propone come poeta di un destino maledetto a cui risulta impossibile sottrarsi («Sono trascorsi gli anni/da quando sono fuggito,/ma la maledizione dei xhin/ovunque mi insegue!»³⁶¹). I xhin, pericolosi esseri mitologici, appaiono come proiezioni di un malessere interiore: le vere minacce provengono dal proprio sè, dai vissuti personali, da quella parte di mondo interiorizzato.

Come nelle raccolte precedenti, alla parola poetica viene affidato il compito di raccogliere i frammenti sparsi di una vita spezzata dall'esperienza esiliaca, che non si riduce al momento dell'abbandono della patria, ma è il costante, quotidiano sentimento della distanza fra il sé e l'Altro da sé, il sempre nuovo bisogno di trovare stabilità, di chiudere i conti con il passato. Esso si palesa con tutto il suo doloroso carico e il poeta lo convoglia nei sentieri del recupero e della liberazione tramite versi che sembrano farsi percorsi terapeutici finalizzati alla riconciliazione. Processo intenso e unico il suo, di comprensione, elaborazione e superamento del proprio disagio esistenziale attraverso la sua verbalizzazione. Secondo Simona Wright, «Il canto si sdipana da un passato precedente al poeta stesso, diviene un ininterrotto raccontare che intreccia luoghi e personaggi, eventi storici e familiari in un sofferto oscillare tra il sé e il mondo, individualità e la natura, l'uomo e la storia».³⁶²

Il pioppo verde della prima lirica che «s'incurva a destra e a sinistra»³⁶³ rappresenta la personificazione dello stesso autore in balia del vento e delle sue incertezze manifestate nella poesia immediatamente successiva («Non so quel che mi attenderà/un domani in queste pianure./Cammino inquieto ogni giorno/sulle orme spinose dei falsi oracoli»³⁶⁴). Vengono qui esternate due decisioni fondamentali come

³⁶¹ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 87.

³⁶² Wright, S. (2007), *Introduzione*, pp. 9-12. In: Ivi, pp. 9-10.

³⁶³ Ivi, p. 15.

³⁶⁴ Ivi, p. 17, vv. 1-4.

reazione alle insidie della natura e della società e alle inquietudini dell'animo: continuare a poetare e lasciare la propria terra. L'io del poeta si chiude nella sua roccaforte di esule pur nella consapevolezza che la ricerca della salvezza può condurre alla dannazione.

Attraverso l'attività poetica vengono segnalate e messe a fuoco le tappe salienti di una vita che assume tutta l'intensità e la forza di un percorso terapeutico di scavo interiore e di elaborazione personale: la provenienza da un villaggio remoto della Darsia («Sono il figlio più strano/che hai partorito Darsia,/sotto una luna scura,/in una casetta di pietra nera»³⁶⁵), i progetti giovanili di studiare da muezzin, la persona che chiama i fedeli alla preghiera dall'altro del minareto o da muftì, teologo musulmano, («I miei volevano che da grande,/andassi al Cairo,/per studiare il Corano/e diventare muftì.³⁶⁶//[...] Ma io desideravo/diventare muezzin della moschea,/invitare i fedeli per la preghiera/in arabo della sera»³⁶⁷), speranze svanite per il divieto del regime («Vennero tempi duri,/nel villaggio albanese./Si spensero i sogni giovanili,/come rugiada al sole»³⁶⁸), l'adolescenza trascorsa in solitudine («Quando nel villaggio/giungeva la stagione dei matrimoni,/tutti i miei compagni gioivano, io ero avvolto da lugubri pensieri.//Durante queste serate di festa/mi rannicchiavo in un angolo,/solo e perso nella mia angoscia,/mentre gli altri correvano dietro le lucciole»³⁶⁹), il trauma della circoncisione («Fu una mattina di pioggia,/avevo appena compiuto sei anni,/quando nell'umida casetta,/mi circoncisero in fretta»³⁷⁰), l'aver assistito ancora bambino, con i compagni di classe, all'esecuzione di un poeta dissidente («Mi si è congelato il sangue/quando il boia tirò la corda,/spegnendo per

³⁶⁵ Ivi, p. 31, vv. 1-4.

³⁶⁶ Muftì - teologo musulmano (Nota dell'Autore).

³⁶⁷ Ivi, p. 27, vv. 1-4 e 13-16. Il nonno del poeta apparteneva ad una setta sufi e instradò il giovane nipote nelle pratiche ascetiche del sufismo. Inoltre, tanto il nonno quanto il padre conoscevano a memoria migliaia di versi delle leggende e dei canti popolari della tradizione orale del paese e ciò svolse un ruolo decisivo nella sua formazione.

³⁶⁸ Ibidem, vv. 21-24.

³⁶⁹ Ivi, p. 39, vv.1-8.

³⁷⁰ Ivi, p. 35, vv. 5-8.

sempre/lo sguardo dolce del poeta»³⁷¹), il primo amore per la bruna gitana Nejmè («L'única fanciulla che ho amato/in vita mia,/fu una bella gitana/di nome Nejmè»³⁷²), tutta una vita di profondo malessere e acuta sofferenza che lo conducono a un passo dal suicidio da cui un dio (protettore o nemico?) lo salva («Spesso pensavo di farla finita/sotto le spine del melograno./Non so quale Dio mi ha salvato/forse per farmi soffrire»³⁷³).

Questi eventi hanno impresso un marchio indelebile nell'animo dell'autore che accompagna le confessioni con riflessioni sulla sua condizione di poeta esule. L'immagine della finestra rotta della sua stanza nella «casetta di pietra nera»³⁷⁴ dalle cui fessure potevano avere libero accesso i xhin, gli spiriti malvagi delle Montagne Maledette, esprime la consapevolezza di essere stato da loro posseduto, come un invasato lo è del demonio.

E dalla ricostruzione del passato, di quartina in quartina, il poeta guida il lettore al suo presente, a quell'oggi privo di illusioni e lusinghe in cui un Occidente ipocrita «dolcemente»³⁷⁵ lo uccide. In quest'ossimorico accostamento («dolcemente» e «uccide») si concentra la situazione paradossale di un'esistenza in cui il passato perduto non lo si può più ritrovare e quella che si immaginava una prospettiva futura è stata solo un'ingannevole illusione.

Straniero in patria, dove nessuno lo riconosce, e in terra straniera, dove nessuno lo conosce, il poeta si sente in bilico fra due mondi e tormenta se stesso e i suoi cari («fuoco sospeso tra le sponde»,³⁷⁶ «"Un chiodo nel cuore/rimarrai per me!" /Piangeva singhiozzando la mia Nûr/scalza con i piedi gonfi nei campi»³⁷⁷). Solo la lingua gli

³⁷¹ Ivi, p. 43, vv. 1-4. Quest'esperienza sarà decisiva nella scelta di diventare poeta per dar voce a chi è costretto a tacere e farsi 'martire' della poesia.

³⁷² Ivi, p. 53, vv. 1-4.

³⁷³ Ivi, p. 57, vv. 5-8.

³⁷⁴ Ivi, p. 31, v. 4.

³⁷⁵ Ivi, p. 59, v. 5.

³⁷⁶ Ivi, p. 61, vv. 5-8.

³⁷⁷ Ivi, p. 57, vv. 21-24.

fornisce un *ubi consistam* altrimenti inesistente e, poiché si esprime e in italiano e in albanese, questa ‘doppia lingua’ rappresenta il suo territorio perché, come egli stesso ha dichiarato in un’intervista,

La vera identità non è legata ad un territorio, ma è legata alla lingua. Quindi la vera geografia del terzo millennio è la geografia della lingua. Dietro una lingua respira un popolo, una nazione, una comunità, un’etnia, una memoria. La mia prima patria è la lingua d’origine, l’albanese, mentre la seconda patria è diventata la lingua italiana, perché la poesia non è altro che un vivere nell’esperienza originaria del linguaggio.³⁷⁸

La raccolta *Peligòrga* contiene liriche di diversa lunghezza formate da quartine che, nel progressivo rivelarsi dell’io poetico, si fanno sempre più brevi fino a raggiungere il culmine nella stringatezza nella lirica composta solo dal quesito «Perché parti?»³⁷⁹ per poi, nel poemetto *Contadino della tua vigna*, passare a un versificare quasi prosastico, diluito nella pagina. Non è dato sapere chi pronuncia questa domanda piena di dolore («Perché parti?»), ma si possono attribuire, più che a una ipotetica amata alla madre del poeta, la «Povera Nûr»,³⁸⁰ e collegare alla sua paura che il temporaneo distacco diventi definitivo e che impedisca il saluto finale: «“Chissà se mi ritroverai,/quando tornerai di nuovo!”».³⁸¹ Spesso il poeta immagina la sua stessa morte precoce e il dolore della madre lontana; qui egli sembra rivolgere a se stesso questa domanda nel tentativo di dare un senso a tutto ciò, senso che trova solo polverizzarsi nel mondo e trovare pace nel silenzio («Farsi polvere,/cenere,/oblio.//Sentirsi/un po’ se stessi,/un po’ universo.//Abitare il silenzio»³⁸²).

³⁷⁸ De Vaan, S. (2012), Intervista a G. Hajdari pubblicata dalla rivista olandese online Meandermagazine, Amsterdam, Olanda, In: meandermagazine.net/wp/2012/04/1872/ (ultima consultazione: 26.04.2018). La versione italiana dell’intervista è stata fornita dal poeta.

³⁷⁹ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 101.

³⁸⁰ Ivi, p. 77, v. 7.

³⁸¹ Ibidem, vv. 11-12.

³⁸² Ivi, p. 109.

Di silenzio non si può certo parlare nel poemetto erotico *Contadino della tua vigna*³⁸³ dove la profusione di parole nel dialogo fra i due amanti corrisponde alla ricchezza delle immagini di una natura lussureggiante, ricca di fiori variopinti e di frutti succosi dietro cui si nasconde l'intenso piacere di un amplesso desiderato e consumato. Le numerose immagini floro-faunistiche costituiscono la rappresentazione metaforica di un rapporto amoroso focoso e ardente che, comunque, va oltre il soddisfacimento della pulsione sessuale *sic et simpliciter* e coinvolge anche il rapporto con la terra natia. Esso ha, altresì, implicazioni politiche: mentre il desiderio del corpo dell'amata è equiparato al desiderio di possedere «la terra scura di Darsìa»³⁸⁴ che il poeta definisce una delle regioni più erotiche del mondo, il regime censura anche la libertà sessuale dei suoi sudditi in nome della «castità di Stato».³⁸⁵ Il sesso, oltre che possibilità di cogliere in pieno una natura vissuta con tutti i sensi, diventa atto politico sovversivo, gesto di dissidenza e di disubbidienza civile cosicché il privato viene traghettato nel politico. Castrazione fisica (dei tori da parte dei contadini e libertà sessuale censurata dallo stato) e intellettuale vengono equiparati e il corpo dell'amante diventa una terra senza tiranni dove trovare scampo. Ancora una volta viene confermata la relazione corpo - patria - parola: il corpo, patria e parola, ciclicamente muore e rinasce. Questa relazione si arricchisce di un nuovo termine, quell'amplesso amoroso, quel desiderio carnale che nasce, si consuma e svanisce per poi ritornare:

Mia pernice che profumi di oriente
amiamoci morendo di fronte ai coltelli
e all'alba rinasciamo di nuovo in questo mondo di terrore,
bacciamo i nostri corpi innocenti condannati al confine
come se fosse l'ultimo bacio dell'ultimo giorno,
come se fosse eterno,
per tentare se è possibile amarci ancora una volta.³⁸⁶

³⁸³ Ivi, pp. 110-129.

³⁸⁴ Ivi, p. 117, v. 97.

³⁸⁵ Ivi, p. 115, v. 58.

³⁸⁶ Ivi, p. 127, vv. 201-207.

2.12 *Nûr. Eresia e besa*

Con il poema drammatico *Nûr. Eresia e besa*³⁸⁷ Gëzim Hajdari trasferisce il lettore in una dimensione spazio-temporale del tutto nuova e inconsueta; si tratta di un mondo dalla forte valenza epica dove le coordinate reali che fanno da teatro della vicenda (Roma, Darsia e Boemia) perdono la loro naturale consistenza e assumono una connotazione tragica e simbolica.

Come per tutte le opere dell'autore, l'analisi deve iniziare dal titolo che presenta i tre elementi portanti su cui poggia l'intera azione drammatica. *Nûr* è la protagonista insieme al figlio Gëzim; entrambi portano i nomi dell'autore e di sua madre e già da questo si comprende la portata autobiografica dell'opera. *Nûr*, luce, rappresenta per il poeta un faro che gli indica la terra della fuga e anche di un possibile approdo, luce verso cui indirizzare lo sguardo nei momenti di smarrimento. Tale di fatto lei si dimostra nel dramma in cui si dichiara disposta a tutto, anche a perdere la vita, per salvare l'amato figlio; per questo arriva a scendere a patti con gli spiriti malvagi, i *xhin*. Con il termine *eresia* si intende l'atto sacrilego di chi confuta una verità rivelata considerata indiscutibile; in generale, esso rimanda alle teorie critiche mosse in diversi paesi d'Europa avverso l'ortodossia della chiesa cattolica dall'XI al XIX secolo che venivano perseguite e condannate con la pena capitale eccezion fatta nei casi di abiura, cioè di ritrattazione da parte dell'eretico. Se l'eresia appartiene alla civiltà occidentale, nella fattispecie, alla chiesa cattolica, la *besa*, la promessa, appartiene al *Kanun*³⁸⁸ che ha un ruolo fondamentale nella vita e nella cultura albanese. Come già sottolineato,

³⁸⁷ Hajdari, G. (2012 b), *Nûr. Eresia e besa/Nur. Herezia dhe besa*, Roma: Edizioni Ensemble.

³⁸⁸ Il *Kanun* è il codice delle leggi tramandate oralmente dall'età medievale e trascritte per la prima volta nel XV secolo su proposta di Leke Dukagjini, un eroe nazionale che combatté contro l'impero ottomano. Esso regola la vita privata e pubblica della regione delle Montagne Maledette (*Biëskët e Nëmuna*), aree impervie difficili da raggiungere ancora oggi, governate nei secoli tramite l'applicazione delle norme di vita stabilite dal *Kanun* i cui pilastri sono la parola data, l'ospitalità, l'onore e la vendetta. «Il *Kanûn* non è soltanto una costituzione, ma anche un mito che ha assunto la forma di una costituzione», Ivi, Prefazione a cura dell'Autore, p. 6.

tanto le leggi quanto l'epica popolare venivano trasmesse oralmente ed è a entrambi questi corpus che Hajdari attinge in questo che denominarlo poemetto appare riduttivo non tanto per la sua lunghezza quanto per il suo ampio respiro da poema epico.

Esso si ispira a uno dei più conosciuti canti degli *arbëresh*, gli albanesi fuggiti dalla conquista ottomana e rifugiatisi nell'Italia meridionale fra il XV e il XVIII secolo. È la storia di Costantino,³⁸⁹ ultimo di sette figli e unico sopravvissuto, e di sua madre, da lui convinta a dare in sposa l'unica figlia, Garentina, a un nobile della Boemia con l'impegno che gliel'avrebbe riportata ogni qualvolta lei lo avesse desiderato. E per non tradire la parola data Costantino, anche dopo la morte, in groppa a un cavallo bianco, si reca in Boemia per andare a prendere la sorella e portarla dalla madre che muore subito dopo assieme alla figlia dopo averle rivelato che era stato il fantasma del fratello a ricondurla da lei.

Un universo normativo, il *Kanun*, e uno leggendario, i racconti delle gesta eroiche della tradizione albanese, si uniscono per creare un dramma basato, sostanzialmente, su una trama scheletrica, fatta di azioni essenziali, ma dal forte impatto emotivo e passionale. La struttura dialogica e narrativa, che comprende la voce di un rapsodo (il *Lahûtâr* che canta con l'accompagnamento di un liuto), la presenza di note introduttive e tutta una serie di personaggi secondari reali (araldo, messaggero) e fantastici (fantasma, Zane) conferisce forma e sostanza al dramma che si svolge fra la capitale italiana e la Darsia.

Questa la vicenda che contiene anche l'antefatto, non rappresentato nel dramma: Gëzim si reca nel regno dei *Kaurr* (cristiani) e, in segno di apertura ecumenica, sale sulla croce.³⁹⁰ Questo gesto di riconciliazione viene completamente frainteso e

³⁸⁹ «Ritornero in autunno come Costantino,/tu nelle colline natali hai già raccolto l'origano/che porterò con me nella stanza ancora sgombra», Hajdari, G. (2016a), *Stigmata*, op. cit. p. 28, vv. 7-9.

³⁹⁰ Lo stesso autore è protagonista di un simile gesto a San Pedro Cutud, nelle Filippine, dove ogni anno viene rappresentata la crocifissione di Cristo. Sui particolari di questa esperienza cfr. Hajdari, G. (2004b), *San Pedro Cutud. Un viaggio negli inferi del tropico*, Santarcangelo di Romagna: Fara Editore, Cap. 4. *I chiodi di San Pedro Cutud*, pp. 41-46.

considerato blasfemo e, dunque, meritevole della pena inflitta in questi casi, cioè il rogo. Il dramma si apre con Gëzim che, condannato, si dispera e implora l'aiuto divino nel buio di una cella, quella stanza sgombra che è uno dei *topoi* delle opere di Hajdari. A rispondergli è un fantasma che lo maledice per aver osato compiere un gesto sacrilego, come quello di osservare le danzatrici da parte del fanciullo in *Spine nere*.³⁹¹ È l'aver 'osato' che rappresenta l'infrazione, la tracotanza di chi pone un'esagerata fiducia in se stesso al punto da varcare il limite che separa il lecito dall'illecito.

Intanto in Darsìa la madre, che dorme ignara, viene improvvisamente svegliata da un brutto sogno e da un forte temporale che scatena tutte le forze della natura. Questo canta il *Lahûtàr* per introdurre il dialogo fra il fantasma e Nûr, che viene a conoscenza del destino che incombe sul suo unico figlio superstite, essere bruciato vivo a Campo dei Fiori, stesso luogo in cui era stata eseguita la condanna a Giordano Bruno nel 1600. Nûr è incredula e, ancora una volta con l'uso del verbo «osare», sottolinea il mancato rispetto da parte del figlio delle regole del codice d'onore:

Mai il mio premuroso figlio avrebbe osato
calpestare la besa e l'onore degli altri
e offendere così gravemente la fede illuminata
dei vicini nemici oltre il mare nero e ignoto.
Gëzim è un uomo onesto e di besa promessa,
malsor d'onore, rispettoso e generoso d'animo.³⁹²

La madre si reca dai xhin, gli spiriti malvagi, per chiedere il loro intervento; essi accettano a patto di ricevere in cambio qualcosa da lei, dato che il figlio li aveva maledetti (un altro peccato di Gëzim) e non merita aiuto senza un corrispettivo. Nûr offre la propria anima e assieme a loro si reca a Roma dove, intanto, il figlio decide di respingere l'offerta della Santa Inquisizione di abiurare per salvarsi. La scena di più intensa carica emotiva è quella dell'incontro fra la madre, che supplica il figlio di

³⁹¹ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 93.

³⁹² Hajdari, G. (2012 b), *Nûr. Eresia e besa*, op. cit., p. 37, vv. 12-17.

abiurare, e questi che, convinto di non aver commesso alcun peccato, conferma i valori in cui crede e, in nome di questi, non si arrende dimostrando di essere un «prode shqiptar delle Bièshkeve te Nemùna».³⁹³ Mentre egli brucia sul rogo, si scatena una battaglia fra i soldati romani guidati dallo stesso papa Paolo III, e i xhin, che vengono sconfitti. Il secondo atto riporta il lettore, a sette anni dalla tragica scomparsa di Gëzim, in Darsìa dove Nûr piange i suoi sette figli deceduti e si dispera per la lontananza dell'unica sua figlia, Doruntina, che il fratello non può più riportarle come a suo tempo promesso. Frattanto, il *Lahûtàr* introduce la scena in cui Gëzim, da fantasma,³⁹⁴ rispetta la promessa fatta, si reca in Boemia e, in groppa a un cavallo bianco, porta Doruntina dalla madre. Essa fa appena in tempo a comunicare alla figlia che il fratello era solo un fantasma che muore insieme a lei tenendola stretta in un abbraccio che, idealmente, ricompono l'intera famiglia.

Fin qui la trama, ma le domande che il testo pone sono molte: qual è il significato attribuito alla drammatizzazione della crocifissione che risale al medioevo e viene messa in scena ancora oggi in molte città italiane e non (si ricorda San Pedro Cutud di cui si tratterà in seguito)? Se l'atto di emulare il Cristo da parte di un cattolico è accettato, anzi viene proposto e sostenuto dalla chiesa in occasione dei riti tradizionali della Settimana Santa, diversamente viene considerato offensivo e irriverente se a farlo è un seguace di Maometto. La risposta ce la fornisce lo stesso Hajdari il quale lo considera tanto un atto «ecumenico»³⁹⁵ quanto un gesto «provocatorio»³⁹⁶ perché a salire sulla croce è un non cristiano. E, dunque, ci si trova di fronte a un conflitto interreligioso determinato dall'aver varcato la soglia del rispetto. Se, da un lato, l'autore sembra voler sottolineare che il dialogo ecumenico dovrebbe arrestarsi sul confine identitario di una religione e di un'intera civiltà,

³⁹³ Ivi, p. 75, v. 7.

³⁹⁴ Esplicito qui il riferimento al canto arbëresh al cui protagonista, Costantino, l'autore fa spesso riferimento.

³⁹⁵ Hajdari, G. (2004 b), *Cutud. Viaggio negli inferi del tropico*, op. cit. p. 43.

³⁹⁶ Ibidem.

dall'altro aderisce ai dettami del codice del *Kanun*, spietato per alcuni versi (il diritto alla vendetta di sangue), tollerante e aperto per altri (il rispetto incondizionato dell'ospite, sacro ed inviolabile³⁹⁷).

Interessante la duplice lettura, in chiave realista e contemporanea, che del personaggio di Gëzim fa Raffaele Taddeo secondo il quale questi

potrebbe rappresentare il migrante in genere e specialmente quello moderno che si mette in croce perché accetta tutte le sofferenze che oggi l'essere migrante comporta e proprio per questo viene ulteriormente vilipeso e accusato. Si pensi al reato di immigrazione clandestina. L'altro aspetto è che vuole essere una accusa feroce alla società moderna che non riesce a considerare l'ospitalità come qualcosa di sacro, così come invece è nel codice orale del Kanûn.³⁹⁸

In questo scontro che, oltre ad essere religioso è anche di civiltà, a soccombere sono gli spiriti delle leggende balcaniche. Sempre secondo Taddeo è inevitabile che ciò avvenga perché la delocalizzazione dei valori, dei riti e delle credenze, oltre a renderli più deboli, sconvolge i parametri valutativi della società ospitante. C'è da dire che Gëzim è ancora diviso fra due mondi, fra due codici di comportamento opposti, che intende ricucire in nome di una missione di conciliazione e di fratellanza universale in cui il concetto stesso di eresia dovrebbe venir meno.

Ma questo compito che egli avoca a sé non viene riconosciuto da nessuna delle due parti con la conseguente duplice condanna, inflessibile e perentoria, quella della Santa Inquisizione e quella della madre, più dolce, ma non meno inflessibile. È la madre che vuole salvare il figlio a tutti i costi, ma in effetti è il figlio che salva la madre, o meglio, tutto ciò che lei rappresenta tenendo fede alla parola data per ben due

³⁹⁷ Il concetto di 'straniero' come 'ospite sacro' è tale da superare anche i timori per l'incolumità personale: durante la Seconda Guerra Mondiale gli albanesi protessero migliaia di ebrei rifiutandosi di consegnarli agli italiani prima, nel 1939, e ai tedeschi dopo, nel 1943. Per questo atto di eroismo all'Albania è stato conferito il titolo onorifico di paese "Giusto tra le Nazioni".

³⁹⁸ <http://www.el-ghibli.org/nur-eresia-e-besa/> (ultima consultazione: 28.04.2018).

volte. In terra straniera egli non si sottrae alle fiamme del rogo e nella propria patria risorge dopo la morte per far incontrare la madre con la sorella, come promesso a suo tempo. In questo modo assolve al suo duplice dovere, verso la religione e verso il sistema normativo.

Considerando l'autore Gëzim e non più il personaggio, si può affermare che, se prima era l'Occidente che avrebbe dovuto salvarlo da una patria che, come Medea, divora i propri figli, adesso è l'Albania dal passato mitologico che, malgrado tutto, lo salva. Fra questi due poli, la *besa*; come sempre, tutto riconduce alla parola, detta o scritta, ma pur sempre inequivocabile sigillo di fedeltà alla propria religione, alle proprie tradizioni culturali, ai vincoli di sangue e di consuetudine, al proprio sé messo di fronte alle prove più difficili.

Perché, dunque, la condanna per eresia non può essere evitata? La spiegazione è che, seppur nella diversità, entrambi i mondi, quello musulmano e quello cristiano, sono caratterizzati da un'inflexibile aderenza ciascuno alle proprie regole e ai propri codici comportamentali che ne impedisce l'agognato incontro. E allora, Gëzim protagonista del dramma e Gëzim autore devono pagare per aver osato chiedere troppo, l'uno con la morte sul rogo, l'altro con la presa d'atto di non poter conciliare ciò che conciliabile non può essere. Come afferma Andrea Gazzoni

L'eresia di Gëzim è tragica perché è la conseguenza di un gesto che, forzandoli, estende e amplifica i valori di ospitalità della *besa* albanese oltre i confini fisici e mentali del territorio regolato dal *Kanûn*.³⁹⁹

Si tratta, allora, di una questione di territorialità e ciò è dimostrato dall'esito positivo del secondo atto nel quale la *besa* in patria può essere mantenuta anche oltre la morte.

Si ripropone, così, un tema di grande attualità, quello del confine fra i popoli, che, seppur non più legato alla fisicità delle frontiere, persiste nelle singole

³⁹⁹ Gazzoni, A. (2012), *Postfazione. "Dare la parola"*. In: Hajdari, G. (2012 b), *Nûr. Eresia e besa*, op. cit., pp.127-135, p. 130.

individualità, nella fisicità dei corpi. Il dubbio resta se sia possibile, auspicabile e persino legittimo varcare le soglie invisibili fra il sé e l'altro da sé. In ogni caso, risulta imprescindibile la necessità del confronto. E il poeta Hajdari lo permette traghettando i lettori italiani nella sua terra e facendo loro conoscere i valori e la struttura dell'epica orale del suo popolo di *malsor*.

2.13 *Epicedio albanese*

Il percorso letterario del poeta è suddiviso in diverse tappe che rappresentano ciascuna punto di arrivo e, al contempo, punto di partenza per un ulteriore approfondimento delle tematiche e delle forme in modo tale che continuità e coerenza ne risultano confermate.

Poeta lirico, epico e tragico, ma anche poeta civile, che, a distanza di un quarto di secolo dall'inizio della sua condizione di esiliato, non più emotivamente coinvolto come prima, riesce a trovare il giusto distacco per analizzare la storia recente del suo paese.

Dalla fine della seconda guerra mondiale fino al 1985, anno del suo decesso, l'Albania fu guidata dalla feroce dittatura di Enver Hoxha che, come non manca di sottolineare l'autore, senza scrupolo alcuno sopprime migliaia di dissidenti soprattutto fra gli intellettuali. Ed è a loro, «vittime innocenti del Terrore comunista», colpevoli unicamente di non aderire al canone del socialismo realista, che Hajdari dedica *Epicedio albanese*,⁴⁰⁰ canto funebre in memoria di tutti coloro (donne e uomini, giovani e anziani, laici e religiosi, musulmani sciiti e sufi bektashi,⁴⁰¹ cattolici e ortodossi) che furono condannati a subire violenze, torture, persecuzioni, anni di carcere o di internamento e persino la pena capitale, singolarmente o con il resto della

⁴⁰⁰ Hajdari, G. (2010), *Gjëmë. Genocidi i poezisë sqipe/Epicedio albanese*, Tirana: Shtëpia botuese Mësonjëtorja. Il testo italiano, di prossima pubblicazione, è stato fornito dallo stesso Autore.

⁴⁰¹ L'Albania è centro mondiale della confraternita sufi bektashi.

famiglia, rei solo per il vincolo di parentela. Tutta questa violenza, che non risparmiò neanche gli stessi comunisti democratici che osavano criticare l'assolutismo e la tirannia, fu consumata per mettere a tacere chi, in nome della libertà di pensiero, di giustizia e di fratellanza e per amore di una letteratura libera e non asservita, non esitò a sacrificarsi.

Difficile cercare di definire *Epicedio albanese* in quanto all'aspetto formale, come avverte lo stesso autore nella Premessa, in cui lo presenta come un atto dovuto per ricordare tutti quei fratelli *shqiptar* (albanesi) la cui memoria sarebbe andata altrimenti perduta perché su quei fatti i governi postcomunisti non hanno finora voluto fare luce né, tantomeno, esprimere una formale disapprovazione nonostante il Consiglio d'Europa con la risoluzione 1481⁴⁰² ne abbia espresso la condanna.

L'opera di Hajdari è il risultato di una faticosa ricostruzione di lunghi anni di terrore, un coraggioso atto di denuncia, di rispetto e di ammirazione per coloro che si sono immolati in nome di una politica democratica e di una letteratura libera salvando la loro memoria dall'oblio e dall'insabbiamento. Il silenzio favorisce il carnefice non la vittima e Hajdari, ultimo erede di una stirpe di cantori, non può permettere che ciò avvenga perché attraverso la verità vuole rendere omaggio agli eroi del pensiero libero. Con questo lavoro egli intende dare, anche solo simbolicamente, una degna sepoltura a chi non ha avuto neanche il diritto a una lapide e far conoscere il passato alle nuove generazioni di albanesi e non. La parola della verità arresta il tempo, gli dà valore, dignità e significato e fa sì che esso diventi memoria.

Il corposo testo⁴⁰³ documenta in modo circostanziato fatti avvenuti in Albania dagli anni venti fino alla fine degli anni ottanta del secolo scorso (circostanze degli

⁴⁰² Cfr. Risoluzione n. 1481 del Consiglio d'Europa, approvata in data 25/01/2006 avente per oggetto la condanna internazionale dei crimini dei regimi del totalitarismo comunista.

⁴⁰³ Studio? saggio accademico? libro teorico? Lo stesso autore, nella Premessa, dice ciò che questo lavoro non è e indica come vorrebbe che venisse letto, come un *gjam*, un canto funebre, un «poema sospeso fra la leggenda e realtà, fra la storia e il mito» perché i personaggi di cui tratta vissero e persero la vita da veri eroi, degni figli di una terra antica e coraggiosa.

arresti, date e dati, descrizione delle torture e delle pene inflitte, localizzazione delle carceri, dei campi di internamento e delle fosse comuni) e nomi dei carnefici (Enver Hoxha, i suoi collaboratori e il Sigurimi, il suo servizio di sicurezza) e delle vittime, diverse generazioni di intellettuali che, già a partire dall'inizio del secolo scorso, si recarono all'estero per formarsi in prestigiose università europee (Italia, Germania, Regno Unito e Austria) e americane per poi fare ritorno in patria con l'intento di portare il loro contributo al suo sviluppo economico e scientifico e partecipare alla sua vita politica e culturale. Si tratta di musicisti, poeti, drammaturghi, scrittori, traduttori, saggisti, giornalisti, medici, preti e *mufti*, menti eccelse, individui impegnati che furono sistematicamente eliminati con la stessa accusa: attività reazionaria, filo-occidentale e anticomunista.

La lettura di *Epicedio albanese*, seppur nella dettagliata e minuziosa ricostruzione dei singoli destini umani e il crudo realismo delle descrizioni che trasmettono una certa inquietudine, risulta fluida e coinvolgente. Colpiscono il rigore e la scrupolosità delle ricerche effettuate; il risultato comunica una profonda ammirazione per i letterati che, nonostante le terribili sofferenze e i divieti, non cessarono di essere creativi scrivendo sulle pareti delle celle o su pezzetti di carta reperiti fortunatamente all'interno delle quattro mura in cui erano rinchiusi.

Sarebbe troppo lungo citare tutti gli intellettuali ricordati, ma, senza far torto a nessuno, di due non si può non fare menzione, anche perché sembra che lo stesso autore, nel considerare il loro destino, su di loro si soffermi con maggiore coinvolgimento emotivo: Lazër Radi⁴⁰⁴ (1916-1998) e Musine Kokalari (1917-1983). I due avevano molto in comune: gli studi italiani (Radi si laureò in Giurisprudenza presso l'università La Sapienza di Roma nel 1942 e Kokalari, presso il medesimo

⁴⁰⁴ Lazër Radi viene anche citato nella seguente quartina del *Poema dell'esilio* (op. cit.): «Si è alzato un collaboratore della dittatura R. B. gridando: “Lazer Radi, vogliamo sapere./perché continui a parlare male del comunismo? Che male ti ha fatto il potere del proletariato?”/Fiero e coraggioso Lazër ha risposto: “Mi ha condannato a 10 anni di carcere e a 30 anni internati/nel *lager*; questo per me non è un male che mi ha fatto il potere del proletariato!”/È per questo che sono diventato esilio, amici miei».

ateneo, in Lettere e Filosofia nel 1938), la decisione di tornare nel proprio paese nonostante le prospettive di lavoro in Italia, l'impegno profuso nella lotta politica per uno stato democratico, la prolifica attività di letterati (poeta e traduttore Radi, scrittrice Kokalari), i lunghissimi anni trascorsi in carcere e in campi di internamento, l'acribia dei persecutori e la brutalità dei trattamenti subiti, il diretto coinvolgimento della famiglia nei patimenti personali (la madre di Kokalari e la moglie di Radi si trasferirono entrambe nei campi dei rispettivi congiunti per star loro vicino⁴⁰⁵) e la loro indefessa caparbia nel voler resistere a tutti i costi.

Hajdari si sofferma con particolare attenzione anche su tutti quei personaggi, primo fra tutti lo scrittore Ismail Kadaré che, secondo la sua opinione, sono stati dei voltagabbana in quanto, dopo aver avuto un ruolo di primo piano nel periodo enverista, riuscirono a mantenere il loro status anche nei governi postcomunisti.

La sua voce di testimone a difesa di generazioni di albanesi colpiti da «proiettili rossi» ha un tono sempre pacato, pur nella gravità delle accuse mosse. La denuncia è triste e dolorosa, ma doverosa, e ha il sapore della rivincita da tempo annunciata e finalmente compiuta nella pienezza della sua lucidità, come si evince dalla lirica seguente:

Ti fermerai davanti a me Albania
come quella ragazza pentita
davanti al ragazzo amato,
quel giorno, quell'anno, quel secolo verranno,
come non verranno!
Scoprirai la mia tenerezza,
il tormento,

⁴⁰⁵ Jozef Radi (1957), figlio di Lazër, è nato e ha trascorso gran parte della sua vita nei campi dove era internato il padre. Essendo stato compagno di scuola di Hajdari, i due hanno stretto un'intensa amicizia, rafforzata dal comune destino di esilio in Italia e dalla collaborazione artistica. All'amico egli dedica una lirica inserita nella raccolta *Maldiluna* (op. cit., p. 94) i cui versi finali (vv. 12-18) sottolineano la forza della nostalgia dei tempi giovanili caratterizzati dalla paura del regime e dall'interesse (dissidente) per la letteratura italiana: «nei tuoi stivali bucati odore di melma/nelle mie scarpe rotte foglie d'erba/rammento la tua squallida baracca/dove impaurito lessi/le poesie di D'Annunzio/come oggi c'era nebbia/come oggi pioveva pioggia grigia».

la mia povertà sia in patria che in esilio,
li dimentico quando canto per te.

Ti inchinerai davanti a me, Medea,
con senso di colpa
e troverai nei passi tremanti sparsi nel buio degli anni
la mia solitudine divenuta amore
e le parole tramutate in pietre
nell'ombra dell'attesa.⁴⁰⁶

Nei confronti del suo paese il poeta nutre sentimenti contrastanti di amore e di odio: amore verso la natura, la cultura e le antiche tradizioni, odio verso la classe politica che, dal secondo dopoguerra in poi, lo ha governato con mezzi coercitivi e illegali rendendolo epicentro di corruzione, traffici illeciti e scandali politici che, secondo il poeta, perdurano ancora oggi, nonostante la candidatura ad aderire all'Unione Europea. Quello che più preme ad Hajdari è che ancora oggi i crimini del passato non siano stati ufficialmente riconosciuti e che, di conseguenza, non sia stato individuato né alcun responsabile né, tantomeno, alcuna forma di risarcimento.

In *Epicedio albanese* l'impegno letterario si fa documentaristico con il risultato di una vigorosa prova testimoniale attraverso cui avviene uno sconfinamento: l'Albania entra dentro i confini italiani e il *gjam* (compianto funebre) cantato in italiano realizza quell'apertura interculturale e transculturale così vivamente auspicata dall'autore.

Considerate le vicende biografiche degli intellettuali suoi connazionali riferite, risulta evidente che egli narra la loro storia per parlare del proprio destino di poeta imbavagliato,⁴⁰⁷ perseguito ed esule che non ha mai avuto il piacere di leggere le sue poesie in patria.

⁴⁰⁶ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 116.

⁴⁰⁷ Cfr. al riguardo, le seguenti liriche della raccolta *Stigmata: Le poesie dedicate a te in Corpo presente* (p. 26), *I tuoi poeti cantano ai tiranni* (p. 34), *Come posso dimenticare* (p. 46), *Come ti hanno reso brutta mia Albania* (p. 88), *Amici poeti* (p. 120).

2.14 *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista. Slogan dell'Albania di Enver Hoxa*

Un altro tassello della ricostruzione della storia del suo paese Hajdari l'offre con la pubblicazione, nel 2013, di questa raccolta⁴⁰⁸ in cui vengono elencati le migliaia di slogan che tappezzavano i luoghi pubblici e che venivano recitati, o meglio, dovevano essere declamati non solo nelle grandi adunate, ma anche in ogni pubblica riunione e paradossalmente anche nelle carceri dai detenuti politici.

Quello che emerge dalla lettura di questi slogan che Hajdari raccoglie e, traducendoli, propone per la prima volta al lettore occidentale, come lui stesso sottolinea nella Premessa, è uno scenario che, se non si fosse certi della sua veridicità, potrebbe essere considerato fantapolitico alla stessa stregua delle descrizioni presenti nel romanzo distopico *1984* di George Orwell, una spietata denuncia di ogni forma di totalitarismo.

Come nella finzione, anche nella realtà l'obiettivo del potere totalitario è quello di ridurre il popolo a massa nell'assurda pretesa di perseguirne il benessere. Secondo l'autore si tratta di una «allucinazione collettiva»,⁴⁰⁹ un lavaggio del cervello attraverso cui si realizza l'appiattimento dei cittadini e la loro riduzione a sudditi.

Accanto alle persecuzioni, alle condanne, alle prigionie, alle torture, ai *lager*, alle fucilazioni, alle impiccagioni, ai lavori forzati, gli slogan *enveristi* hanno esercitato, per mezzo secolo, un terrore psicologico impressionante sulla mente dei cittadini albanesi, un vero e proprio lavaggio del cervello, tale da condurre alla pazzia uomini e donne, giovani e anziani.⁴¹⁰

Basta citare alcuni slogan per comprendere come potessero plasmare le coscienze collettive e perfino informare di sé la vita intima e familiare di ciascun

⁴⁰⁸ Hajdari, G. (2013), *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista. Slogan dell'Albania di Enver Hoxa*, Nardò (LE): Besa Edizioni.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 8.

⁴¹⁰ Ivi, p. 7 (Corsivi dell'Autore).

albanese: si passa da slogan in cui si inneggia al dittatore Hoxha, al suo governo e al Partito Comunista Albanese in vari modi («Siamo soldati fedeli al Partito, nostro padre!»; «L'amore per il Partito e per il compagno Enver viene prima di tutto!»; «Compagno Enver, che noi possiamo donare a Te anche i nostri giorni!») a quelli in cui vengono celebrati i personaggi storici del pensiero marxista-leninista («Compagno Lenin, Tu non sei morto e non morirai finché ci saranno compagni albanesi!»; «Evviva il pianeta Stalin!»; «Difendiamo i principi del marxismo-leninismo con la lotta di classe!»; «Siamo figli di Stalin!»), a slogan in cui viene disprezzato il capitalismo, nemico del popolo («Guerra all'ideologia borghese!»; «Abbasso il capitalismo sanguinario!») a quelli in cui si invita alla delazione («Smascheriamo i nemici del popolo!»; «Il Partito ha quattro occhi e quattro orecchie!») e al sacrificio («Se un eroe si sacrifica in nome del Partito, altri mille sono pronti a seguire il popolo!»; «Ogni albanese è un soldato fedele al Partito e al compagno Enver Hoxha!»; «Donare la vita per il compagno Enver è un onore!»).

Alcuni slogan si riferiscono a Sigmund Freud che assurge a simbolo della rovinosa decadenza del mondo occidentale.

Altri si riferiscono in modo specifico all'arte e alla letteratura e costituiscono, in questo, una giustificazione della persecuzione perpetrata ai danni degli artisti che, rifiutandosi di conformarsi a questi modelli, venivano condannati come «nemici del popolo»:

Gli scrittori e gli artisti sono grati al Partito e al compagno Enver!; L'eroe comunista deve essere al centro di ogni opera letteraria!; Facciamo nostri i preziosi insegnamenti del compagno Stalin su arte e letteratura!; Abbasso gli scrittori cattolici reazionari!; Abbasso gli scrittori mistici musulmani!; Ogni poeta e scrittore rivoluzionario deve inneggiare al proletariato, alla lotta di classe e alla Rivoluzione!; Le opere del compagno Enver e quelle dei protagonisti del marxismo-leninismo sono l'unica arma contro l'arte decadente e revisionista!; Il realismo socialista rappresenta il culmine della Letteratura Albanese!; Noi, poeti e artisti, siamo più legati che mai al Partito e al marxismo-leninismo!; La letteratura del realismo socialista appartiene al Partito e al popolo!; Il discorso del compagno Enver, un effetto meraviglioso

sulla vita letteraria e artistica del Paese!; Ci sentiamo felici perché il partito ha preso a cuore le questioni della Letteratura e delle Arti!; La letteratura del realismo socialista è la letteratura del proletariato!; Abbasso gli scrittori traditori sovietici, cechi, bulgari, francesi, irlandesi e americani!

Se si considera la falsità e la demagogia di alcuni slogan che suonano fra il bizzarro e l'irrazionale («La critica e l'autocritica sono delle potenti armi nelle mani del Partito!»; «Alle parole di Enver Hoxha anche i tuoni, reverenti, si fanno da parte!»; «In Albania, i non vedenti riacquistano la vista grazie alla luce del Partito!»; «Il giorno in cui è nato il Partito, è nato il nostro sole!»; «Tutto il mondo ci invidia!»; «Compagno Enver, beata la madre che ti ha allattato!»; «Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista!»; «Nell'Albania libera non è mai esistita la censura, il che fa onore allo Stato socialista!») si fa fatica a capire come, dietro la loro capillare divulgazione, ci potesse essere una reale convinzione e un'accettazione incondizionata da parte del popolo se non, invece, il terrore esercitato dai servizi segreti, il tristemente famoso Sigurimi.

Per mezzo secolo l'intera vita privata degli albanesi, dalla nascita al matrimonio («Evviva le nozze comuniste!»), e pubblica, comprese le sue espressioni artistiche, dovettero, dunque, essere asservite al potere dispotico e assolutista che negava ogni possibilità di critica o forma di dissenso. La capacità di «avvelenare il cervello delle masse», che veniva attribuita e rimproverata alla letteratura reazionaria e revisionista («Guerra permanente contro gli scrittori revisionisti dell'Est e dell'Ovest, che, con le loro opere reazionarie, tentano di avvelenare il cervello delle masse!»), era, invece, prerogativa del regime enverista che dei suoi mezzi e dei suoi fini era ben consapevole.

Il valore attribuito a questi slogan da parte del regime come forma di coercizione e di controllo era tale che coloro che si rifiutavano di declamarli venivano condannati all'internamento nei campi o al carcere duro. A Gëzim Hajdari si deve il merito di averli raccolti sottraendoli a una colpevole negligenza e a una volontaria amnesia. In

questo modo essi permangono nella memoria collettiva albanese come documento storico e monito per le giovani generazioni; fornendone la traduzione in italiano egli ne ha, altresì, permesso la conoscenza al di fuori dei confini nazionali.⁴¹¹

Entrambe queste opere, *Epicedio albanese* ed *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista. Slogan dell'Albania di Enver Hoxa*, conducono il lettore nei retroscena della poesia hajdariana in cui si consuma un dramma personale e uno collettivo, dove la storia individuale incontra la storia di un popolo, il personale diventa politico. Ci si viene a trovare in un luogo, l'Albania, e in un passato, dal secondo dopoguerra alla fine degli anni novanta del secolo scorso, che vengono riproposti nell'Italia di oggi. La denuncia, che è anche strumento di riflessione e di elaborazione, contiene la volontà di superare il malessere della propria condizione esiliaca che passa attraverso la presa in carico del compito di farsi testimone della storia del proprio paese.

2.15 *I canti dei nizàm*

*I canti dei nizàm*⁴¹² e *I canti del kurbèt*⁴¹³ rappresentano il proseguimento del lavoro di scavo e di studio della storia dell'Albania che Hajdari svolge dall'inizio della sua carriera analizzando le memorie dei suoi avi trasmesse oralmente, memorie che egli

⁴¹¹ Nel testo sono inserite 42 immagini fotografiche che mostrano le varie fasi della dittatura, dal suo esordio (la prima foto mostra Enver Hoxha mentre tiene un comizio negli anni '40) alla sua fine (le foto che mostrano la distruzione del busto del dittatore e l'arrivo al porto di Bari, l'8 agosto 1991, del mercantile Vlora con il suo carico di 20.000 albanesi in fuga, immagini che sono entrate nella memoria collettiva dell'intera Europa). Si tratta di messaggi e di immagini «agghiaccianti», come li definisce lo stesso autore nella Premessa, che permettono di comprendere le ragioni del suo rapporto conflittuale di amore-odio con la madre-patria e che, per il loro valore documentaristico e di denuncia, permettono di capire cos'è una dittatura forse «più di cento saggi», come sostiene Gino Pitro nella recensione dell'opera (<http://www.patrialetteratura.com/evviva-il-canto-del-gallo-nel-villaggio-comunista-di-gezim-hajdari/>, ultima consultazione: 28.04.2018).

⁴¹²Hajdari, G. (2012a), *I canti dei nizàm*, Nardò (LE): Besa edizioni.

⁴¹³ Hajdari, G.(a cura di) *I canti del kurbèt/Këngët e kurbetit*, (in corso di stampa)Nardò (LE): Besa Edizioni. L'opera è stata gentilmente messa a disposizione della scrivente dall'Autore.

intende strappare dalle grinfie della dimenticanza, immortalare e far conoscere al pubblico occidentale.

Come sottolinea Armando Gnisci, si tratta di «opere patriarche» perché «scritte in onore della memoria delle cose vicine e di quelle lontane della storia albanese che Gëzim va studiando e traducendo in questi anni».⁴¹⁴ Scrivendo e traducendo questi canti il poeta si fa carico di far conoscere ai contemporanei e alle future generazioni tutto il ricco, atavico patrimonio culturale orale che, altrimenti, sarebbe inesorabilmente andato perduto.

Di Hajdari si è detto che egli è un ‘cantore del XXI secolo’,⁴¹⁵ ma si potrebbe anche aggiungere che egli è uno ‘scriba’ del nostro tempo, uno scrivano, nel significato originario del termine, un amanuense che trascrive le voci dei suoi antichi progenitori che gli raccontano di forzate partenze, di esistenze in esilio, di lunghe attese e di mancati ritorni. Nel trascrivere e tradurre questi canti il poeta assolve al compito dell’uomo di cultura che intende tutelare e trasmettere le parole degli avi per renderle immortali. Sono le voci dei *nizàm*, termine turco con il quale si designano i soldati albanesi costretti a combattere per difendere l’impero ottomano,⁴¹⁶ e dei *kurbèt*, i migranti per bisogno.

In comune, come viene illustrato nell’Introduzione,⁴¹⁷ essi hanno la disperazione degli uomini in partenza, delle donne in perenne attesa, la nostalgia e la collera avverso un destino tragico. In particolare, *I canti dei nizàm* esprimono dolore, ma

⁴¹⁴ In: http://www.aliasnetwork.it/pdf_rivistaarte/pdf_n1_marzo2012/21_hajdari.pdf (ultima consultazione: 30.04.2018).

⁴¹⁵ Cfr. l’articolo di Giulia Molinarolo “Gëzim Hajdari. Il cantore del XXI secolo” in cui si individuano nelle forme dell’epica e della multiculturalità i tratti distintivi dell’opera dell’autore. In: <http://www.doppiozero.com/materiali/oltreconfine/gezim-hajdari-il-cantore-del-xxi-secolo> (ultima consultazione: 30.04.2018).

⁴¹⁶ L’Impero ottomano (Sublime porta) ebbe lunga durata (ben 623 anni, dal 1299 al 1922) ed ampia estensione (a Nord raggiunse i confini dell’Austria e della Polonia, a Ovest le coste del Nord Africa, a Sud si estese fino alla penisola arabica e raggiunse il Corno d’Africa, a Est il Mar Caspio. Cfr. Biagini, A. (1998), *Storia dell’Albania dalle origini ai giorni nostri*, op. cit.

⁴¹⁷ Hajdari, G. (2012a), *I Canti dei nizàm*, op. cit., p. 12.

anche protesta contro l'invasore che obbligava i giovani a lunghi anni (cinque anni per i *nizàm*, soldati di leva, e sette per i *radif*, le riserve) di leva forzata.

Il volume raccoglie, in albanese con la traduzione in italiano a fronte, un centinaio di canti scritti per lo più in forma di elegia la cui lunghezza media è di circa dieci versi, con il più breve di tre versi e il più lungo di quarantatre, una vera e propria ballata. Nel nord del paese è previsto un accompagnamento musicale, di strumenti a corde tipici dell'area balcanica come il liuto (*lahùta* in albanese), mentre nel sud vengono cantati a più voci e, trattandosi di canti, la caratteristica fondamentale è rappresentata dall'originalità di ogni singola interpretazione.

I canti dei nizàm sono suddivisi in tre parti: *Chiamata alla leva e partenza dei nizàm*; *Le sofferenze, le angosce dei nizàm e delle loro famiglie*; *Ritorno dei nizàm*. I temi di questi canti, trasmessi oralmente di generazione in generazione e recitati dagli uomini durante occasioni pubbliche, ruotano sostanzialmente attorno a due nuclei tematici: il dolore e il lutto per la partenza, probabilmente definitiva, della persona cara e il bisogno di consolare e d essere consolati da parte di uomini e donne, bisogno espresso attraverso monologhi o dialoghi.

Il canto incipiale, qui riportato a titolo esemplificativo, contiene quegli elementi tematici e formali che rappresentano una caratteristica costante:

Sorge una nave dal mare

Sorge una nave dal mare
nera, immensa come la notte,
fa tremare monti e case,
i nostri figli *nizàm* chiede il re.
Lascia stare, o re, i nostri figli,
sono teneri come fiori,
perché portarli nei deserti?⁴¹⁸

⁴¹⁸ Ivi, p. 17.

In questo canto corale le madri chiedono al re di sottrarre i propri figli a un destino da soldati non certo perché manca loro il valore quanto per l'assenza di una motivazione («perché portarli nei deserti?») personale o patriottica.

Il colore nero della nave che porterà via i figli e la notte preannunciano un futuro luttuoso e questo simbolo di cordoglio è presente nella totalità dei canti: «fiumi di lacrime» (p.19, p.53, p.69, p.87 e p.104), «nera/nero» (p.7/p.35), «pianto» (p.9), «Istanbul, o città *karà*»⁴¹⁹ (p.25 e p.183), «annuncio funebre» (p.27), «lutto» (p.165), «occhi neri» (p.59, p.157 e p.159), «vestiti neri» (p.69 e p.71), «lutto» (p.53, p.73, p.75, p.153, p.146, p.155 e p.187), «terra negra/terre negre» (p.104 e p.177/p.144 e p.146), «terra nera» (p.104), «paesi negri» (p.77), «capelli neri/capelli ancora neri» (p.120 e p.183), «cavallo nero» (p.149), «corvo nero» (p.153), «pianti» (p.81), «occhi neri» (p.157 e p.159, p.195), «trecce nere/nere trecce» (p.163/p.169), «*gjam*»⁴²⁰ (p.83, p.85 e p.95), «abiti neri» (p.165), «fazzoletto nero» (p.61 e p.181). Il nero, che assorbe tutta la luce, dal punto di vista simbolico rappresenta l'assenza di vita, la vita sottoterra, la morte. Ed ecco, quindi, che il lutto si colora di nero per condividere la sofferenza della perdita, condivisione che è indispensabile perché il dolore è troppo forte per restare taciuto ed essere tollerato da soli. Anche la natura sembra voler esprimere il suo cordoglio vestendo i suoi animali a lutto: nero è il piumaggio degli uccelli e nero è il manto dei cavalli.

Numerosi sono gli elementi faunistici, richiamati sia come genere (bestie, uccelli) sia, nella maggior parte dei casi, con l'indicazione della specie di appartenenza: allodola, falco, cervo, corvo, aquila, colomba, usignolo, gabbiano, pecora, cavallo, mulo. Uccelli predatori dalla presenza inquietante si alternano a piccole specie di uccelli che suscitano tenerezza. Come tenerezza suscita la

⁴¹⁹ *Karà* in turco significa nero, anche in senso figurato (Nota dell'Autore).

⁴²⁰ «Stato confusionale dopo una disgrazia» e «disgrazia» (Note dell'Autore).

«pecorella» sulla montagna che corre il rischio di venire sbranata dalle belve feroci proprio come il soldato in terra straniera corre il rischio di soccombere.

Anche il mondo vegetale viene chiamato a sostenere l'immaginazione. La muscarella viene spesso citata come pianta che rappresenta tutto un territorio di cui profonda è la nostalgia; essa può essere eletta a immagine simbolica di questi canti in cui la dolcezza degli affetti familiari si alterna alla spietatezza delle condizioni di vita del soldato in terra straniera.

I precisi riferimenti geografici danno contezza dei luoghi in cui si svolge l'azione, fra la penisola balcanica (nello specifico la Rumelia ottomana che includeva le regioni della Grecia settentrionale, della Turchia europea, dell'Albania e della Bulgaria) e l'Egitto, l'Iraq, l'Anatolia, l'Arabia Saudita e lo Yemen. Vengono nominati i villaggi del Montenegro e della provincia albanese di Elbasan (Godej, Moré, Moresë, Edrené, Valaré, Kaf'Kallai, Gromsh, Narnargja, Gurn, Çamë) e le città dell'Albania (Tirana, Saranda, Valona, Elbasan, Delvinë) che i giovani erano costretti a lasciare. I toponimi includono anche altre città: Kerbela e Baghdad (Iraq), Giannina (Grecia), Vullàk (quartiere de Il Cairo, Egitto), Tetòva, Shestàni, Togjemìli, Tivàr, Ulqìn (Macedonia). Il ponte di Qabé (nei pressi della Mecca in Arabia Saudita) viene segnalato come ultimo avamposto superato il quale non era più possibile fare ritorno. Queste precise localizzazioni rendono più vere e cruente le ragioni della pena verso le città colonizzate, ormai svuotate, e del biasimo verso le città del colonizzatore da cui provenivano gli ordini.

Anche la scelta di lasciare in originale turco o albanese molti termini sembra essere determinata non tanto dalla difficoltà di trovare un corrispettivo in lingua italiana quanto dalla volontà di far diventare più incisiva la forza struggente dei versi. Come accade attraverso l'uso dei toponimi, anche con la presenza delle parole straniere il lettore italiano viene trasferito al cospetto dei soldati, invitato a capire i loro destini, a confrontarsi con la loro cultura. I termini in originale, tutti spiegati tramite una nota a piè di pagina, afferiscono a significati fondamentali tanto in

albanese quanto in turco. Albanesi sono le parole *shqiptar* (albanese), *besa* (parola data), *Arbëria* (antico nome dell'Albania), *hoxha* e *hoxhallarë* (sacerdote musulmano), *profti* (sacerdote), *çifteli* (strumento monocorde), *geg* e *tosk* (il nome di due dialetti albanesi), *vjet* (anni), *guna* e *sherque* (mantelli di lana), *kulla* (tipico edificio fortificato a forma di torre utilizzato a scopo difensivo). Alla lingua turca appartengono le parole *vizir* (ministro), *nizàm* (soldato), *haber* (notizia), *kurbèt* (migrazione), *redif* (soldato di leva), *fermàn* (annuncio), *jatagan* (sic), *yatagan* (spada dal rivestimento dorato), *silàhmazzà* (fucile dell'epoca), *asqèr* (soldato) e *selàm* (saluto).

Alle implorazioni viene affidato il compito di comunicare il dolore. In ogni canto una voce chiede compassione in primo luogo verso se stessi e poi verso tutti coloro che condividono lo stesso destino. *Ahimè, amici miei*, (p. 151), *Miseri noi*, (p. 17), *Ahimè, che brutta sorte!* (p. 21), *misero mio destino, misera me* (p. 71) sono espressioni che ricorrono di frequente.

Figli, fratelli, sposi o promessi tali partono lasciando donne gementi: tutti parlano in questi canti, in soliloqui o in dialoghi, con toni ora imploranti ora auto-compassionevoli, ma sempre con una grande ricchezza di immagini floro-faunistiche che hanno valore realistico (i pascoli e le pecorelle abbandonate) e simbolico (figli paragonati a teneri fiori, a montoni pronti per il sacrificio, a cervi; future spose paragonate alla muscarella, a colombe, ad allodole e a usignoli). Il linguaggio diventa visivo attraverso metafore e similitudini che sostengono la capacità mnemonica del recitante, la rafforzano e coinvolgono ulteriormente l'ascoltatore.

Sia che a parlare siano i soldati sia che siano i loro cari, il pianto si alterna all'invettiva, il lamento alla maledizione, come si nota nei due canti che seguono in cui emerge anche la necessità di condivisione del dolore e la paura di perdere negli anni il ricordo dei cari:

Questo sultano è crudele

Amici, smettete di cantare,
è ora a nenia di piangere,
ahimè, che disgrazia,
questo sultano è crudele:
ci tiene in piedi tre ore,
finché perdiamo la memoria
e dimentichiamo padre e madre.⁴²¹

O Istanbul, città infame

O Istanbul, città infame,
che possa ridursi il tuo nome
a polvere e cenere
ancora tieni i nostri figli?
Alcuni redif, altri nizàm,
non tenere più i nostri figli.
madi e spose non ce la fanno.
O sultano, che tu vada all'Inferno,
hai ucciso le nostre gioie,
belano le mandrie nelle cascine.⁴²²

Tramite i *Canti dei nizàm* viene tramandata non solo l'atavica cultura del popolo albanese, ma anche la sua lingua che durante la lunga occupazione ottomana era vietata. Se la sofferenza ha memoria, allora quest'opera la rende indelebile, sia quella affettiva sia quella storica, e la sottrae all'oblio: questo il grande rischio che una società che si basa sull'oralità non può correre.

2.16 *I canti del kurbèt*

Nell'Introduzione a *I canti del kurbèt*⁴²³ Hajdari ricorda che essi iniziarono a diffondersi nel sud del paese nel XIX secolo e svolsero un triplice ruolo: storico,

⁴²¹ Ivi, p. 136.

⁴²² Ivi, p. 102.

culturale e linguistico in quanto tennero insieme il popolo albanese, ne rafforzarono i legami identitari e ne salvarono la lingua.

Diversi per le cause, ma simili per gli effetti prodotti, questi canti rappresentano le stesse voci strazianti dei *nizàm*; in questo caso il nemico non è l'oppressore turco che impone l'arruolamento, ma la povertà e la miseria che costringe all'emigrazione. E se, per quanto riguarda i *nizàm*, la destinazione comprende tutto il vasto territorio dell'impero ottomano, per i *kubertli* i confini sono più ampi e arrivano fino in America.

Anch'essi sono raggruppati sulla base di fasi temporali: partenza, permanenza all'estero e rientro. Inoltre, nella raccolta vengono inseriti i canti *arbëresh*⁴²⁴ d'Italia. I *topoi* sono sostanzialmente gli stessi di quelli dei *nizàm*: strazio degli uomini sul punto di partire, suppliche delle loro donne affinché essi restino, lamento per le dure condizioni di lavoro all'estero e speranza nel ritorno. E fra pianti, preghiere, raccomandazioni e scambi di promesse di fedeltà c'è spazio per l'ira e la maledizione indirizzata contro l'avverso destino che si materializza nel *pampòr*, la nave che porta via i giovani *kubertli* o nelle città che trattengono l'amato: «Maledetta la nave nera»,⁴²⁵ «Bella fanciulla, il mare pieno di pampòr⁴²⁶/porta il tuo uomo lontano a Istanbul»,⁴²⁷ «Atene, maledetta Atene,/lascia gli uomini tornare,/attendono le case abbandonate!»,⁴²⁸ «Che tu possa sparire America,/dacci i nostri uomini!».⁴²⁹

Mentre le madri e le spose si fanno carico di tutto il peso della famiglia fra stenti e privazioni («Sola mi ha lasciata,/con suocero e suocera,/e da crescere cinque

⁴²³ Parola che nella lingua turca significa migrazione. Il volume è di prossima pubblicazione presso la casa editrice Besa e lo si è consultato per gentile concessione dell'autore.

⁴²⁴ Gli *arbëresh* sono gli albanesi che si stabilirono in varie zone dell'Italia centro-meridionale (dall'Abruzzo alla Sicilia) i tra il XV e il XVIII secolo dopo la morte del condottiero Scanderbeg che guidava la loro resistenza contro gli invasori turchi. Oggi sono riconosciuti e tutelati come minoranza etno-linguistica.

⁴²⁵ Hajdari, G., *I Canti del kurbèt*, p. 68, v. 8.

⁴²⁶ Pampòr: nave (Nota dell'Autore).

⁴²⁷ Ivi, p. 66, vv. 1-3.

⁴²⁸ Ivi, p. 159, vv. 5-7.

⁴²⁹ Ivi, p. 163, vv. 6-7.

figli,/cosa darli (sic) da mangiare/mattina e sera,/come farò misera me»,⁴³⁰ «le povere mogli sole/lavorano nei campi,/faticano come bestie»⁴³¹), all'estero i migranti soffrono per le difficili condizioni di lavoro e per la forte nostalgia di casa con, in più, il timore di morire ed essere seppelliti in terra straniera, cosa che non li rende certo fieri, com'è il caso del poeta Rupert Brooke (1887-1915),⁴³² ma li angustia come angustia Ugo Foscolo.⁴³³ Se per il patriota inglese la terra straniera è preziosa in quanto 'un pezzo di Inghilterra' che accoglie le spoglie dei soldati caduti da eroi, nel famoso sonetto foscoliano *A Zacinto* l'impossibilità di raggiungere le «sacre sponde» della propria isola è causa di una «illacrimata sepoltura».

All'anima dei *kubertli* non sarà solo il pianto dei cari a venire a mancare, ma anche la pace eterna.

Parto amici miei

Parto amici miei
per il kurbèt⁴³⁴,
parto di buon ora(sic),
con la nave nera.
È lungo il viaggio,
infinito il mare,
nella mia mente
padre e madre.
Maledetto il kurbèt
e l'amara povertà,
separati per sempre
dalle nostre case!

⁴³⁰ Ivi, p. 70, vv. 6-11.

⁴³¹ Ivi, p. 167, vv. 5-7.

⁴³² Rupert Brooke, *The Soldier* (vv. 1-4): «If I should die, think only this of me;/That there's some corner of a foreign field/That is for ever England. There shall be/In that rich land earth a richer dust concealed» («Se dovessi morire,/pensa questo di me;/che c'è un angolo in un campo straniero/che sarà per sempre Inghilterra. C'è nascosta/in quella ricca terra una polvere ancor più ricca». Traduzione della scrivente)

⁴³³ Ugo Foscolo, *A Zacinto* (vv. 1-2 e vv. 12-14):«Né più mai toccherò le sacre sponde/ove il mio corpo fanciulletto giacque, Zacinto mia,/[...]//Tu non altro che il canto avrai del figlio,/o materna mia terra; a noi prescisse/il fato illacrimata sepoltura».

⁴³⁴ *kurbèt*: migrazione (Nota dell'Autore).

Partiamo amici,
ma dove andremo?
Nel paese ignoto
stranieri saremo!
Ahimè, miseri noi,
dove andremo
chissà, amici miei,
che fine faremo!⁴³⁵

Numerose sono le similitudini fra i canti dei *nizàm* e i canti dei *kubertli*: la nostalgia è un serpente ferito che non muore mai, il dolore è rappresentato attraverso uccelli incaricati di portare saluti e messaggi ai cari lontani, la peligòrga e la pernice rappresentano le donne lasciate sole, mentre la cera che si scioglie fra le fiamme rende l'idea dell'inesorabile trascorrere del tempo.

La vita è scandita dai giorni, dai mesi e dagli anni di separazione e il teatro di questa tragedia è l'Albania, centro del mondo emozionale e affettivo dei *kubertli* da cui si diramano delle linee che raggiungono le varie destinazioni a raggiera verso i quattro punti cardinali, linee forti e intense come i loro sospiri, eterei ed evanescenti come voli di uccelli o come le spumose scie lasciate in mare dalle navi dal triste carico. Tutta la drammaticità sta in dialoghi a distanza dove domande e risposte restano sospese e si dileguano in un doloroso silenzio.

Anche i canti *arbëresh* sono intrisi di dolore e di nostalgia per la terra abbandonata da cui, oltre ad un braccio di mare, divide un lungo periodo di lontananza caratterizzato dalla paura che il ricordo svanisca e dallo sforzo affinché ciò non avvenga.

La tradizione orale del suo paese ha influenzato il poeta tanto dal punto di vista formale quanto per i temi trattati. Essi attengono tutti alla sofferenza della migrazione coatta, alla necessità di lottare e di resistere. Costretto a vivere lontano dalla propria patria proprio come i *nizàm* e i *kubertli*, Hajdari sente più intenso il legame con il proprio suolo natio, i suoi paesaggi selvaggi, le sue tradizioni ancestrali. Al pari dei

⁴³⁵ Hajdari, G., *I Canti del kurbèt*, op. cit, p. 102.

soldati della Sublime Porta e dei migranti, egli si presenta come un ‘pezzo’ di Albania fuori dall’Albania, uno dei suoi numerosi figli maledetti dal destino che combatte tenacemente per salvaguardare la propria identità rifiutando di soccombere a qualsiasi tentativo di assimilazione.

I canti e le poesie presentano gli stessi scopi e utilizzano lo stesso mezzo espressivo: la parola, arma di difesa, strumento per ricordare e farsi ricordare, occasione di rivalse personale e collettiva. Un atto di ribellione era rappresentato dall’uso stesso della lingua albanese che, seppur vietata dai colonizzatori turchi, veniva utilizzata come forma di rivalse e di tutela della propria incolumità.

In tutti i canti echeggiano storie e volti, storie di strappi e di lacerazioni, volti scavati dalla fatica e dal dolore del vivere, un passato che viene riesumato per ricordare i suoi protagonisti, uomini e donne albanesi dalla forte tempra a cui viene reso omaggio e, implicitamente, si chiede venga reso omaggio da parte di un paese, l’Italia, che il dramma delle migrazioni conosce bene. L’aver trascritto e tradotto questi canti costituisce un’ulteriore dimostrazione di quello che per il poeta rappresenta la letteratura: impegno civile militante e ricerca di autenticità storica.

2.17 *Delta del tuo fiume*

A questa raccolta di poesie,⁴³⁶ che comprende anche quattro poemetti (*L’inferno degli eunuchi*, *Custode della mia uva*, *Delta del tuo fiume* e *Contadino della poesia*), tutti in versione bilingue, albanese e italiano, nel 2016 è stato assegnato il primo premio nella XVII edizione del concorso Nazionale di Poesia e Narrativa ‘Guido Gozzano’, per la sezione A, poesia edita.

⁴³⁶ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume/Grykë e lumit tënd*, Roma: Ensemble Edizioni.

Essa rappresenta un viaggio nel tempo e nello spazio che Hajdari compie partendo da Roma, città «nata dall'esilio e in esilio»,⁴³⁷ dove i suoi avi accompagnarono Enea in fuga da una Troia in fiamme e lì si conclude, nella Roma degli scandali di oggi (il poeta cita la «mafia politica e culturale della capitale»⁴³⁸).

La parola «delta» si può intendere nel senso letterale del termine, cioè la parte finale di un fiume che confluisce nel mare, ma anche in senso figurato, cioè l'atto del raccogliere in un percorso e di riversarsi, di andare ad arricchire un altro luogo. In senso più ampio, per la sua forma, esso può far pensare all'organo sessuale femminile a cui rimandano molti versi in maniera esplicita o allusiva. Entrambe le opzioni sono possibili in quanto, nel primo caso, si intende il percorso del poeta che attraversa paesi per raccogliere esperienze e lasciarsi trasportare verso la sua foce naturale, la conoscenza dell'Uomo, e, nella seconda ipotesi, ci si riferisce all'uomo che viene attirato dal richiamo della donna, amante e madre, simbolo archetipico della fertilità.

Il lungo percorso a tappe conduce il poeta in epoche e in luoghi diversi: Tanzania, Egitto, Sudan, Uganda, Congo, Niger, Kenya, Marocco, Senegal, Burkina Faso, Mali, Etiopia, Eritrea e nel Sud-Est asiatico (Filippine, Vietnam, Cina). Dove batte il cuore più nero dell'Africa il poeta trova paesaggi che parlano al presente di un passato remoto, evocano le anime degli antenati e scacciano gli spiriti maligni; in Asia il poeta ricorda sia le malversazioni subite da parte dei regimi totalitari e dell'Occidente (si sentono riecheggiare le urla della ragazzina colpita dal napalm, immagine immortalata dal fotografo americano della *Associated Press* Nick Ut in una foto divenuta simbolo dell'efferatezza della guerra del Vietnam e di tutte le guerre) sia gli interventi umanitari (vengono menzionati il missionario italiano Giovanni Gentilin che opera nei pressi delle montagne di spazzatura, le *smokey mountains*, alle porte di Manila e Madre Teresa di Calcutta, la missionaria di origine albanese insignita del

⁴³⁷ Ivi, p. 15.

⁴³⁸ Ivi, p. 158.

premio Nobel per la Pace nel 1979 e santificata da Papa Francesco nel 2016 che spese la sua vita a favore degli indigenti in India).

Dire addio a una Europa che non mantiene le promesse, girare le spalle a tutto il male che essa ha fatto e fa a se stessa e ai suoi vecchi e nuovi ospiti («Addio Europa del sangue versato in nome dei confini assassini/e delle bandiere insanguinate»⁴³⁹) significa partire verso il sud per ricominciare da zero, pur non facendo piazza pulita del passato, per andare incontro a un continente, l’Africa, i cui abitanti sono tanto poveri e bisognosi quanto florida e prosperosa è la sua natura. Come floride e prospere sono le sue donne che assurgono a simbolo di tutto il continente nero, sfruttato e maltrattato, ma capace di rialzarsi e di offrirsi per rigenerare una nuova stirpe umana.

L’Africa, dove circa 200.000 anni fa ebbe origine l’umanità, in questi versi non è un continente che chiede, ma è una terra che dà in quanto non viene considerata attraverso i parametri esclusivamente economici del mondo occidentale, ma dal punto di vista di chi nella prosperità naturale e nella vitalità umana ripone la speranza in un futuro migliore.

La potenza di questo incontro è tale che l’Africa penetra nel cuore e nella mente del poeta entrando nella sua stanza sgombra e popolandola dei rimbombi dei tam-tam. Dalle albe e dai tramonti africani, dalle sue nere notti, il poeta trae nutrimento per comporre versi e affidarli al paesaggio, al vento e alla sabbia. Questi vengono rappresentati con i tratti di un abile pittore, con pochi tocchi di pennello: «strade polverose», «bancarelle colorate», «bazar immenso», «città caotica» e «quartieri erotici». Nella savana, fra ebbrezza e razionalità, il poeta cerca la verità nascosta dietro il destino di erranza, suo e degli esuli come lui, non sapendo dove lo condurrà questa ricerca che si fa ricerca ontologica sul significato della vita.

⁴³⁹ Ivi, p. 19.

E il pensiero va a Kurtz e a Roger Casement. Il primo, protagonista del romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad,⁴⁴⁰ giunto alla fine della sua vita nel cuore del continente africano riconosce e ammette, con le famose parole pronunciate in punto di morte «Orrore! Orrore!», i danni apportativi dalla cosiddetta ‘civiltà’ occidentale. Il secondo, detto il *Celta*, protagonista del romanzo *Il sogno del Celta* di Mario Vargas Llosa,⁴⁴¹ tocca con mano e denuncia gli orrori del colonialismo in Africa e in Sudamerica. I «carri carichi di grano»⁴⁴² che dall’Egitto partivano alla volta della Roma imperiale a cui accenna Hajdari rimandano alle navi che dal Perù si dirigevano in Gran Bretagna con il loro carico di caucciù, frutto dello sfruttamento degli indigeni, come Roger Casement ebbe il coraggio di denunciare ufficialmente pagandone le conseguenze.

L’Africa che il viaggiatore-poeta guarda e mostra non è contaminata dal mondo capitalista, ma è ancora quella di una natura vergine, rigogliosa o desertica, ma pur sempre ricca di stimoli erotici. E ciò anche a costo di cedere a immagini stereotipate, come quella della donna africana dalla provocante carnagione color ebano.

Il poeta, che mai dimentica le sue origini («Io venivo dai luoghi dell’oracolo di Delfi»,⁴⁴³ «Nel sonno nero africano sento la voce di Nûr⁴⁴⁴/Gëzim, copriti bene,/il freddo dei Balcani punge»,⁴⁴⁵ «Chi si commuoverà per le nostre ceneri/lontane dalla patria?»⁴⁴⁶ «Se muoio sulle sabbie dello Yemen,/porta tanti saluti a mia madre»⁴⁴⁷) è aperto a tutti gli incontri, incontri di intensa sensualità con donne belle e provocanti,

⁴⁴⁰ Joseph Conrad (1857-1924), scrittore di origini polacche, naturalizzato cittadino britannico, pubblicò il romanzo *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*) nel 1902.

⁴⁴¹ Nel 2010, anno di pubblicazione de *Il sogno del Celta* (*El sueño del Celta*), il suo autore, lo scrittore peruviano Mario Vargas Llosa (1936) fu insignito del premio Nobel per la letteratura.

⁴⁴² Hajdari, G.(2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p.101.

⁴⁴³ Ivi, p. 23, v. 10.

⁴⁴⁴ Nûr: la madre del poeta (Nota dell’Autore).

⁴⁴⁵ Ivi, p. 115.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 61, vv. 5-6.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 78, vv. 11-12.

incontri con lavoratori affaticati («i pescatori stremati»⁴⁴⁸), con persone che recitano i versi di Léopold Sédar Senghor e di Aimé Césaire,⁴⁴⁹ con fuggiaschi impauriti, con esuli tuareg, con stregoni, con le madri filippine che piangono i figli vittime del regime di Marcos, con Mohammed Alì Pascià⁴⁵⁰ e con la triste Aida,⁴⁵¹ tutta una umanità, del passato e del presente, che sembra in continuo movimento, fisico o spirituale, di cui anch'egli fa parte («Fuggono lungo il confine/insieme alle bestie impazzite/in balia delle dimore ignote/e delle voci dei defunti»⁴⁵²).

Questi versi intendono comunicare che la corrispondenza del sentire, l'intesa letteraria, non ha confini spaziali e temporali. Il poeta, infatti, si identifica con numerosi personaggi appartenenti a varie epoche e a diversi luoghi: viaggiatori (lo scrittore inglese Bruce Chatwin, l'esploratore inglese John Hanning Speke), scrittori esuli (una lirica è dedicata alla scrittrice di origine eritrea Erminia dell'Oro⁴⁵³), poeti indiani del secolo scorso (fra questi Rabindranath Tagore⁴⁵⁴), poeti cinesi dell'VIII secolo (Li Po⁴⁵⁵ e Du Fu⁴⁵⁶) e il poeta ugandese Okot p'Bitek.⁴⁵⁷

Viene, così, disegnata una geografia umana in cui sono rappresentati sentimenti, valori morali ed espressioni letterarie. È una mappa che indica il percorso seguito dal poeta attorno al mondo e all'Uomo (Dunia in arabo è un nome di donna e significa

⁴⁴⁸ Ivi, p. 25.

⁴⁴⁹ Léopold Sédar Senghor (1906-2001), politico e poeta senegalese e Aimé Césaire (1913-2008), poeta e scrittore della Martinica, insieme concepirono l'idea di negritudine come risposta del popolo africano basata sulla riappropriazione della propria cultura e sul rifiuto dell'imposizione della cultura dei colonizzatori europei.

⁴⁵⁰ Mohammed Alì Pascià (1769-1849): è stato un capo militare albanese, wali d'Egitto dal 1805 (Nota dell'Autore).

⁴⁵¹ Aida: figlia del re dell'Etiopia Amonastro, viveva nel palazzo del re di Menfi come schiava. Gli egizi l'avevano catturata durante una spedizione militare ignorando la sua vera identità. (Nota dell'Autore).

⁴⁵² Ivi, p.43, vv. 6-9.

⁴⁵³ Erminia dell'Oro (Asmara, 1938), appartenente alla cosiddetta letteratura postcoloniale, è autrice di romanzi autobiografici, *Asmara Addio* (1988) *L'Abbandono* (1991) e di letteratura per l'infanzia.

⁴⁵⁴ Rabindranath Tagore (1861-1941): poeta, drammaturgo, scrittore e filosofo indiano. Premio Nobel per la letteratura nel 1913. (Nota dell'Autore).

⁴⁵⁵ Li Po (701-762): poeta cinese (Nota dell'Autore).

⁴⁵⁶ Du Fu (712-770): poeta cinese (Nota dell'Autore).

⁴⁵⁷ Okot p'Bitek (1931-1982): poeta ugandese nonché uno dei più noti poeti africani (Nota dell'Autore).

mondo e Dunia è anche il nome della bella ragazza berbera incontrata dal poeta all'aeroporto di Casablanca, una viaggiatrice che è riuscita ad abbattere i confini fra i paesi) con l'obiettivo di capire le ragioni del bene e del male, della sofferenza e della prodigalità, del cinismo politico e dell'impegno civile, del rispetto dell'ambiente e del suo selvaggio sfruttamento.

Nel corso di questo viaggio il poeta impara ad ascoltare i paesaggi e la natura dei luoghi, le voci dei popoli e le voci dei poeti che li rappresentano e a entrare in sintonia con essi, come commenta Marco Onofrio:

La poesia come Viaggio nel continente-Uomo: discorso che si produce "in movimento", dall'incrocio paradigmatico dell'asse spaziale con quello temporale. Il poeta, attraverso lo spazio, raggiunge una dimensione storica pancrona, diventa contemporaneo di ogni epoca, dialoga con uomini che non potrebbe mai incontrare di persona.⁴⁵⁸

La condizione di esule che rimpiange la vita vissuta in patria («Ahimè. La mia infanzia disperata giace nei Balcani,/appesa alle spine del melograno,/come il verde nel cuore di ogni beduino del deserto»⁴⁵⁹) e le drammatiche vicende politiche dell'Albania diventano termini di confronto con altre realtà del mondo («Manila, capitale del terrore,/come me, nell'Albania rossa,⁴⁶⁰/sei sopravvissuta alla tirannia»⁴⁶¹) ed è come se il poeta di volta in volta ponesse su un piatto della bilancia il suo corpo-patria errante e la sua patria reale e sull'altro la realtà dei paesi in cui si trova, le persone che incontra per caso o intenzionalmente e le situazioni in cui si viene a trovare.

⁴⁵⁸ Onofrio, M. (2015), "*Delta del tuo fiume*" di Gëzim Hajdari. "*La poesia epica dell'esilio*" Lettura di Marco Onofrio. In: <https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/delta-del-tuo-fiume/> (ultima consultazione: 30.04.2018).

⁴⁵⁹ Hajdari, G. (2015b), *Delta del tuo fiume*, op. cit. p. 47, vv. 1-3.

⁴⁶⁰ L'Albania del regime comunista di Enver Hoxha (Nota dell'Autore).

⁴⁶¹ Ivi, p. 86, vv. 11-13.

La lingua non è un ostacolo alla comunicazione. Ogni singolo incontro attiva una relazione attraverso i sensi: l'udito (i canti, i suoni degli strumenti a percussione africani), la vista (albe e crepuscoli dai colori raggianti, notti buie) e il tatto (i rapporti fisici con le invitanti donne africane: «Sulla riva del Niger ho conosciuto Zaira,/ [...] Lei non conosceva la mia lingua balcanica,/io non conoscevo la sua lingua nera. [...] ho attraversato Zaira, figlia dei pastori peul/cresciuta nelle pianure dei bambara,/con i seni neri che versavano latte bianco sulle mie palme»⁴⁶²). Anche un fugace scambio di sguardi svela le profondità di mondi nascosti: «Fin qui mi sono giunti i tuoi occhi di puledra/nutrita di frutti di acacia. I tuoi occhi: terra indigena/senza alberi né ombre,/attraversano notti africane di notte con la notte./I tuoi occhi: finestre dove soffia solo sabbia».⁴⁶³

Delta del tuo fiume è un esilio nell'esilio, una fuga nella fuga; per dimenticare il vero motivo del suo continuo errare il poeta ne scopre, alla fine del viaggio, la sua inevitabilità e, allora, affida al vento e alle dune del deserto del Sahara il suo messaggio di comprensione e di conciliazione che sfida il tempo e lo spazio. Come sostiene Giorgio Linguaglossa, «Il primordiale e il presente combaciano e si sovrappongono, si elidono per creare un altro tempo e un altro spazio entro i quali la voce dell'aedo può riprendere alito e vita».⁴⁶⁴

I quattro poemetti posti alla fine della raccolta si presentano in forma indipendente: nei primi tre (*L'inferno degli eunuchi*,⁴⁶⁵ *Custode della mia uva*⁴⁶⁶ e *Delta del tuo fiume*⁴⁶⁷) il registro si fa più intimo e il tono ancor più sensuale in versi in cui si allude anche in maniera esplicita al rapporto sessuale mentre l'ultimo

⁴⁶² Ivi, p. 73, v. 1, vv. 5-6 e vv. 14-16.

⁴⁶³ Ivi, p. 49.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 8, Prefazione di Giorgio Linguaglossa.

⁴⁶⁵ Ivi, pp. 116-125.

⁴⁶⁶ Ivi, pp. 126-137.

⁴⁶⁷ Ivi, pp. 138-148.

(*Contadino della poesia*⁴⁶⁸) analizza i significati del poetare, che per il poeta è molto più che scrivere poesie.

L'inferno degli eunuchi è una poesia erotica ed eretica al contempo in cui l'amore fisico viene celebrato sull'altare del sacrificio di Cristo, con un evidente atto sacrilego. L'eterna alleanza, il patto fra Dio e i suoi fedeli, viene sostituito, in modo blasfemo, dall'intesa dei corpi degli amanti; viene lodato il peccato originale che ha permesso ai discendenti di Adamo ed Eva di vivere la vera vita dei sensi, di godere del piacere fisico e di evitare l'inferno dell'astinenza:

La vera ed eterna alleanza
è quella fra me e lei,
fra lei e me, qui ed ora.
Mio Signore, fammi nascere
da una costola di donna
e lodata sia la sua brama maledetta
è stata proprio la mela proibita
che lei ha mangiato nell'Eden
a salvarci dall'inferno degli eunuchi.⁴⁶⁹

Il desiderio di nascere dalla costola di donna e la benedizione dell'originario atto di disobbedienza femminile, causa della cacciata dal paradiso terrestre, esprimono una visione della vita in cui il male, oltre che necessario, appare inevitabile e addirittura fonte di salvezza. Hajdari capovolge la narrazione biblica, assume un atteggiamento sovversivo, di rottura, trasforma la preghiera in bestemmia perché intende scuotere le coscienze dell'uomo moderno che, a suo parere, sono anestetizzate dalla tecnologia e dai mezzi di informazione, strumenti nelle mani di politici collusi con i poteri occulti.⁴⁷⁰ Attraverso la poesia egli vuole squarciare il velo delle ipocrisie, compiere un deliberato atto di ribellione mettendo l'uomo con le spalle al muro, chiedendogli

⁴⁶⁸ Ivi, pp. 149-165.

⁴⁶⁹ Ivi, pp. 124-125, vv. 113-121.

⁴⁷⁰ Opinione raccolta nel corso di conversazioni private con l'Autore.

dove sta andando e pretendendone una risposta. Ed è per questo che *L'inferno degli eunuchi* rappresenta un inno alla vita, un elogio del piacere, un canto al benessere, inteso come 'stare bene', la celebrazione del paradiso su questa terra, un rifuggire dal pericolo di trasformarla in un «inferno degli eunuchi», un luogo dannato privo di eros, di energia vitale.

L'intero poemetto *Custode della mia uva* può essere considerato la metafora di un'unione carnale che una giovane «fanciulla»⁴⁷¹ vuole consumare con il poeta e in questo canto del concedersi e del chiedere, del darsi e del pretendere, abbondano i riferimenti alla fauna e alla flora tutti, a cominciare dal titolo, chiaramente allusivi: «uomo falco», «vigna acerba», «puledra», «nettare di fanciulla», «destriero selvatico», «frutto succoso», «selva assetata», «tuoni e lampi», «bianche piogge», «foresta nera», «uva candida», «rami», «radici», «toro selvatico».

Ciascuna strofa, caratterizzata dalla ripetitività della struttura formale (invocazione dell'amato e invito al rapporto) rappresenta un quadretto naturalistico indipendente l'uno dall'altro in cui si susseguono sensazioni uditive, visive, gustative, olfattive e tattili espresse attraverso una moltitudine di metafore e similitudini, come dimostrano i seguenti versi:

Bacia le mie labbra carnose,
mordi i mie capezzoli come mordevi i chicchi rossi
del razakì⁴⁷² ad Hajdaraj,
bacia i miei seni come le pesche della collina del tuo villaggio,
dolci come halwa⁴⁷³ del tuo Oriente,
come il pekmez⁴⁷⁴ di gelso rosso che ti preparava Nur .
Assapori il frutto succoso della mia valle
che profuma come il muschio del tiglio del bosco di Çapok,⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Ivi, p. 132, v. 6.

⁴⁷² Razak: tipo di uva color granata che viene coltivata in Darsia (Nota dell'Autore).

⁴⁷³ Halwa: un tipo di dolce a base di zucchero o miele diffuso nel Nordafrica, in Medio Oriente e nei Balcani.

⁴⁷⁴ Pekmez: Marmellata di gelso (Nota dell'Autore).

⁴⁷⁵ Çapok: Piccola valle nella provincia di Darsia (Nota dell'Autore).

e cogli nel tuo letto di pietra focaia la mia notte-conchiglia.
Percorri il mio corpo arreso con il tuo arcano,
bevi il mio collo di cerbiatta,
stringi tra le tue mani da profeta le mie grazie,
nomina le mie dita rami di primavera.⁴⁷⁶

Nella sinfonia di sensazioni il rapporto amoroso si configura come piacere fisico offerto dalla natura e in questa metamorfosi e nella delicatezza delle immagini da essa prodotta risuona il D'Annunzio de *La pioggia nel pineto*.⁴⁷⁷ La fanciulla offre le varie parti del suo corpo come offrirebbe frutti della natura e, per renderli ancor più appetitosi, sceglie i sapori della terra balcanica che il poeta conosce bene e ama, terra a cui lei vuole ricondurlo, guidandolo con i suoi canti, come una Sirena che accompagna Ulisse.

Pur nell'originalità del versificare, vengono qui ripresi i motivi ricorrenti della poesia hajdariana: l'esilio, la ricerca di un porto sicuro e la patria come madre e matrigna, terra del passato e di un possibile futuro. Anche dal punto di vista lessicale si sottolinea la presenza di ricorrenti parole-chiave: «ferita», «spine nere», «monaco mesto», «stimate». Abbondano le figure retoriche: ripetizioni (per esempio, l'incipit di diverse strofe: «Uomo falco», «Uomo esule», «Uomo contadino», «Uomo Laocoonte», «Uomo toro», «Uomo balcanico», «Uomo guerriero dell'Est», «Uomo Ulisse»), metafore e similitudini («Tu sei la goccia che mi nutre di esilio,/mi bagna come la pioggia bagna il suolo spaccato in autunno»,⁴⁷⁸ «sfogliami come sfoglia il vento di primavera/le gemme di siliquastro nel bosco spoglio»⁴⁷⁹) e sinestesi («la mia

⁴⁷⁶ Ivi, p. 135, vv. 84-96.

⁴⁷⁷ *La pioggia nel pineto* fa parte della raccolta di liriche *Alcyone*, composte da Gabriele D'Annunzio fra il 1902 e il 1912.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 134, vv. 69-70.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 137, vv. 141-142.

pelle danza,/le mie vene cantano,/i miei seni fremono,/le mie labbra rosse ardono,/la luna oscura del mio pube/germoglia fiori di eros»⁴⁸⁰).

Se questo poemetto si conclude con l'invocazione a Ulisse («Uomo Ulisse»), il successivo, *Delta del tuo fiume*, che dà il titolo all'intera silloge, si apre rivolgendosi ancora una volta all'eroe omerico («Mio Ulisse»), creando in questo modo una continuità formale e tematica. Ancora una volta viene proposto l'invito della voce parlante (probabilmente la stessa fanciulla di *Custode della mia uva*) all'unione dei corpi, che è anche atto mistico, di celebrazione religiosa fra la divinità e la sua sacerdotessa. Quasi tutte le strofe si aprono con la ripetizione dell'invocazione al poeta nelle diverse varianti: «Mio Ulisse», «Mia santità», «Mio sacro Gëzim», «Mio fabbro», «Mio ultimo uomo epico», «Mio falco protettore» in un percorso inverso rispetto al poemetto precedente (da «Uomo falco» a «Uomo Ulisse»; da «Mio Ulisse» a «Mio falco protettore») che ne rafforza il legame.

Legame che, fra l'altro, è confermato dall'approfondimento, in *Delta del tuo fiume*, del tema dell'esilio con cui si conclude *Custode della mia uva*. Che sia Ulisse, l'eroe omerico che raggiunge la sua Itaca dopo anni di erranza, o Costantino, l'eroe della leggenda albanese, che riporta la sorella dalla madre risorgendo dalla morte, in ogni caso il poeta deve fare ritorno dalla sua Penelope/Nûr per onorare il dovere di uomo che mantiene la *besa*. Il tempo in cui ciò avverrà è un indefinito futuro («un giorno») ma lo spazio resta sempre lo stesso, quel *Mare Nostrum* che per Ulisse e per Hajdari, come per tutti i viandanti, è paesaggio emozionale, è luogo che separa e che unisce, teatro dell'erranza e per questo, luogo di appartenenza, e quindi già casa. Emerge qui, diversamente da quanto affermato dall'autore nell'intervista ad Ennio Cavalli già citata,⁴⁸¹ una completa identificazione con l'eroe omerico per la tensione verso il ritorno in patria.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 132, vv. 15-20.

⁴⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=GiAc8O-nkOs> (ultima consultazione: 30.04.2018).

Uomo Ulisse,
sono la tua Sirena,
farò sì che lungo sia il viaggio,
ti avvolgerò con nebbie cieche,
e ti accompagnerò con canti marini,
ti guiderò per i porti sconosciuti del mare nostrum
al ritorno nella tua Itaca,
e tu rammenta sempre la tua Arbëria.⁴⁸²

Mio falco protettore
tornerai nel nostro letto di pietra focaia,
E io, la tua Penelope, ti riconoscerò dalle stigmate nella pelle
e dalle frecce di nostalgia conficcate nel tuo Verbo.
E tu dammi la besa che mi porterai un giorno,
su di un cavallo bianco,
sulle Bjeshkët e Nëmuna della tua Darsia.⁴⁸³

Chi è poeta? Cosa significa poetare? Queste domande si pone Hajdari nel poemetto che chiude la raccolta *Delta del tuo fiume* e le risposte sono contenute *in nuce* nel suo titolo: *Contadino della poesia* di cui si è già trattato. Poetare significa, sostanzialmente, mettere le mani nella terra, ma non solo in senso metaforico, bensì anche realmente, toccare la terra, raccoglierla, annusarla, mangiarla, ascoltarla e lavarsi le mani con le sue zolle perché ciò implica un rapporto diretto con madre natura e con tutti i valori che essa rappresenta, primo fra tutti l'autenticità.

Fare (non a caso il poeta usa il verbo fare e non essere) il contadino della poesia significa non cadere nelle trappole dell'uomo di oggi e riuscire a sottrarsi alle ingannevoli lusinghe della società contemporanea. Tramite l'anaforica ripetizione della frase «Fare il contadino della poesia vuol dire...» il poeta enumera tutta una serie di significati e di qualità che la poesia non può non possedere e di facoltà e di poteri

⁴⁸² *Custode della mia uva*. In: Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 137, vv. 152-159.

⁴⁸³ Ivi, p. 148, vv. 121-127.

che il vero poeta deve incarnare. Le responsabilità sono innumerevoli: impegnarsi a essere monaco, martire, profeta, a rimanere isolati pur riuscendo a rappresentare tutta l'umanità, a credere in se stessi e a farsi credere, ad andare a testa alta e controcorrente, a non cadere nelle trappole e a impegnarsi a raccogliere l'eredità dei grandi del passato. Il tono è deciso come ferme e decise sono le convinzioni espresse in modo solenne e perentorio tramite un versificare cadenzato.

Nell'elencazione dei requisiti che la poesia deve possedere si passa dal rapporto diretto e fisico con la terra e la natura ai valori spirituali, etici e religiosi. Il richiamo è all'onestà, alla verità, all'integrità morale perseguiti anche a costo di perdere la propria vita o di lasciare solo una leggera impronta sulla terra come quella lasciata da uno straniero di passaggio. Come nell'Ungaretti della lirica *Sono un poeta*, emerge la responsabilità morale di riuscire a parlare in nome di tutti gli uomini⁴⁸⁴ e di esprimere, nella complessità delle esperienze personali,⁴⁸⁵ l'universalità e l'indispensabilità della parola poetica.

2.18 Temi e forme poetiche

Nel corso della sua attività letteraria l'autore, sempre legato alla sua terra natia, al suo passato remoto e vicino, ai suoi miti e alle sue leggende, ne va approfondendo l'interesse che inizialmente aveva accantonato anche come reazione, istintiva e comprensibile, al suo esilio fino ad identificarsi con l'eroe Costantino.

È un percorso coerente che, dal voltare le spalle al regime immergendosi nella natura (*Erbamara, Antologia della pioggia, Ombra di cane*) per evitare di scegliere fra

⁴⁸⁴ Cfr. i versi «Fare il contadino della poesia vuol dire portare la Voce» e «Fare il contadino della poesia vuol dire sentirsi parte della totalità» da *Il contadino della poesia* con i versi «Sono un poeta/un grido unanime/sono un grumo di sogni» di Giuseppe Ungaretti da *Sono un poeta (Vita d'un uomo, 1969, vv. 1-3)*.

⁴⁸⁵ Cfr. i versi «Fare il contadino della poesia vuol dire memoria con i versi» con «Sono un frutto/d'innumerevoli contrasti d'innesti/maturato in una serra» di Giuseppe Ungaretti da *Sono un poeta (Vita d'un uomo, 1969, vv. 4-6)*.

cieca abnegazione e aperta ribellione, perviene all'analisi della storia passata e recente del paese (*Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista, I canti dei nizàm, I canti del kurbèt, Epicedio albanese*) passando per la tradizione epica e mitologica e per le vicende storiche di un'Albania dalle lunghe e tormentate vicende (*Nûr. Eresia e besa, Poema dell'esilio*).

Lo studio implica la riflessione, l'analisi e la divulgazione, tramite la traduzione in lingua italiana, di fatti dolorosi di cui ancora poco si conosce; in questo impegno c'è tutto l'afflato di chi intende svolgere la sua missione di poeta civile e la *pietas* dell'uomo che non vuole dimenticare e non vuol far dimenticare. A questo punto del suo percorso esistenziale e poetico l'autore ha raggiunto la consapevolezza che i suoi versi sono un'ancora di salvezza, sono scritti sul suo corpo e, incisi sulla pietra, rappresentano un lascito per i due paesi sulle sponde opposte dell'Adriatico e non solo.

Nonostante lo sviluppo diacronico delle opere, i nuclei tematici fondamentali permangono invariati facendo tutti capo al tema della solitudine e dell'esilio e presentando, come suo corollario e suo approdo, l'impegno a resistere attraverso una parola dissidente e militante. Partendo da paesaggi scarni e desertici dove sassi, ombre, voli di uccelli e coltelli parlano di assenze, migrazioni e ferite sanguinanti e preconizzano la fine, nell'incertezza della capacità di continuare a vivere («Nessuno sa se ancora resisto»,⁴⁸⁶ «Chissà quale male oscuro un giorno/stroncherà la mia voce»⁴⁸⁷), il poeta arriva a individuare la resistenza («fare il contadino della poesia vuol dire resistere»⁴⁸⁸) come segno distintivo del suo versificare che rifiuta qualsiasi proclamazione di intenti poetici («fare il contadino della poesia vuol dire pisciare sulle poetiche,/fare il contadino della poesia vuol dire produrre poesia, non poetica»⁴⁸⁹).

⁴⁸⁶ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 15, v. 1.

⁴⁸⁷ Ivi, vv. 15-16.

⁴⁸⁸ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 160, v. 110.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 158, vv. 58-59.

La tenacia e la caparbia nel mantenere vigile l'attenzione verso il mondo esterno, guardato sempre con interesse e curiosità, coincidono con il superamento del rapporto dualistico Albania-Italia/Italia-Albania e l'allargamento dei confini geografici che, come dimostra la silloge *Delta del tuo fiume*, si spingono verso i paesi del sud del mondo e del lontano oriente. Del paese ospitante il poeta ne osserva i paesaggi, ne analizza la cultura, gli stili di vita e le scelte politiche, ne studia la produzione letteraria e rende significativi gli incontri, fugaci o prolungati, casuali o concordati.

Parimenti si verifica un nuovo modo di rappresentare la natura che, da distante, secca e desertica, adesso, verdeggianti e florida, invita al piacere e al godimento. Da correlativo oggettivo di un'arsura interiore essa, nell'ultima raccolta di versi *Delta del tuo fiume*, si fa artefice, partecipe e complice di un amplesso da consumare per porre fine alla desolazione dell'esilio e, riacquistata nuova energia, far ritorno in patria, una volta riappacificatisi con essa.

Questa riconciliazione è dimostrata sia dall'evoluzione epica del suo poetare che trae ispirazione dalla mitologia albanese (*Nûr. Eresia e besa*) e trascrive e traduce in italiano i canti della cultura orale del paese (*I canti dei nizàm e I canti del kurbèt*) sia dalla capacità di raccontare la persecuzione subita dagli artisti e dagli intellettuali albanesi dissidenti come lui in versi che hanno un respiro da poema (*Poema dell'esilio*) e in forma di saggio (se così si può definire *Epicedio albanese*).

Adesso il peregrinare del poeta non è allontanamento coatto, ma scelta deliberata, da novello Ulisse, di soddisfare le sue curiosità, di sfamare la sua sete di avventura e di ampliare le sue conoscenze. L'uscire dalle stanze sgombre della Ciociaria significa anche andare incontro alla donna che ritorna ad attrarlo come parte di quella natura i cui frutti egli vuole cogliere appieno.

Per comprendere questa evoluzione positiva del sentire del poeta risulta interessante confrontare la silloge *Stigmate* (2002) con *Delta del tuo fiume* (2015): nella prima sono presenti immagini di chiusura e di autolesionismo («cane picchiato»,

p. 50;⁴⁹⁰ «oramai le belle donne non m'incantano più./sono innamorato della ferita che sanguina/e ogni giorno contemplo la mia rovina», p. 72; «Ogni anno che fugge,/il mio corpo si rimpicciolisce dalla nostalgia», p. 120) mentre nella seconda, nei poemetti *Custode della mia uva* e nell'omonimo *Delta del tuo fiume* viene rappresentata tutta la vitalità («uomo falco», p. 132;⁴⁹¹ «Uomo guerriero dell'Est», p. 137) e la virilità del poeta («Uomo toro, sento la tua energia erotica», p. 136) che si lascia andare al piacere. Hajdari dimostra di essere ormai riuscito a superare quel limite fra sé e il mondo che era rappresentato dalla finestra della stanza sgombra da cui osservava una lontana linea d'orizzonte. Adesso quella linea viene raggiunta e altre, più distanti linee d'orizzonte sembrano prospettarsi in futuro.

Il pessimismo presente in *Stigmatate* («Conoscete la mia pena? Cammino di fianco a coloro/che vanno sul filo che prende fuoco», p. 16; «Sprofonderò negli abissi dei miei versi», p.18) è superato anche dalla possibilità di crearsi una patria in cui poter vivere, morire e rinascere: è la patria della poesia che non ha confini né vessilli e non è presente in nessuna carta geografica («Ogni giorno creo una nuova patria/in cui muoio e rinasco/una patria senza mappe né bandiere/celebrata dai tuoi occhi profondi», p. 66).

La voce, che si sostanzia nella parola poetica, dà fiducia e speranza, permette il recupero del passato, l'accettazione del presente e si offre imperitura ai posteri con il disincanto di chi è consapevole di non avere nulla da perdere, come si legge in questi versi:

Ora non mi incanta più,
né il successo, né la fama.
Gioia e terrore
il mio essere.
Dolcemente l'Occidente

⁴⁹⁰ Il numero delle pagine qui indicate si riferisce all'edizione inglese (2016) della raccolta *Stigmatate*, op. cit.

⁴⁹¹ Il numero delle pagine qui indicate si riferisce alla raccolta *Delta del tuo fiume*, op. cit.

mi sta uccidendo.
Sogno spesso di tornare,
dove nessuno mi attende.
Nella mia patria
sono uno straniero.
Oltre la Parola
nulla mi è rimasto.
I giovani del villaggio
domandano incuriositi
quando mi vedono per le strade
di trent'anni fa:
«Chi è quel signore
con la barba incanutita?»
Altri mi scambiano
per uno hoxhë⁴⁹²
“Cosa sei venuto a fare? –
mi chiede una Voce –
ciò che è andato via
non tornerà mai più.⁴⁹³

Il traguardo raggiunto da Hajdari nella sua lunga attività poetica si può sintetizzare in due parole: resistenza e riconciliazione. Resistere senza la durezza e l'acrimonia della vittima o del perseguitato, ma con l'apertura e la serenità di chi sa di poter conciliare impegno morale e arte, speranza e poesia. Riconciliarsi per il poeta significa riuscire a superare l'autoreferenzialità e far sì che l'io diventi un 'noi' attraverso il quale abbracciare tutta l'umanità di migranti reali, di viandanti per vocazione e di stranieri a se stessi.

Temi e forme, contenuto e lingua sono strettamente interconnessi nella misura in cui essi fanno capo alla consapevolezza che il poeta ha della propria identità e attività. Trattando autori migranti come Hajdari ci si imbatte nel tema del bilinguismo e della (auto)traducibilità della poesia, campo minato per la complessità delle sue implicazioni.

⁴⁹² Hoxhë – sacerdote musulmano (Nota dell'Autore).

⁴⁹³ *Ora non mi incanta più*, Gezim Hajdari. In: http://www.faraeditore.it/html/assaggio/ass_hajdari.html (ultima consultazione: 05.05.2018).

Secondo Fausto Pellecchia⁴⁹⁴ il poetare nella lingua dell'esilio evidenzia la volontà di prendere le distanze dalle proprie origini per poi accostarsi e riappropriarsene alla luce dell'esperienza esiliaca. L'autore cita Paul Celan che non crede nel bilinguismo in poesia in quanto si sarebbe sinceri unicamente nella lingua materna. Ciò contraddice apertamente l'opinione di Tahar Lamri⁴⁹⁵ che asserisce che la lingua straniera rende i poeti più liberi. Per quanto riguarda Hajdari l'inconciliabilità è più apparente che reale: l'italiano dell'immigrato e l'albanese dell'emigrato non sono più le lingue originarie perchè la lingua dei suoi versi

non è più l'albanese e, forse, non è ancora l'italiano, ma appena il loro resto, ciò che insiste o resiste nella loro reciproca traduzione; solo in questo infinito scambio le due lingue accennano a quell'unica lingua, mai stata (mai storicamente parlata), ma costantemente sognata, che è la lingua della poesia, e che è lingua, donna e terra nello stesso tempo.⁴⁹⁶

Patria, lingua e donna diventano un tutt'uno e rendono più amara la lontananza di colui che non può più continuare a vivere nel suo paese e non riesce ancora a vivere nel paese d'accoglienza e fra questi due poli *tertium datur est*: scrivere in italiano e tormentarsi in albanese, come scrive il poeta nella raccolta *Stigmata*.⁴⁹⁷ È un innesto, una commistione di sentimenti, pensieri e versificazione che rimane sospesa fra le due sponde dell'Adriatico, al confine, in un luogo di transito, il 'non luogo' di Augè, che qui diventa il luogo privilegiato della poesia. Secondo Pellecchia, ciò ha come conseguenza un «doloroso distanziarsi da sé»,⁴⁹⁸ un allontanarsi dalle proprie emozioni e dalla propria spontaneità.

⁴⁹⁴ Cfr. Pellecchia, F. (2010), *Hajdari e la lingua della poesia*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 171-187.

⁴⁹⁵ Cfr. Lamri, T. (2003), *Il pellegrinaggio della voce*, op. cit.

⁴⁹⁶ Ivi, pp. 174-175.

⁴⁹⁷ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 98.

⁴⁹⁸ Pellecchia, F. (2010), *Hajdari e la lingua della poesia*, op. cit., p. 185.

Nella tragedia *Le Fenicie* di Euripide Giocasta chiede al figlio Polinice, esiliato dalla sua Tebe, quale sia il male più terribile sofferto in esilio e questi le risponde che è la mancanza di parola, l'impossibilità di esprimersi liberamente, condizione simile a quella dello schiavo. È per questo che la patria è il sommo bene perché permette di utilizzare la parola. L'esiliato che acquisisce la capacità di esprimersi nella lingua straniera riesce, dunque, a spezzare le catene dell'incomunicabilità e a liberare il pensiero.

L'esperienza della migrazione è un'esperienza di passaggio da un paese a un altro, da una lingua a un'altra e tutta una vita si sostanzia in questo passaggio da e verso luoghi e tempi. Come il poeta migrante, così anche la lingua della poesia migrante è sospesa fra due realtà e prima di farsi 'Parola' è 'Voce' parlante, bisogno primitivo di rompere il silenzio. La 'Voce' diventa 'Parola' quando il significante acquisisce significato per diventare poi parola poetica. Per uno straniero, come per un bambino che apprende la lingua materna, le parole sono prioritariamente suoni e il poeta migrante, nel suo processo di apprendimento linguistico, riesce a conferire loro significati nuovi e inusitati:

È la mia pelle appesa al crepuscolo che ascolta,
cerca la mia voce nella nebbia
di un altro alfabeto.⁴⁹⁹

Di contro, la lingua materna viene lentamente perduta o, quanto meno, ne viene compromessa la padronanza:

È la mia Voce appesa al crepuscolo che chiama,
la memoria confusa mi tradisce ogni giorno a poco a poco,
e i miei libri pieni di errori nella lingua d'origine.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 54, vv. 8-10.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 52, vv. 1-3.

Nel mettere in relazione lingua materna (albanese), luogo d'origine (Albania), madre e sensi, Costantina Evangelou⁵⁰¹ individua il senso di appartenenza nella patria d'origine, che è patria della memoria dei luoghi impressa attraverso i sensi. Se lingua e luogo diventano l'italiano e l'Italia, allora il poeta, smarrito nella nuova patria, sente più forte il senso di appartenenza alla poesia. In questo modo la studiosa intende mettere in luce che

il punto decisivo per la concettualizzazione della patria come poesia è, in ultima analisi, la lingua stessa della poesia, che per il letterario migrante contiene proprio le caratteristiche della divergenza non fra una memoria linguistica e una lingua d'uso, bensì fra espressione appropriata o meno nell'una o nell'altra lingua.⁵⁰²

Si tratta, in buona sostanza, di chiarire la questione formale del poetare hajdariano incluso il bilinguismo e l'autotraduzione, questione che risulta essere, secondo Pellecchia,⁵⁰³ propedeutica alla conoscenza dell'autore in quanto contribuisce a comprenderne i temi fondamentali e a seguirne l'evoluzione stilistica.

Il suo esordio poetico in lingua italiana è contraddistinto da un versificare essenziale e denso che si evolve, raccolta dopo raccolta, in versi sempre più ampi, scorrevoli e sicuri con l'introduzione di segni di punteggiatura per poi approdare alla copiosità del *Poema dell'esilio*, che consta di ben 1600 versi. La parola secca e laconica alla maniera degli ermetici diviene più discorsiva man mano che l'autore acquisisce maggiore padronanza dei mezzi espressivi e il risultato di questa evoluzione è l'utilizzo di una gran varietà di forme poetiche, dal distico, alle quartine, ai versi liberi, questi ultimi generalmente prediletti. L'approdo è un linguaggio che, seppur più

⁵⁰¹ Evangelou, C. (2010), *Lingua, patria e poesia- costruendo i confini di "se stesso"*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 211-223.

⁵⁰² Ivi, p. 218.

⁵⁰³ Cfr. Pellecchia, F. (2010), *Hajdari e la lingua della poesia*. In: Ivi, pp. 171-187.

sciolto, non perde in efficacia espressiva, ma acquista in naturalezza mantenendo inalterato il suo patrimonio immaginativo.

Come sottolinea Nora Moll,

la poesia di Hajdari, pur nella sua visionarietà, mantiene un tenore narrativo, una potenza comunicativa e un'icasticità che ben si avvicina al lettore o all'ascoltatore anche comune; una potente semplicità, la sua, che mette ancor più in evidenza alcune immagini poetiche, la cui polisemia è accessibile, ripercorribile, suscettibile di essere fatta propria.⁵⁰⁴

La versatilità consente al poeta di fondere l'arcaico col moderno, la millenaria tradizione epica albanese con i motivi della moderna tradizione lirica occidentale, forme e modi attraverso cui rappresentare l'estremo sradicamento del migrante e il suo forte legame con la terra d'origine. E in questa fusione la dimensione individuale della poesia diventa collettiva, la voce del singolo diventa la Voce dell'Uomo moderno, smarrito in un mondo troppo grande e allo stesso tempo troppo piccolo per trovarvi la giusta dimensione.

2.19 *San Pedro Cutud. Un viaggio negli inferi del tropico*

Quest'opera⁵⁰⁵ è molto più che il reportage del viaggio che l'autore effettuò nel 2004 con l'amico fotografo Piero Pomponi, è un'attenta analisi della vita politica e degli aspetti socio-culturali delle Filippine e della sua capitale, Manila. Vengono prese in esame le molteplici contraddizioni del paese: estrema povertà che convive con ricchezze esagerate, stregoni che convivono con preti e missionari, banchieri e affaristi

⁵⁰⁴ Moll, N. (2015), *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, op. cit., p. 156.

⁵⁰⁵ Hajdari, G.(2004 b), *San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico*, Sant'Arcangelo di Romagna: Fara Editore.

che si mescolano a trafficanti e mercanti, sessuofobo cattolicesimo che fa da contraltare a un florido mercato del sesso.

Hajdari riferisce che in questa megalopoli, fra le più inquinate al mondo, i grattacieli sono costruiti a fianco di baraccopoli legalizzate e l'occhio del visitatore è costretto ad alzarsi e ad abbassarsi a seconda se viene attratto dalla lustra patina di paese ricco che scimmietta lo stile di vita americano («Sulla banconota da 100 pesos è ritratta la bandiera a stelle e strisce»⁵⁰⁶) o dalla opaca visione di strade sporche e affollate («fogne che scorrono a cielo aperto»⁵⁰⁷) da paese del terzo mondo. La vera identità del paese sarebbe stata soffocata nei secoli sia dal cruento sfruttamento da parte di diversi colonizzatori (spagnoli, inglesi, americani) sia dalla non meno cruenta dittatura di Ferdinando e Imelda Marcos (1965-1986).

Di questo e di altro ancora narra il viaggiatore il cui pensiero va di certo alla sua Albania quando osserva le statue che i tiranni si sono fatti erigere come «segno di prepotenza e di immortalità del proprio nome»,⁵⁰⁸ quando accenna ai crimini commessi dal dittatore e da sua moglie e quando riferisce sulla consapevole e colpevole inefficienza dei governi seguiti al periodo della dittatura, primo fra tutti quello di Cory Aquino, nel fare chiarezza sulle responsabilità del passato e nel liberarsi da una gestione corrotta.

D'altronde, che la democrazia sia solo di facciata appare chiaro ad Hajdari che si viene a trovare nel paese alla vigilia delle elezioni presidenziali del 10 maggio 2004 e può osservare come si svolge la campagna elettorale, senza interesse pubblico, reale dibattito nonché partecipazione popolare («I mass media sono assenti, esiste solo un canale televisivo statale che per metà è privato. Il 30% della popolazione si reca alle urne»⁵⁰⁹). L'autore si sofferma a conversare con i suoi accompagnatori e con le

⁵⁰⁶ Ivi, p. 8.

⁵⁰⁷ Ivi, p.31.

⁵⁰⁸ Ivi, p.12.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 24.

persone che incontra sulle problematiche relative alle votazioni, che poi saranno vinte da Gloria Macapagal Arroyo, e sul ruolo della chiesa durante la dittatura.

I momenti salienti di questo percorso conoscitivo delle Filippine sono rappresentati dalla visita a Tondo, una delle baraccopoli più vaste esistenti al mondo, e il viaggio a San Pedro Cutud, paese dove ogni anno, il 9 aprile, ha luogo il rito dell'immolazione del Cristo sulla croce.

A Tondo, un quartiere di trentamila abitanti, opera il missionario di origini trevigiane, padre Giovanni Gentilin, che guida Hajdari e gli mostra le condizioni in cui vivono, o meglio sopravvivono, gli abitanti delle Smokey Mountains, le montagne di spazzatura. L'effetto che queste immagini di fame e di indigenza hanno sull'autore è tale che esse ritornano nei suoi versi:

C'è un posto sul porto di Manila, sulla riva dell'oceano Pacifico, chiamato *Smokey Mountain*⁵¹⁰. Su questa montagna di immondizia trascorrono la loro vita migliaia di donne, bambini e anziani, si cibano degli scarichi dei camion insieme ai cani randagi.

C'è un quartiere intorno al porto di Manila, dimenticato dall'uomo chiamato Tondo⁵¹¹ dove sopravvivono un milione e mezzo di miserabili malati di lebbra, malaria e AIDS.

C'è un luogo di scarico che fuma veleno nelle filippine e uccide impietosamente giorno e notte vite umane innocenti.

Ogni mattina, ai piedi della Smokey Mountain, il missionario padre Giovanni⁵¹², raccoglie i feti gettati dalle povere fanciulle, per seppellirli altrove.

C'è un inferno che non si lava mai sulla riva dell'oceano Pacifico,

⁵¹⁰*Smokey Mountain* (Montagna Fumante): queste montagne di spazzatura rappresentano l'unica fonte di sostentamento di sopravvivenza di duemila famiglie (Nota dell'Autore).

⁵¹¹ Tondo: una enorme discarica a cielo aperto sul porto di Manila, che comprende la Smokey Mountain. (Nota dell'Autore).

⁵¹² Padre Giovanni Gentilin, di origine italiana di Treviso, guida una delle parrocchie di Tondo e vive tra i rifiuti. (Nota dell'Autore).

grida inesorabilmente di fronte all'occhio del giorno.

Quando vi ho messo piede per la prima volta nel 2004
mi sentivo morire per il fetore.

C'è una fossa umana aperta nel Sud-est asiatico,
accusa il dio dei cieli.⁵¹³

A San Pedro Cutud l'autore partecipa attivamente alla crocifissione salendo sulla croce come il Cristo, mentre altri si lasciano anche inchiodare. È un momento di alta tensione emotiva per Hajdari che, peraltro, resta deluso dallo svolgimento del rito la cui sacralità, a suo avviso, sarebbe solo parvenza in quanto il crudele spettacolo di sofferenza dei flagellanti sanguinanti verrebbe offerto come spettacolo folkloristico a uso e consumo dei turisti. Il suo gesto, invece, ha un alto valore simbolico e gli causa un'ebbrezza incontenibile, come si evince dalle sue parole:

Ho provato una sensazione indescrivibile. È stata un'esperienza impressionante. Un atto di comunione ecumenico e provocatorio: un musulmano sulla croce! Una celebrazione poetica del messaggio d'amore di Cristo. Dieci minuti "inchiodato".

Sono stati eterni. Per 10 minuti sono divenuto il "Cristo" di San Pedro Cutud. Unico poeta al mondo ad essere "crocifisso".⁵¹⁴

L'autore, a cui il tema del dolore autoinflitto è sempre stato caro, attraverso questo gesto cerca di identificarsi con il Cristo sofferente, il figlio di dio che assume su di sé tutti i peccati del mondo e li redime dando prova di infinito amore. Vi si legge l'apertura ecumenica del musulmano che, con sfrontatezza e spirito trasgressivo, si appropria per alcuni minuti del più prezioso valore del Cristianesimo: il sacrificio del dio fattosi uomo.

⁵¹³ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 99.

⁵¹⁴ Hajdari, G. (2004 b), *San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico*, op. cit., p. 43.

Sulla croce Hajdari sembra trovarsi con le nuvole ai suoi piedi, inebriato in questa posizione in cui tutto si fa piccolo tranne il proprio ego negli attimi in cui avviene il distacco dalla temporalità. Così come si sente a casa in qualsiasi posto, egli si sente a proprio agio in tutti i luoghi sacri perché è dalle catene e dai legami dei vincoli di appartenenza che si vuole liberare.

Nelle Filippine l'autore incontra anche diplomatici, esponenti della cultura e del mondo accademico. Fra gli altri, fa conoscenza con il poeta Gèmino H. Abad di cui, nel 2015, cura e pubblica la raccolta di poesie tradotte dall'inglese da Andrea Gazzoni *Dove le parole non si spezzano*⁵¹⁵ presso la collana Erranze delle Edizioni Ensemble da lui diretta.

Il resoconto di questo viaggio conferma quanto l'autore riesca a essere operatore culturale, a cogliere gli stimoli che gli si offrono e a riferirne come viaggio-scoperta alla ricerca della relazione con l'altro. Non è un caso che, come sottolinea Ugo Fracassa,⁵¹⁶ egli insista sul valore del termine 'interazione' preferito rispetto al termine 'integrazione' il quale implicherebbe un completo annullamento della propria individualità. Sono le differenze culturali che lo incuriosiscono, che gli danno il senso dell'alterità e che sostengono la sua empatia, la capacità di comprendere i suoi simili, di mettersi nei loro panni, pur conservandone la necessaria distanza che gli permette di salvaguardare il proprio giudizio critico. Questo è il compito che egli avoca a sé in quanto uomo di cultura ed è su questi presupposti che si permette di criticare chi a questo compito si sottrae con dolo: «L'Occidente è prigioniero del proprio corpo, non accetta l'*altro*, il diverso».⁵¹⁷

⁵¹⁵ Gémino H. Abad (2015), *Dove le parole non si spezzano*, Roma, Edizioni Ensemble.

⁵¹⁶ Fracassa, U. (2010), *Il ponte di Qabè. Gli scritti di viaggio di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (2010), (a cura di), *Poesia dell'esilio*, op. cit., pp. 263-277, p. 265.

⁵¹⁷ Hajdari, G.(2004 b), *San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico*, op. cit., p. 56.

2.20 Muzungu. Diario in nero

Questo diario di viaggio⁵¹⁸ rappresenta l'adempimento della parola data, la *besa* dell'albanese, al responsabile di uno dei campi profughi visitati e a una delle suore sua accompagnatrice nel viaggio in Uganda effettuato, sempre in compagnia con l'amico fotografo Piero Pomponi, nel 2005.

È l'impegno assunto, sia in forma tacita che esplicita, dallo «sporco bianco» (come segnala l'autore, questo è il significato dell'appellativo in lingua kiswahili «muzungu» usato dagli indigeni per riferirsi in forma dispregiativa agli occidentali), con un alto senso di responsabilità e un'intensa sensibilità verso tutte le persone incontrate, intervistate, ascoltate e confortate: suore, missionari, stregoni, malati di Aids e di malaria, storpi e invalidi, bambini e adulti visitati nelle catapecchie o conosciuti per strada, tutta un'umanità di sopravvissuti a regimi totalitari, a razzie di ribelli e a una grande indigenza, scampati alla morte per fortuna o forse anche per disgrazia perché da essa irrimediabilmente segnati.

L'obiettivo dell'autore è di capire a fondo il paese, la sua situazione politica e le condizioni di vita dei suoi abitanti non sottraendosi a situazioni di pericolo.⁵¹⁹ Sempre con una persona al suo fianco, per lo più la *murgesha* (suora) Patrizia che fa da mediatore linguistico e culturale, Hajdari visita città e villaggi, campi profughi e orfanotrofi, accostandosi alle persone con la delicatezza di chi può solo immaginare la sofferenza di cui sono portatori. Egli è pronto all'ascolto perché, come si evince dalle sue osservazioni, ciò che può fare per alleviarne, almeno per la durata del racconto, il dolore è dividerlo.

⁵¹⁸ Hajdari, G.(2006), *Muzungu. Diario in nero*, Nardò (LE): Besa Edizioni.

⁵¹⁹ «Guardo a destra e a sinistra, non voglio che mi sfugga nulla» (Hajdari, G. (2006), *Muzungu. Diario in nero*, op. cit., p.33); «“Gëzim, te la senti di partire domani mattina presto?”” Si”, avevo risposto senza esitare. Come potevo dire di no a una suora che sfida la morte ogni giorno? Ero partito sapendo di affrontare esperienze simili. Volevo viverle fino in fondo, vedere con i miei occhi e rendermi conto di tante cose che accadono in questo *disgraziato paese*. Solo così, puoi comprendere cosa significa vivere fra la vita e la morte ogni momento». Ivi, p.133 (corsivo dell'Autore).

Tuttavia, a tratti le storie ascoltate e i destini percepiti diventano troppo forti per non soccombere, far perdere il filo del discorso, desiderare distogliere lo sguardo («“Basta, questo è un continente maledetto, partirò con il primo volo da Entebbe per Roma”»⁵²⁰) oppure voler rimuovere l’esperienza vissuta («La mia memoria assomiglia a quella scrittura sulla sabbia del mare, cancellata dalla prima onda dell’alta marea notturna»⁵²¹). Ma la parola data è un impegno a cui nessuno può sottrarsi, men che meno chi appartiene alla cultura della *besa*: «“Devi mantenere la tua *besa*”, mi ricorda la sorella Patrizia».⁵²²

Dapprima l’impatto ambientale, poi gli effetti emotivi delle esperienze vissute in modo diretto e indiretto sono tali da sottrargli quella lucidità necessaria per capire e poi riferire: «Stordito, non capisco più nulla»;⁵²³ «stanco e stordito»;⁵²⁴ «confusione totale del mio cervello, che non mi obbedisce»;⁵²⁵ «Nei primi giorni ero stordito da tutto ciò che mi circondava».⁵²⁶ Smarrimento e confusione provoca l’incontro con il continente africano seppur non sia la prima volta che l’autore vi si rechi. Posto di fronte a condizioni di vita estreme a causa dell’indigenza, delle malattie e della violenza il suo io sembra andare in frantumi per il senso di impotenza che è tanto più forte quanto più intensa è la compassione. Seppur dettato da condizioni antitetiche, è lo stesso stato di smarrimento provato dall’immigrato che arriva in Occidente così come lo descrive Salah Methnani nel romanzo *Immigrato*⁵²⁷ scritto a quattro mani con Mario Fortunato. Si tratta della comprensibile reazione di chi si viene a trovare in un contesto completamente diverso dal proprio ed è spiazzato dallo shock culturale.

⁵²⁰ Ivi, p. 125.

⁵²¹ Ivi, p. 141.

⁵²² Ibidem (corsivo dell’Autore).

⁵²³ Ivi, p. 7.

⁵²⁴ Ibidem.

⁵²⁵ Ivi, p. 9.

⁵²⁶ Ivi, p. 44.

⁵²⁷ Methnani, S./Fortunato, M. (2006), *Immigrato*, Milano: Bompiani (ed. or. 1990).

Nora Moll, sulla scorta del confronto che opera Armando Gnisci fra i viaggi degli intellettuali nell'Europa dei secoli XVII e XIX e il viaggio dell'immigrato in Occidente, sostiene che la differenza risiede sostanzialmente nel fatto che, nel caso dell'immigrato nell'Italia di oggi,

l'identità del viaggiatore/scrittore non si ricongiunge con una matrice comune, con una madre cultura rassicurante pur nelle sue manifestazioni più eterogenee e svariate, ma si scinde, sotto l'impatto dell'essere visto irrimediabilmente diverso/altro/inferiore, e sotto la sensazione di esclusione che tale sguardo provoca.⁵²⁸

Anche l'Hajdari-*muzungu* sente il peso di apparire diverso, superiore, forse, in ogni caso, estraneo in quella realtà che osserva, con la quale ha bisogno di entrare in relazione sempre con il supporto di un intermediario, non solo per problemi di comunicazione, ma proprio per evitare eventuali fraintendimenti culturali. Il compagno di viaggio, che conosce quella società per lunga frequentazione, è un intermediario rassicurante tanto per l'indigeno quanto per il visitatore perché funge quasi da 'cuscinetto', da protezione, per attutire l'impatto del confronto che potrebbe essere sconvolgente o, quanto meno, imbarazzante per entrambe le parti.

Ma gli incontri sono così intensi, dolorosi, e in alcuni casi persino strazianti, che il viaggiatore ha bisogno di ritirarsi in solitudine, di fare una pausa per poter riflettere, lasciar decantare l'esperienza. Come gli 'aparte' teatrali, questi momenti in cui egli parla a se stesso per poter anche essere ascoltato dal lettore, come se fosse spettatore del suo viaggio, sono di fondamentale importanza per capire gli effetti di questa esperienza sulla sua sensibilità. Il risultato è un senso di inadeguatezza, la consapevolezza di non poter dare risposte, l'amarrezza di dover tornare a casa con più dubbi e incertezze che all'arrivo, come si evince da tutte le sue valutazioni, che questa

⁵²⁸ Moll, N. (2015), *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, op. cit., p. 80.

domanda ben sintetizza: «Cosa può fare un poeta errante come me, un profugo eterno, senza una capanna e una dimora fissa?». ⁵²⁹

L’Africa narrata da Hajdari è un continente dalle forti contraddizioni, ricco per pochi, povero per molti, vittima di politiche egoistiche e criminali di tiranni senza scrupoli e benedetto dalla presenza di volontari, locali e occidentali, che spendono la loro vita per il bene altrui. Un paese che l’autore qui definisce «disgraziato», tormentato da guerre fratricide, bambini-soldato, miseria e malattie, l’AIDS in testa; un continente che, in *Delta del tuo fiume*, viene paragonato a una donna stuprata dallo sporco bianco il quale, in nome di dio, gli ha fatto subire innumerevoli malversazioni:

Il tuo corpo: donna stuprata
dai *muzungu*⁵³⁰ del continente bianco.
Il delitto pesa come l’eternità del tuo nero,
nei tuoi occhi di bambina grida il Verbo della grande solitudine,
si rinnova la stirpe umana.

Africa,
croce e mezza luna
hanno insanguinato i tuoi spiriti,
mentre danzavano nella savana
nella notte lunare dei tempi.
Luce nera divorata dalla tua nerezza
di fronte all’occhio sgomento del giorno.⁵³¹

Ma l’Africa è anche un continente dai paesaggi mozzafiato percepiti con tutti i sensi, un continente che intriga per i segreti che nasconde e gli orrori che mostra, che appare con la stessa faccia spietata e crudele dell’Africa descritta da Joseph Conrad in

⁵²⁹ Hajdari, G. (2006), *Muzungu. Diario in nero*, op. cit., p. 118.

⁵³⁰ *Muzungu*: termine che, un tempo, gli africani usavano come dispregiativo nei confronti dei colonizzatori. Significa: dominatore, “sporco bianco” in kiswahili. (Nota dell’Autore).

⁵³¹ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., pp. 28-29, vv. 17-28.

Cuore di tenebra,⁵³² romanzo citato in relazione alle prevaricazioni delle potenze occidentali verso coloro che «"avevano la pelle nera e il naso schiacciato"». ⁵³³

La percezione del paesaggio è principalmente visiva e l'occhio dell'osservatore viene colpito da tutti i suoi colori: «L'azzurro del lago Vittoria, il verde intenso della natura equatoriale e il turchese del cielo creano uno scenario fiabesco pieno di magia». ⁵³⁴ I colori prevalenti sembrano essere il rosso, il verde e il nero: il rosso del sangue versato a fiumi dalle popolazioni locali, il verde e il nero della fitta boscaglia (*bush*) dove trovano riparo o morte coloro che fuggono alle razzie dei predatori e dei bambini-soldato o dove vengono lanciati dagli elicotteri gli oppositori al regime. Ma il rosso è anche quello del suolo, delle zolle di terra e il verde quello della sua florida vegetazione: «Percorriamo le strade strette con la terra rossa, immerse nel verde rigoglioso», ⁵³⁵ «Il verde mi accompagna per tutto il percorso», ⁵³⁶ «Il verde mi insegue come una ossessione». ⁵³⁷

I paesaggi sono fatti anche di suoni, come quelli che lo rimandano alla sua Albania:

Ogni mattina mi sveglia il canto del gallo del sudanese. Mi fa ricordare i miei galli in Darsia. A mio padre piaceva molto il canto dei galli, ne era un appassionato. Comperava quelli con le penne più colorate e dal canto più bello. Si levava di buon'ora per sentirli. ⁵³⁸

E sono anche i suoni propri di questo paese, voci di mercanti che si avvicendano o si uniscono ai canti di uccelli: «I venditori ambulanti che sono al margine delle strade,

⁵³² Conrad, J. (2013), *Cuore di tenebra*, Milano: Feltrinelli (tit. or. *Heart of Darkness*, 1902).

⁵³³ Hajdari, G. (2006), *Muzungu. Diario in nero*, op. cit., p.79.

⁵³⁴ Ivi, p. 13.

⁵³⁵ Ivi, p. 63.

⁵³⁶ Ivi, p. 71.

⁵³⁷ Ivi, p. 137.

⁵³⁸ Ivi, p. 35.

rotte e polverose, vendono vestiti occidentali e gridano forte, tanto da romperti i timpani»,⁵³⁹ «Mi invadono il verde equatoriale e i canti degli uccelli».⁵⁴⁰

Gli uccelli notturni smettono di cantare per lasciare il posto a quelli dell'alba. Non esiste una pausa, i loro canti si alternano. Non vedo l'ora di ascoltare il verso del mio uccello preferito. È un po' più grande del falco, gli abitanti del posto lo chiamano *kokotezi*, in *lugando*. Ha un canto particolare che dura più a lungo degli altri canterini dell'alba.⁵⁴¹

Questa descrizione dimostra come il viaggiatore non si abbandoni mai completamente alla natura, non si lasci mai andare agli eventi, ma sia sempre all'erta e colga le occasioni che gli vengono offerte ora per fare delle puntualizzazioni, ora per aggiungere delle informazioni, sempre con l'obiettivo di coinvolgere il lettore. D'altronde, la pericolosità dei luoghi visitati, sia per la situazione politica contingente sia per l'aspetto minaccioso che a tratti anche la natura assume, non invitano certo a rilassarsi, anzi, chiedono di mantenere alta la guardia.

Nelle sue continue speculazioni i riferimenti all'Albania sono numerosi; è come se la sua terra costituisse un continuo metro di paragone e di confronto tanto dal punto di vista naturalistico quanto in riferimento alla politica: «La vera sorpresa di Kampala sono i pellicani con il becco lungo e il gozzo appeso. In Europa questa specie si è estinta da tempo, si trova solo nel mio paese, a Diviaka, nella laguna di Karavastà»,⁵⁴² «Il cielo è tutto coperto. Mi fa ricordare le grigie giornate balcaniche»,⁵⁴³ «Sui giornali del dittatore albanese si raccontava che il cannibale ugandese mangiava ogni giorno un bambino arrostito».⁵⁴⁴

⁵³⁹ Ivi, p. 17.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 33.

⁵⁴¹ Ivi, p. 36.

⁵⁴² Ivi, p. 19.

⁵⁴³ Ivi, p. 71.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 25.

Hajdari punta il dito contro i dittatori locali («Giungo a Kampala all'ora di pranzo. È il luogo dei colpi di stato e la capitale dei tiranni più crudeli della storia africana»⁵⁴⁵), ma, come il Celta di Vargas Llosa,⁵⁴⁶ che egli non cita, ma a cui spesso sembra voler rimandare, non si esime dall'accusare le potenze occidentali che, nel lontano passato e in epoca più recente, dal Belgio di Leopoldo II, al Regno Unito e all'America di Bush, hanno sfruttato le risorse minerarie per soddisfare i loro interessi economici anche a costo di doppi giochi politici («In Uganda, come nel resto dell'Africa, c'è una forte “mancanza” d'identità nazionale. Gli africani reagiscono secondo la mentalità della tribù a cui appartengono. I colonizzatori europei hanno saputo approfittare di questa logica “tribale”, facendo da fondatori e da padrini per realizzare i loro interessi»;⁵⁴⁷ «In Africa, i bianchi d'Europa hanno lavorato in nero»⁵⁴⁸). Viene anche colta l'occasione per ricordare le imprese coloniali italiane che hanno accomunato albanesi, etiopi ed eritrei nel medesimo destino di soprusi e violenze.

Il viaggio in Africa è un'esperienza sensoriale a tutto tondo, un'esperienza intensa e viscerale, oltre che *landscape* e *soundscape*, è anche *smellscape*:

L'aria fresca e leggera che viene dal lago Vittoria mi punge il naso, penetra nei polmoni e mi riporta in me. Respiro profondamente. L'aria dell'Africa è densa come il profumo di una donna nera. Una strana sensazione, come se delle voci mi chiamassero sotto la pelle. Mi capita ogni volta che torno in Africa. Forse perché si torna nel grembo della madre terra dei viventi. Forse non sono io, ma è l'infanzia preistorica che si risveglia in me, quello che dopo il ritorno colpisce ogni viaggiatore: il famoso mal d'Africa.⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Ivi, p. 17.

⁵⁴⁶ Vargas Llosa, M. (2011), *Il sogno del Celta*, Torino: Casa Editrice Einaudi (tit. or. *El sueño del celta*, 2010).

⁵⁴⁷ Hajdari, G. (2006), *Muzungu. Diario in nero*, op. cit., p. 24.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 73.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 13.

Hajdari riesce a percorrere e a far percorrere un tragitto che conduce alle sorgenti del Nilo Bianco di cui per secoli gli uomini sono andati alla ricerca, trasformandolo in simbolo del comune grembo materno, delle origini della civiltà.

Alla fine di questo viaggio il lettore apprende ciò che il poeta ha appreso, che se l’Africa soffre ferite millenarie e piange lacrime di sangue, resta pur sempre una fonte di ispirazione poetica. Di contro il destino dell’Occidente è quello triste di chi non riesce più ad ispirare i poeti:

La terza persona seduta in aereo accanto a me è silenziosa, chiusa in se stessa. E’ un poeta, dopo aver passato cinque anni in Europa ha deciso di tornare per sempre nel suo villaggio, in Africa. In Italia non è riuscito a scrivere nemmeno un verso. “Non riesco più a trovare le metafore”, mi dice.⁵⁵⁰

Non avevo mai visto l’Occidente così triste come questa volta al mio ritorno dall’Africa!⁵⁵¹

Il resoconto del viaggio diventa un atto di denuncia di una realtà di sofferenza e di morte, il racconto di un «disastro umano che si consuma in silenzio nel terzo millennio di fronte agli occhi indifferenti del mondo che non vuole vedere»,⁵⁵² ma è anche un atto d’amore verso una terra che lo ha ammaliato con le sue bellezze e che lui definisce «un paradiso che uccide».⁵⁵³

L’esperienza sensuale del viaggiatore si trasforma in esperienza erotica del poeta, che, in *Delta del tuo fiume*, fa confluire tutta la passionalità che era stata tenuta a bada nel resoconto di viaggio. Un intero continente viene rappresentato tramite l’immagine

⁵⁵⁰ Hajdari, G. (2006), *Muzungu. Diario in nero*, op. cit., p. 12.

⁵⁵¹ Ivi, p. 143.

⁵⁵² Ivi, p. 67.

⁵⁵³ Ivi, p. 68.

di un «ventre morbido e focoso come la savana assetata/prima della stagione delle piogge».⁵⁵⁴

2.21 La rappresentazione dell'altrove

Nei primi anni del terzo millennio Hajdari ha compiuto numerosi viaggi nel continente africano e nel Sud-est asiatico insieme all'amico fotografo Piero Pomponi. Mentre questi immortalava i luoghi visitati con i suoi scatti, il poeta li immortalava con le sue parole. Il suo è uno sguardo fotografico che riesce a cogliere le anime dei paesaggi e delle persone e le restituisce in prosa (*San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico* e *Muzungu*) e in poesia (*Delta del tuo fiume*) con un intenso afflato lirico non esente da una lucida disanima politica.

Il poeta appare curioso di conoscere realtà diverse tramite conoscenze dirette e letterarie; questo suo desiderio è accompagnato dall'assunzione del compito di farsi testimone e portavoce. Così come avviene con le opere poetiche, anche con le opere in prosa egli si fa mediatore fra realtà eterogenee, ponte fra culture, animatore di scambi e riflessioni. Il saper cogliere una pluralità di suggestioni riflette il suo spirito ecumenico, la sua ideologia di fondo, che è quella di una religiosità laica e aperta. Essa sta alla base dell'attività di scrittura, intesa come atto mistico. Il suo atteggiamento di viaggiatore attento e franco, disposto anche a lasciarsi sorprendere, è fondamentalmente razionale verso il mondo («Siamo a caccia di storie e di “verità”»,⁵⁵⁵ «[I suoi amici] Si meravigliano, quando io, in quanto balcanico, cerco di capire tante cose sulle Filippine»⁵⁵⁶).

La lingua è semplice e diretta in quanto la scrittura nasce dall'urgenza testimoniale. La presenza di interlocutori locali che agiscono da guida e da

⁵⁵⁴ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 35, vv. 4-5.

⁵⁵⁵ Hajdari, G. (2004 b), *San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico*, op. cit., p. 48.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 11.

intermediari fra il visitatore e i luoghi visitati attenua quell'effetto di spaesamento a cui si è già accennato che sorge inevitabilmente in ogni viaggiatore almeno nella fase iniziale di ogni percorso conoscitivo.⁵⁵⁷

Deciso a capire a fondo il paese visitato, l'autore non si esime dall'affrontare i pericoli in agguato nella giungla filippina dei guerriglieri, negli affollati locali di Manila dalle dubbie frequentazioni o per strade poco battute all'interno dell'Uganda dove corre il rischio di cadere vittima di un'imboscata.

Come Pomponi, autore delle foto riprodotte nelle copertine dei due reportage, Hajdari fa incetta di immagini per soddisfare il suo sguardo famelico, ma in fondo, alla stessa stregua di ogni viaggiatore, parla degli altri anche per raccontare di sé e, nel suo caso specifico, riflettere sulla propria situazione di esule diviso fra l'Italia e l'Albania. Ed entrambi questi paesi di appartenenza, per nascita e per adozione, fanno capolino nei due racconti di viaggio. Dell'Italia vengono fornite informazioni di tipo oggettivo⁵⁵⁸ mentre all'Albania, alla vita del suo popolo e a sua madre lo richiamano le emozioni più intense.⁵⁵⁹

Italia e Albania, dunque, sono presenti in maniera diversa perché diverso è il rapporto che l'autore ha con i due paesi: da un lato, l'Albania è la patria degli affetti, del cuore, dall'altro, l'Italia è la patria d'adozione con cui ha un rapporto più razionale.

⁵⁵⁷ Ciò non toglie che al suo arrivo a Manila l'autore si senta «un po' stordito» per via del fuso orario, come dice lui, ma forse anche per l'impatto improvviso con il clima tropicale.

⁵⁵⁸ «La comunità filippina, nel Bel Paese, è la più numerosa» (Ivi, p. 24); la città vecchia spagnola di Manila gli ricorda le città medievali italiane, le case dei quartieri Fort Bonifacio e Forbes City della capitale filippina gli ricordano le case in Toscana: (le piantagioni di banane delle Filippine occupano un territorio uguale) «al territorio delle Marche, dell'Umbria e della Toscana messi insieme» (Ivi, p.19); «-Sembra la macchina di un marocchino- scherzo io, usando un'espressione degli italiani» (Ivi, p.47); «Mentre in Italia, molto spesso, si fa riferimento al termine "filippine" per indicare le proprie domestiche. Filippina = colf» (Ivi, p. 53).

⁵⁵⁹ «Prima di partire per l'estremo oriente, ho telefonato a mia madre, in Albania, per dirle che stavo per andare nel paese dove nasce il sole. Lei ha ascoltato, ha taciuto per pochi secondi, poi mi ha detto: - allora il sole che attraversa la nostra provincia, Darsia, nasce da lì, figlio mio? - Sì - ho risposto io. - Chissà come sarà bello!» (Ivi, p. 56); «Chissà come sarà contenta mia madre, quando saprà che sono stato ospite e ho cenato con le suore in Uganda. Nur (in arabo vuol dire luce) è cresciuta con le *murgeshat*». Hajdari, G. (2006), *Muzungu. Diario in nero*, op. cit., p. 49.

Il metro di paragone e confronto è duplice e consente una triangolazione delle percezioni e delle conoscenze: «Apparentemente l'autore si muove tra un luogo di partenza che non coincide con la propria origine e uno d'arrivo nella cui estraneità aleggia l'altrove dal quale proviene».⁵⁶⁰

Lo spazio geografico e antropico visitato può essere considerato un 'non-luogo' così come lo intende Marc Augé⁵⁶¹ nel senso che, dal punto di vista del visitatore, è uno spazio transitorio, di passaggio; seppur dai confini più ampi rispetto agli spazi individuati come 'non-luoghi' dall'antropologo francese, i luoghi visitati hanno in comune con essi la non appartenenza e la transitorietà. Il concetto di 'luogo' e di 'non-luogo', comunque, viene superato dall'universalismo del poeta che vuole appartenere a tutti i luoghi, quelli conosciuti personalmente o attraverso le letture, quelli dell'oggi e quelli del passato.

Il suo è un panismo che contempla la parola erranza come condizione permanente. L'acrimonia si fonde con l'aspirazione a un mondo più giusto che appartenga a tutti allo stesso modo: «Il panismo della poesia di Gëzim Hajdari è la diretta conseguenza della sua ribellione alle leggi ingiuste del mondo che ne ha decretato l'esilio».⁵⁶² Esilio che, da costrizione, diventa scelta, possibilità di rivendicare i propri diritti e vendicarsi dalle ingiustizie subite. La consapevolezza dell'inganno, la delusione e il conseguente rancore sono fra i sentimenti più ricorrenti e quelli a cui l'autore dà sfogo attraverso la parola poetica:

Vado via Europa, vecchia puttana viziata.

I tuoi ruderi non mi incantano più,
i tuoi specchi e i tuoi abissi hanno ingannato il mio esilio,
ferito il mio mesto corpo dell'Est

⁵⁶⁰ Fracassa, U. (2010), *Il ponte di Qabè. Gli scritti di viaggio di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), op. cit., *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, pp. 263-277, p. 276.

⁵⁶¹ Cfr. Augé, M. (2009), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, op. cit.

⁵⁶² Linguaglossa, G. (2015), *Prefazione*. In: Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, p. 9.

davanti ai falsi altari impietriti.

Addio Europa di muri, voci annegate e tombe d'acqua.

La mia patria castrata mi ha costretto ad andare via,
i tuoi santi eunuchi mi hanno abbandonato sotto la pioggia,
come straniero.

Domani, di buon'ora,
partirò con la prima nave del Tirreno,
dal porto del Circeo,
accompagnato dai canti mortali delle *Sirene*,⁵⁶³
verso la Croce del Sud⁵⁶⁴
senza voltarmi indietro.

Nei deserti lontani m'aspettano viandanti sconosciuti,
guerrieri di tribù antiche, danzatrici del ventre;
ruberò fanciulle dalle corti dei re di confini,
come Halil⁵⁶⁵ di Jurbina⁵⁶⁶ delle *Bjeshkëve të Nëmuna*,⁵⁶⁷
per donarle in sposa al mio signore
e dare vita a una nuova stirpe.

Incendierò le vecchie lingue arrugginite,
mi scrollerò di dosso identità, cittadinanze e patrie matrigne;
voglio trascorrere i miei anni in progione,
lontano dai miei libri,
con banditi onesti e fuorilegge.
Addio Europadel sangue versato in nome dei confini assassini
E delle bandiere insanguinate.
Domani, di buon'ora,
partirò con la prima nave del Tirreno,
dal porto del Circeo,
accompagnato dai canti mortali delle Sirene,
verso la Croce del Sud.⁵⁶⁸

⁵⁶³ Corsivo dell'Autore.

⁵⁶⁴ La Croce del Sud (in latino Crux, "croce", così chiamata in contrasto con la Croce del Nord, la costellazione del Cigno), è la più piccola delle ottantotto costellazioni moderna, ma anche una delle più famose. (Nota dell'Autore).

⁵⁶⁵ Halil: personaggio leggendario dell'epos albanese (Nota dell'Autore).

⁵⁶⁶ Jurbina: territorio di confine tra l'Albania e l'ex Jugoslavia (Nota dell'Autore).

⁵⁶⁷ Bjeshkëve të Nëmuna: le Montagne Maledette, così vengono chiamate le Alpi albanesi del nord (Corsivo e Nota dell'Autore).

⁵⁶⁸ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op.cit., pp. 18-19.

Il poeta adesso volta le spalle anche all'Occidente. Se la sua patria lo ha costretto a fuggire, l'Europa lo costringe a cercare nuovi porti e a rivolgersi a quel sud del mondo dove poter rinascere a nuova vita annullando il suo passato 'occidentale', attingendo ai valori della cultura ancestrale che lì si preservano e permettono ancora di sperare.

Nei continui spostamenti all'interno dei paesi visitati l'occhio è attento a percepire e a introiettare le immagini esteriori. Nel far questo emerge la necessità di fermarsi. È come se l'io si venisse a trovare in uno stato di sospensione, al di fuori da ogni luogo e spazio, in una dimensione astratta priva di riferimenti con l'esterno. Il paesaggio osservato si trasforma in specchio che riflette l'immagine del poeta: l'Italia e l'Albania come luoghi di appartenenza e di identità, seppur sofferta e conflittuale, si contrappongono all'Uganda e alle Filippine, percorsi di riflessione politica e personale. Tuttavia, secondo Ugo Fracassa, l'autore

allontana da sé la marca della diversità ponendosi, in guisa di nativo, di fronte all'alterità radicale dell'estremo Oriente o dell'Africa equatoriale. Ne ottiene una riduzione in scala dell'altrove da cui proviene e, con ciò, l'assimilazione al contesto socio-culturale di adozione.⁵⁶⁹

Eppure il trovarsi lontano dall'Italia sembra rafforzarne il legame e ciò è dimostrato anche dal fatto che il Belpaese, come e forse più dell'Albania, costituisce un costante elemento di confronto.

I viaggi di Gëzim Hajdari rappresentano un percorso di conoscenza di un uomo che non si sente 'arrivato' nel paese che visita, nel senso che non dà nulla per scontato, ma lo percorre con l'attenzione di chi legge tutti i segni come significativi. Il suo continuo spostarsi, il movimento instancabile dei suoi occhi che si guardano attorno a

⁵⁶⁹ Fracassa, U. (2010), *Il Ponte di Qabè. Gli scritti di viaggio di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 263-277, p. 267.

360 gradi («Guardo a destra e a sinistra, non voglio che mi sfugga nulla»⁵⁷⁰) fa da contraltare alla sua stanzialità in Italia, alla fissità del suo sguardo dentro la stanza sgombra.

La varietà dei paesaggi è data non tanto o non solo dalle loro caratteristiche naturalistiche quanto dall'elemento antropico e dalle diverse esperienze vissute. E quelle e questi forniscono spunti di riflessione personale. L'intensità degli stimoli esterni è tale da fendere la spessa coltre della memoria («Mille frammenti di ricordi, a volte assurdi, passano per le vene del mio sangue che pulsa incessantemente»⁵⁷¹) e da abbattere i muri delle difese personali. Così, dagli squarci dell'una e dalle macerie degli altri escono fuori e diventano visibili ricordi appannati e certezze sopite giacenti nel tempo e nello spazio dell'inconscio. Il viaggio si trasforma in opportunità per ritrovare frammenti del passato, sciogliere nodi, spianare pieghe e, in questo modo, conoscere meglio se stessi e riconciliarsi con la vita.

Volti familiari, prima di tutto quello materno, amici cari, paesaggi insabbiati e coperti dalla fitta nebbia degli anni emergono improvvisamente con sorprendente nudità. Gli atomi del passato, in una terra lontana che li riporta in vita, vengono accolti dal poeta, scrutati e contemplati con l'attenzione che ci si mette nell'individuare la giusta tessera da inserire in un puzzle. E così il canto di un gallo lo riporta alla sua infanzia quando, bambino, era costretto dal padre a portare il gregge al pascolo e i misteri celati nei paesaggi ugandesi gli richiamano la presenza dei xhin, gli spiriti malvagi della Darsia.

Lo sguardo che spazia sul paesaggio si rivolge all'interno; l'occhio fisico stimola l'occhio dell'anima e al paesaggio reale si sovrappone quello spirituale. L'esperienza sensuale si tramuta in esperienza psicologica. Nel paesaggio spazio e tempo si fissano

⁵⁷⁰ Hajdari, G. (2006), *Muzungu. Diario in nero*, op. cit., p. 33.

⁵⁷¹ Ivi, p. 8.

in una unità armonica, ma il vissuto del qui e ora del viaggiatore è così forte e a tratti straziante che il poeta si sente spesso smarrito e perde il filo del racconto.⁵⁷²

Dall'osservazione empatica della natura si passa alla sua oggettivizzazione che permette di prenderne le distanze e di stimolare la riflessione. Ammirazione-osservazione- -introspezione: queste le tappe dell'esperienza del paesaggio compiute dall'autore. Esemplificativa, in questo senso, una delle ultime pagine di *Muzungu* in cui l'autore, raggiunta con molta tenacia e fatica la sorgente del Nilo Bianco, estasiato, accoglie in sé il paesaggio che gli si presenta davanti. Esso lo trasporta in un altrove che, oltre e più che geografico, è psicologico, la sua terra natia: «Che meraviglia! Resto incantato per un paio di minuti. Non so perché mi viene in mente la mia Darsia, dove durante l'inverno facevo il pastore di capre».⁵⁷³

Il fatto di essere spesso scambiato per un uomo di chiesa non lo infastidisce, ma sembra, anzi, fargli piacere al punto che non corregge l'interlocutore, anche per non deluderlo. D'altronde, come egli stesso sottolinea, non c'è molta differenza fra un poeta e un mistico.⁵⁷⁴ Il suo è un «sincretismo religioso esibito e fino ostentato»,⁵⁷⁵ rafforzato anche dall'esperienza di sua madre che, da giovane musulmana, fu educata dalle suore cattoliche italiane presenti nella sua città.

⁵⁷² Cfr. Ivi, p. 9: «A volte, basta poco per perdersi nei meandri del tempo» e p. 38: «Ho perso il filo, la storia che volevo raccontarvi è un'altra», «Sono solo dei brevissimi momenti di smarrimento», «Ho perso di nuovo il filo».

⁵⁷³ Ivi, p. 139.

⁵⁷⁴ «Ti hanno scambiato per un abate – mi dice Alain all'orecchio». Hajdari, G. (2004 b), *San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico*, op. cit., p. 18;

« - Lei è un prete? – mi chiede. [...] – Sì – rispondo senza pensarci troppo. (Mi capita spesso che mi scambino per un sacerdote, un rabbino o un imam, oppure per un greco ortodosso. Addirittura, una volta, tornando in treno da Roma, un signore mi ha preso per un testimone di Geova. Quando gli ho detto che non ero un religioso, lui non mi ha creduto. Così, per non deludere, io dico sempre che sono ciò che loro pensano. Che male c'è? I primi poeti sono stati proprio i sacerdoti. Non a caso, la poesia italiana si apre con San Francesco. Del resto la mia barba folta e il mio aspetto da abate danno questa impressione)». Ivi, p. 51.

⁵⁷⁵ Fracassa, U. (2010), *Il ponte di Qabè. Gli scritti di viaggio di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), op. cit., pp. 263-277, p. 270.

Hajdari ama offrire di sé l'immagine di un «monaco mesto», di un umile religioso che abbraccia il mondo e vi offre i suoi versi come preghiere, preghiere di un peregrino, di un errante alla continua ricerca di stabilità. Stabilità che, comunque, non sembra aver trovato né nella lunga permanenza in Italia né tantomeno nei paesi visitati; l'essenza della sua umanità e poeticità si concretizza nella condizione di esule, uomo sempre in cammino con un unico punto fermo: la sofferta e intensa vocazione poetica. Alla poesia viene attribuita una «funzione risarcitiva», come sottolinea Sara Di Gianvito⁵⁷⁶ nel far coincidere l'identità dello scrittore migrante con la pratica scrittorica, il lavoro con le parole con uno spazio in cui poter trovare una patria.

Nella Prefazione a *Delta del tuo fiume* Giorgio Linguaglossa sostiene che

Il *logos* poetico di Gëzim Hajdari è governato dalla legge dell'identità nella molteplicità, poiché parte dalla presa d'atto dell'esilio fisico e spirituale del parlante, il quale non abita più la patria, la *Heimat* del linguaggio e del paesaggio, perché ne è stato escluso mediante un ingiusto esilio; privato della propria patria, il parlante è costretto a peregrinare di terra in terra, a mescolare il proprio idioma con quello di altri paesi e di altre Lingue nella Lingua universale-primordiale che da sola può ospitare il canto dell'erranza.⁵⁷⁷

Nonostante quanto possa apparire ad una prima lettura, *San Pedro Cutud*. e *Muzungu* sono lontani dall'essere dei semplici diari di viaggio in quanto costituiscono fonte di riflessione e di elaborazione poetica, quindi, un vero e proprio materiale su cui lavorare, materia magmatica da plasmare.

Su questo materiale il poeta ha lavorato, come dimostra *Delta del tuo fiume*, la raccolta che a questi e ad altri viaggi si ispira. Risulta «sorprendente quanto succo poetico il poeta migrante Hajdari riesca a spremere da un materiale lessicale esiguo

⁵⁷⁶ <http://www.patrialetteratura.com/il-mestiere-di-scrivere-poesia-e-lavoro-nella-letteratura-migrante-terza-parte/> (ultima consultazione: 30.04.2018).

⁵⁷⁷ Linguaglossa, G. (2015) *Prefazione*. In: Hajdari, G. (2015b), *Delta del tuo fiume*, op.cit., p. 7.

quale quello da lui impiegato nei reportage». ⁵⁷⁸ Le esperienze vissute con estrema empatia si sedimentano e riaffiorano in forma di versi e il poeta, messo a tacere dal viaggiatore, riemerge in liriche che contengono pensieri ed emozioni, anche quelli non palesi e consapevoli allo stesso viaggiatore nella forma densa e poliedrica del linguaggio poetico a conferma di quanto Jurij M. Lotman sostiene a proposito della poesia: «la complessa struttura artistica, creata col materiale della lingua, permette di trasmettere un volume d'informazione che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere con i mezzi della struttura linguistica normale». ⁵⁷⁹

2.22 L'altro Hajdari

L'altro Hajdari è un operatore culturale per il quale la letteratura trasmette valori universali che creano legami fra gli autori e fra questi e i lettori, in lingue, luoghi e tempi diversi.

Se per la rivisitazione della traduzione delle sue opere in albanese si è affidato all'amico poeta Jozef Radi, ⁵⁸⁰ egli stesso ha curato e tradotto opere poetiche dall'italiano in albanese (Luigi Manzi, *Il muschio e la pietra* ⁵⁸¹) e dall'albanese in italiano (Besnik Mustafaj, *Leggenda della mia nascita*, ⁵⁸² Donika Dabishevci, *La tua Robinja* ⁵⁸³). Inoltre, ha curato la rivisitazione poetica delle liriche di Abu'l-Qasim ash-Shabbi (1909-1934) *I canti della vita* ⁵⁸⁴ e l'edizione della silloge di Gémino H.

⁵⁷⁸ Fracassa, U. (2010), *Il ponte di Qabè. Gli scritti di viaggio di Gëzim Hajdari*. In Gazzoni, A. (a cura di), (2010), op. cit., pp. 263-277, p. 273.

⁵⁷⁹ Lotman, J. M. (1972), *La struttura del testo poetico* (a cura di Eridano Balzanelli), Milano: Mursia Editore, p. 17.

⁵⁸⁰ Cfr. Hajdari, G. (2005), *Maldiluna/Dhimbjehëne*, op. cit. e Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit.

⁵⁸¹ Manzi, L. (2004), *Guri dhe myshku/Il muschio e la pietra*, op. cit.

⁵⁸² Mustafaj, B. (2012), *Leggenda della mia nascita*, Roma: Edizioni Ensemble (ed. or. *Legjenda e lindjes sime*, 1998).

⁵⁸³ Dabishevci, D. (2017), *La tua robinja*, Roma: Edizioni Ensemble.

⁵⁸⁴ Ash-Shabbi, A. (2008), *I canti della vita*, Trapani: Di Girolamo Editore.

Abad⁵⁸⁵ *Dove le parole non si spezzano*.⁵⁸⁶ Ash-Shabbi e Abad sono due autori che, seppur legati fortemente alle loro rispettive terre d'origine, la Tunisia e le Filippine, riescono a rendere universale il loro sentire di poeti ribelli. L'uno, considerato «uno dei principi indiscussi della poesia tunisina poi araba»⁵⁸⁷ e l'altro, «voce struggente e scomoda, anticoloniale»⁵⁸⁸ condividono un atteggiamento indignato verso le potenze colonizzatrici dei loro rispettivi paesi.

Anche come direttore della collana Erranze della casa editrice Ensemble, l'attività di Hajdari si configura come un percorso coerente e ad ampio raggio di azione, complementare alla sua attività poetica. La ricerca di quel filo rosso che lega gli autori delle opere finora pubblicate, tutti di diversa provenienza (Gémino H. Abad, filippino, Kamau Brathwaite, caraibico, Luigi Manzi, italiano, Gerda Stevenson, scozzese, Besnik Mustafaj e lo stesso Hajdari, albanesi), approda all'individuazione della loro capacità di farsi cantori della natura, della terra di appartenenza, di rivendicare il diritto all'autodeterminazione, di rendere leggera la pesantezza della vita, di dare voce a un destino di emarginazione, di farsi carico di un messaggio che è sì personale, ma diventa universale nella misura in cui la sofferenza dell'uomo solo, dell'esule in patria, del migrante, del perseguitato diventa quella di colui che ha il coraggio di rappresentare una voce fuori dal coro. Essi, infatti, rifiutano le gerarchie ufficiali per non essere imbrigliati o imbavagliati, per tutelare ed esercitare il diritto/dovere di criticare la società contemporanea che, troppo presa a rincorrere il futuro, perde di vista il suo passato.

⁵⁸⁵ Nel corso dell'incontro con il poeta, di cui si legge nell'ultimo capitolo di *San Pedro Cutud*, Hajdari si era impegnato a divulgare le sue opere in Occidente.

⁵⁸⁶ Abad, G.H. (2015), *Dove le parole non si spezzano*, Roma: Edizioni Ensemble.

⁵⁸⁷ Bannour, A. (2008), *L'attualità di Shabbi o l'inno alla vita*. In: Ash-Shabbi, A. (2008), *I canti della vita*, op. cit., p. 12.

⁵⁸⁸ Hajdari, G. (2009), *Introduzione*. In occasione del conferimento del premio internazionale "Feronia" a Gémino Abad, Fiano Romano, 22 luglio 2009. In: Abad, G.H. (2015), *Dove le parole non si spezzano*, op. cit., p. 7.

Tutti i poeti di cui Hajdari si è finora occupato curando la traduzione o l'edizione in italiano delle poesie presentano degli aspetti comuni alla sua poetica, alla sua visione del mondo. Gémino H. Abad condivide con lui il compito attribuito alla parola poetica, parola semplice, scarna, capace di trasmettere i valori di una civiltà, di definire identità, di creare relazioni. Per il poeta filippino le parole della poesia sono immagini della mente, «vetro nella carne»,⁵⁸⁹ forti corde tese a raggiungere l'altro da sé. Sono parole centellate, cariche di significato, che rendono più prezioso il silenzio da cui sono inframmezzate. Sono le parole da sottrarre ai tiranni per evitare che essi le trasformino in menzogne e le utilizzino per i loro abietti scopi; sono parole preziose, perdute nell'infanzia e, una volta ritrovate, da custodire.

Se Hajdari si definisce un «contadino della poesia», Abad sceglie per sé la definizione di «coltivatore incostante di parole»;⁵⁹⁰ per entrambi, dunque, scrivere poesie equivale a lavorare la terra, seminarla, farne crescere i frutti, entrare in sinergia con la natura, per rafforzarne il legame, sentirsene parte e godere di questa armonia. Poeta-giardiniere o poeta contadino, in entrambi i casi il poeta è colui che incide negli animi con le sue parole come il lavoratore della terra traccia solchi sul suolo con l'aratro. Indicativo di questa concezione del poetare è la predilezione del termine 'terra' a 'nazione'; quest'ultima esprime un'appartenenza politica, mentre la prima esprime il legame viscerale con madre natura.

Dal punto di vista linguistico emerge una certa differenza fra i due autori: l'uno scrive nella lingua del colonizzatore, la variante filippina dell'inglese, l'altro contemporaneamente nella sua lingua materna e nella lingua del paese di adozione. In ogni caso per Abad, come sostiene Carla Locatelli nell'appendice alla silloge,⁵⁹¹ l'inglese non è più la lingua del colonizzatore, bensì è l'idioma di cui il colonizzato si è appropriato.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 59, v. 6 e p. 61, v. 56.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 119.

⁵⁹¹ Ivi, pp. 157-172, p. 169.

Abad e Hajdari condividono la concezione dell'attività poetica come missione, come impegno politico prima che letterario perché rivolto a tutti gli uomini. Nel loro caso letteratura 'impegnata' è una scrittura che fa della resistenza e dell'appello alla dignità dell'uomo i suoi fondamenti. Per entrambi la resistenza è un vessillo, come viene emblematicamente espresso dal titolo scelto per l'edizione italiana di queste poesie⁵⁹² tratto dall'omonima lirica «dove le parole non si spezzano».⁵⁹³

Con il connazionale Besnik Mustafaj, poeta di riconosciuta fama in patria oltre che affermato politico, Hajdari condivide il viscerale attaccamento alla terra d'origine, quella regione settentrionale dell'Albania delle Montagne Maledette, *Bjeshkët e Nëmuna*, poco accessibile e per questo ancora integra dove vigono ancora i principi, le consuetudini e le norme contenute nel *Kanun*. Al rigore della natura corrisponde il rigore delle norme comportamentali e ciò fa sì che Mustafaj, figlio di quella terra, a Tirana, nella civilizzata capitale, porti con sé un carico pesante. Esso non deve, però, essere inteso come fardello, bensì come patrimonio di valori, ricchezza di immagini paesaggistiche, di ricordi, di sentimenti di cui egli è consapevole e grato.

In Mustafaj la natura si presenta in modo inquietante: notti nere senza albe, «colombi selvatici», «fiumi gonfi», «fulmini infuriati», «suolo scuro», uccelli neri, mare in tempesta. È una natura che non minaccia, ma che fa sentire tutta la sua potenza, la forza dei suoi elementi a cui si aggiunge una componente soprannaturale fatta di streghe e di morti che si mescolano ai vivi. È una natura che trasmette il fascino del mistero in cui riecheggiano gli aspetti gotici della natura hajdariana, dei suoi paesaggi balcanici impervi e incontaminati di fronte a cui l'uomo sente tutta la sua fragilità.

Dietro l'eleganza del verso e la delicatezza dei temi delle liriche di Mustafaj si cela la denuncia politica che si sostanzia nel rifiutarsi di celebrare il potere come la

⁵⁹² Le poesie di questa silloge sono tratte dalla raccolta *In Ordinary Time: Poems, Parables, Poetics*, pubblicata nel 2004 a Quezon City dalla U.P. Press.

⁵⁹³ Ivi, p. 84-85. Il titolo originale della poesia è «Where No Words Break».

dittatura desidererebbe e di chiudersi, al riguardo, in un silenzio più esplicito di qualsiasi parola. Egli preferisce andare alla ricerca del suo passato, capire le sue origini di albanese e di poeta e riesumare le radici della sua antica patria. Ed è così facendo che i suoi versi si fanno altisonanti senza essere magniloquenti, alteri senza divenire sferzanti. Lo stesso Hajdari definisce la poesia di Mustafaj «imponente, dai toni epici ed elegiaci»⁵⁹⁴ riconoscendo implicitamente le affinità formali e la comunanza del sentire, dovuta, oltre alla provenienza, alla concezione di poesia intesa come missione, come dovere etico e politico.

La necessaria concisione della trattazione non rende merito alla grandezza dell'opera di Kamau Brathwaite, poeta caraibico, uno dei più apprezzati autori di lingua inglese della letteratura post-coloniale. Ma l'intento non è analizzare la sua opera quanto capire quali analogie esistano fra il suo poetare e quello di Hajdari e di cercare di individuare le motivazioni che hanno spinto quest'ultimo a pubblicare per la prima volta in lingua italiana la raccolta d'esordio del poeta, *Rights of Passage*,⁵⁹⁵ del 1967. Essa, con i successivi *Masks* (1968) e *Islands* (1969) fa parte della trilogia *The Arrivants* (1973), come informa il traduttore e curatore della silloge, Andrea Gazzoni, nella Postfazione.

Scritto in un inglese influenzato dal *bajan*, la lingua creola parlata nelle isole Barbados di sua provenienza, la cui musicalità può essere apprezzata appieno solo nell'originale dove riecheggiano sonorità blues, queste liriche sono tutte incentrate sui seguenti temi: lo strappo dalla terra natia, lo sfruttamento dell'uomo bianco sull'uomo di colore (nell'originale inglese *nigger*, reso dal traduttore con il corrispettivo italiano 'negro'), l'errare dall'Africa, all'America, all'Europa e il bisogno di ritornare a casa e di difendere la memoria.

⁵⁹⁴ Hajdari, G. (2012), *Prefazione*. In: Mustafaj, B. (2012), *Leggenda della mia nascita*, op. cit., pp. 5-9, p. 9.

⁵⁹⁵ Brathwaite, K. (2014), *Diritti di passaggio*, Roma: Ensemble (ed. or. *Rights of Passage*, 1967)

Stupefacente l'attualità degli argomenti affrontati, come quello dei migranti, rappresentati come una massa di individui pazienti, in transito, che non conoscono la loro meta e che, lungo il tragitto, dimenticano persino le ragioni del loro peregrinare.

Anche quella di Brathwaite è una poesia del resistere, resistere per tutelare la propria incolumità. È la resistenza di chi si oppone al predominio culturale dell'Occidente e si rifiuta di soccombere al capitalismo, simboleggiato dal supermercato per costruire il quale si abbatte «la capanna dello zio Tom». Ma è anche la resistenza di chi sa che non si può avere un futuro se non si preserva il passato e che l'unica speranza di sopravvivenza risiede nel tutelare la memoria: «Questa casa è tutto/quel che resta delle speranze, della ferita,/della storia...».⁵⁹⁶

Come Hajdari, Brathwaite appartiene a una cultura, nel suo caso quella degli schiavi e dei loro discendenti delle isole caraibiche, che fonda la sua trasmissione sull'oralità ed è per tutelare le loro voci che entrambi i poeti le traspongono nella materialità della scrittura aggiungendovi quegli elementi di originalità che i grandi poeti non possono esimersi dal fare.

La difesa del passato procede di pari passo con la ribellione avverso i modelli letterari imposti, per il poeta caraibico, dai colonizzatori, per il poeta albanese dai dettami del regime. Hajdari e Brathwaite sono accomunati dal loro offrirsi al lettore come cantori, poeti epici nella misura in cui esprimono e rendono patrimonio comune i valori, i bisogni, le battaglie e le speranze dei loro rispettivi popoli.

Di Luigi Manzi Hajdari ha tradotto e curato la pubblicazione di una selezione di poesie scelte⁵⁹⁷ dalle sue raccolte pubblicate dal 1967 al 1997 con incluse poesie inedite e ha inserito una silloge più recente nella collana da lui diretta.⁵⁹⁸ La poesia di Manzi è visionaria, tersa, asciutta, tesa a intercettare i seppur minimi segnali fisici che danno conto di un male di vivere, di una sofferenza che si esprime in spazi esterni

⁵⁹⁶ Ivi, p. 169, I, vv. 56-58.

⁵⁹⁷ Manzi, L. (2004), *Il muschio e la pietra*, op. cit.

⁵⁹⁸ Manzi, L. (2013), *Fuorivia*, Roma: Edizioni Ensemble.

claustrofobici, asfissianti, resi visivamente attraverso immagini di cancelli e porte chiuse, mura, strade buie, notti «iluni» e silenzi spietati. È uno spazio caratterizzato dalla precarietà, dall'indeterminatezza dove l'io si sente sospeso, al limite fra la terraferma e l'abisso. La vita è l'inerpicarsi su un sentiero ripido in salita o il procedere lungo una zona di liminalità; sia che sia rappresentata da un lungomare o da uno strapiombo di montagna, essa è, in ogni caso, un passaggio, il tracciato di un confine.

Anche quella di Manzi è una poesia della corporeità: il crudo realismo delle immagini offre in pasto al lettore la lacerazione del corpo, la sofferenza spirituale che si fa ferita materiale, la pena dell'anima che, come una spina o un aculeo, si conficca nella carne e strappa le membra.

Con Hajdari Manzi condivide, inoltre, la concezione del poetare inteso come missione, percorso salvifico che passa, però, attraverso l'annientamento, la morte che porta alla rinascita perché, come sostiene il poeta albanese, i poeti rinascono dalle loro ceneri.

«Faccio del corpo un cerchio avaro/che appena mi concreta»:⁵⁹⁹ per Manzi l'identità del poeta è tutta presente nel suo corpo, unico territorio di appartenenza, come per Hajdari nel cui poemetto *Rosa canina* si leggono questi versi già altrove citati: «La mia patria: il mio corpo/Gëzim: la mia identità».⁶⁰⁰

Come accennato, Hajdari si è occupato della rivisitazione poetica delle liriche di Abu'l-Qasim ash-Shabbi (1909-1934), tradotte da Imed Mehadheb e pubblicate con il titolo *I canti della vita*.⁶⁰¹ Ash-Shabbi è uno dei maggiori poeti della letteratura tunisina, apprezzato non solo nel suo paese, ma in tutto il mondo arabo anche se la sua

⁵⁹⁹ Ivi, p. 96, vv. 6-7.

⁶⁰⁰ Hajdari, G. (2007a), *Maldiluna*, op. cit., p. 130, 70.

⁶⁰¹ Ash-Shabbi, A.- Q. (2008), *I canti della vita* (traduzione dall'arabo di Imed Mehadheb, rivisitazione poetica di Gëzim Hajdari, saggio introduttivo e cura di Salvatore Mugno, prefazione di Abderrazak Bannour, postfazione di Aldo Nicosia), Trapani: Di Girolamo Editore (ed. or. 1955, *Aghānī al-Hayāt*).

figura, come sottolinea Salvatore Mugno nell'Introduzione all'opera,⁶⁰² appare controversa sia per il suo atteggiamento anticonformista e irriverente nei confronti della tradizione letteraria del suo paese sia per la forza dirompente dei suoi versi.

Essi rappresentano, come suggerisce il titolo, un inno alla vita, alla libertà contro il predominio del colonizzatore, all'amore nei suoi aspetti più sensuali. Al centro della sua poesia vi è la figura del poeta-profeta non compreso dai suoi simili e la natura che non partecipa alle sofferenze dell'uomo, ne è solo testimone. Indifferente è anche dio che, scagliato il poeta sulla terra, valle di lacrime, non ascolta il suo lamento («Stai ascoltando...mio Dio?»⁶⁰³); sono accuse che contengono tutta una sofferenza di leopardiana memoria: «Il Dio onnipotente ha creato il mondo/per darlo in pasto ai mali».⁶⁰⁴

Ash-Shabbi utilizza inusitate immagini per rappresentare il poeta che è «come un fiore profumato», «come un re» che «infilare collane con le perle dell'immaginazione,/che rendono eterna la felicità dell'uomo».⁶⁰⁵ Se alta è la missione del poeta, altrettanto elevato è il valore delle sue parole a cui viene affidato il compito di esprimere tutta la sostanza del suo essere: «Tu, poesia, sei il mio cuore ferito che canta,/sei il mio essere, il mio tormento./In te c'è una eterna nostalgia/che brama l'essenza della mia esistenza».⁶⁰⁶ Il poeta è un profeta non compreso («Lui è un profeta agli occhi della vita,/un demente per il suo popolo»⁶⁰⁷) che disdegna chi lo ignora rifiutando il «nettare» dei suoi versi e calpestando le sue «rose». Da qui il suo rifugiarsi nella natura, lontano dai suoi simili, per chiedere, invano, comprensione e consolazione.

⁶⁰² Mugno, S. (2008), *Il difficile mestiere di "poeta nazionale"*. In: Ivi, pp. 15-44.

⁶⁰³ Ivi, p. 95, v. 6.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 97, vv. 61-62.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 81, vv. 11-12.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 83, vv. 1-4.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 105, vv. 79-80.

È lo stesso atteggiamento di difesa di Hajdari che, lungi dal voler richiudersi in una torre d'avorio, è costretto, suo malgrado, a voltare le spalle all'Albania, all'Europa, a tutti coloro che, a suo avviso, non gli riconoscono il giusto merito.

Nonostante tutto, comunque, c'è spazio per l'ottimismo: entrambi i poeti fanno appello alla capacità di resistere dell'uomo («Resisti», chiede esplicitamente Hajdari nella già citata lirica di *Ombra di cane*), che non è chiedergli di sopravvivere, ma di imparare a vivere accettando la sofferenza.

Hajdari ha anche tradotto e curato l'edizione italiana delle liriche della poetessa di origini kosovare Donika Dabishevci pubblicate con il titolo *La tua robinja*⁶⁰⁸ dalla casa editrice Ensemble nella collana Alter.

Si tratta di quarantasette poesie che trattano di amore e morte, della passione che è sempre accompagnata dalla minaccia della sua fine. L'amore è esperienza spirituale e fisica, di assoluta libertà, folle e selvaggia che trasporta i due amanti in una dimensione mistica. Colpisce l'incisività di un linguaggio conciso, schietto e diretto, in cui l'autrice, senza remore o pudori, esprime tutta la sua voluttà, la sua sensualità senza mai scendere nel volgare. Nella lirica *Diventerai cenere* si paragona a una «belva feroce e docile»⁶⁰⁹ il cui fuoco incendierà il desiderio dell'amato e ridurrà il suo corpo in cenere. Nella lirica *Vieni* la donna, che prende sempre l'iniziativa, invita a giochi erotici sadici in cui a soffrire è solo l'uomo, «monaco mesto».⁶¹⁰ L'impiego di questo binomio così caro ad Hajdari indica le somiglianze fra i due poeti, accomunati da una ricca immaginazione erotica che utilizza metafore floro-faunistiche per rappresentare l'ardente desiderio, l'ardito approccio e l'appassionato amplesso. La Dabishevci a tratti appare come quella «puledra focosa», quella «fanciulla della Ciociaria» a cui

⁶⁰⁸ Dabishevci, D. (2017), *La tua robinja*, Roma: Edizioni Ensemble (ed. or. *Kam me ardhë si deka*, 2015). La parola albanese 'robinja' significa preda di guerra.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 21, v. 10.

⁶¹⁰ Ivi, p. 25, v. 15.

Hajdari si rivolge nel poemetto *Contadino della tua vigna*, il dialogo amoroso che fa parte della raccolta *Peligòrga*.⁶¹¹

I versi dei due poeti condividono lo stesso afflato erotico, la stessa provocazione, che nella poetessa raggiunge la forma di una sfida. Per entrambi l'amore è morte e rinascita. Come nella tradizione della poesia erotica da Saffo in poi, l'*eros* non è mai disgiunto da *thanatos*: raggiungere l'estremo piacere per la coppia significa morire l'uno nell'altro per poi rinascere insieme. La passione è forza che annienta, distrugge, riduce in cenere, sotto cui rimane quella brace, quella forza vitale che permette la rigenerazione.

Nell'Introduzione Hajdari sottolinea il valore letterario di queste liriche rappresentato anche dalla loro portata dissacrante e assolutamente innovativa dal punto di vista socio-culturale trattandosi di poesia erotica femminile prodotta in Albania, un paese in cui, fino a qualche decennio fa, i dettami del regime imponevano contenuti e forme finalizzate esclusivamente all'esaltazione del potere; i versi amorosi, men che meno quelli erotici, erano messi al bando.

La più recente scelta editoriale di Hajdari è ricaduta su Gerda Stevenson, poliedrica artista scozzese (è attrice, cantautrice, regista oltre che poetessa) la cui unica raccolta di poesie, *If This Were Real*, è stata pubblicata con il titolo *Se questo fosse vero*.⁶¹²

La sua poesia abbraccia una varietà di temi che vanno da storie familiari (l'annuncio della morte di un congiunto) a tragici avvenimenti della storia recente (la guerra nell'ex Jugoslavia) al ricordo di importanti figure di donne della sua terra (l'astronoma Williamina Paton Fleming).

⁶¹¹ Hajdari, G. (2007), *Peligòrga*, op. cit., pp. 111-129. In questo poemetto sono numerosi i riferimenti ad animali e a piante: puledra focosa, toro infuriato, cavallo imbizzarrito, destriero, colomba, cuculo, capra; fiore selvatico, melagrana matura, selva, chicchi d'uva bianca, conchiglia, anguria fresca, melagrana spaccata, pesca. Simili presenze popolano lo scenario poetico della Dabishevci: destriero, lupa, farfalla, belva feroce e docile, semi, valle, sole, quercia.

⁶¹² Stevenson, G. (2017), *Se questo fosse vero*, Roma: Ensemble (ed. or. 2013, *If This Were Real*).

Il suo tono può essere triste e sommesso quando parla dell'inesorabile passare del tempo e annuncia la morte, ma si fa altisonante e solenne quando tratta di leggende scozzesi. Questa commistione di forza e fragilità riflette la natura umana come l'intende la poetessa. Essa è energica e caduca al contempo, grande eppur piccola di fronte all'immensità dell'universo, mite ed arrendevole eppur capace di commettere crudeltà così atroci da far sorprendere che la vita continui loro malgrado: «L'erba estiva è di nuovo alta fino alle spalle,/più alta di quanto mai saranno i miei figli./Come ha fatto a crescere ancora dopo ciò che ha visto?». ⁶¹³

Nel dar voce a questi poeti, alcuni dei quali (Abu'l-Qasim Ash-shabbi, Gèmino H. Abad, Gerda Stevenson, Donika Dabishevcic) tradotti e pubblicati per la prima volta in Italia, Hajdari dimostra tutto il suo impegno volto a far conoscere autori che, come lui, intendono il poetare come una missione tesa alla salvaguardia delle appartenenze, alla difesa dei diritti civili sostenuta dall'amore per la propria terra e dalla speranza in tempi migliori. La personale esperienza biografica fa da volano a un impegno guidato dall'empatia; riconoscere e condividere l'esperienza comune a tutti i poeti significa far sì che una voce diventi un coro di voci che può meglio spezzare il muro del silenzio, dell'indifferenza e dell'impermeabilità di un canone letterario non sempre aperto all'accoglienza.

⁶¹³ Ivi, p. 123, vv. 1-3. *Ultima corsa in autobus a luglio* (Luglio 1995- Genocidio Srebrenica, Luglio 2008-Karadzic catturato, Belgrado).

CAPITOLO TERZO. DALLA DIMORA ALLA STANZA SGOMBRA

«Uno spazio, un Tempo, una fiamma
una crepa non vedo
in cui posso perdermi.»

Gëzim Hajdari, *Antologia della pioggia*

3.1 Le stanze dei migranti

«Cosa resta a colui che decide di andarsene in un altro paese, verso un altro mondo? Una vita alle spalle. Tutto il resto bisogna conquistarselo: *farsi un'altra vita*». ⁶¹⁴ Lo scrittore e accademico slavo Pedrag Matvejević si riferisce alla necessità dei migranti di ricominciare da zero: ormai stranieri in patria e ancora stranieri nella terra di accoglienza, essi devono rimettere insieme, come i pezzi di un mosaico, i frammenti di un mondo ridotto in frantumi.

La stanza rappresenta il primo approdo di un'erranza fisica e spirituale, una capsula sospesa fra il passato e il futuro, un nido in cui ritrovare se stessi e prepararsi ad affrontare la nuova vita. La condizione dell'esule può essere paragonata a quella di un recluso, circondato com'è, oltre che da mura reali, da barriere linguistiche e culturali, da pregiudizi, chiusure e incomprensioni da superare e di norme e regole da rispettare. E la vita si trasforma in una serie di luoghi: stanze di altri dove andare a bussare e la propria stanza dove si aspetta che qualcuno bussi.

Come evidenziato dal poeta e scrittore di origini camerunensi Ndjock Ngana, il migrante approda in un paese straniero e viene a trovarsi nei suoi luoghi con i quali deve confrontarsi; le mura alzano barriere, i vetri delimitano mondi:

Ai Commissariati, agli Uffici Postali, ai supermercati, alle biglietterie
varie, alle banche, persino alle segreterie delle università, ai numerosi

⁶¹⁴ Matvejević, P. (1998), *Prefazione. Sulla zattera con loro*, in AA.VV. (1998), *Quaderno balcanico I, Cittadini della poesia*, Firenze: Loggia dei Lanzi, pp. 7-10, p. 7 (Corsivo dell'Autore).

sportelli, si fa la fila per sapere che cosa bisogna fare, come lo si deve fare. Chi si dimentica di portare un documento ritornerà la prossima volta a rifare la fila. [...]

Qui, al “centro di accoglienza”, chi arriva in ritardo ritornerà un'altra volta per sapere quali documenti deve portare e quindi, una seconda volta per portarli. Chi ha consegnato tutto ritornerà lo stesso per essere informato sull'esito della sua pratica. Potrebbe essere fortunato che alla prima “botta” vada tutto bene, ma questo non è sempre la regola. Succede raramente (o quasi) che il fascicolo non si trovi o che blocchino i terminali: magia della tecnologia in un paese tecnologicamente avanzato!

Può anche capitare che il “dossier” sia insoddisfacente o incompleto e che, per il grande carico di lavoro, gli impiegati non siano riusciti ad evadere la pratica: allora devi ritornare, rifare la fila e ... sperare. [...]

È così che arrivi al quarto appuntamento nella stessa stanza. Una vetrata separa i due gruppi di interlocutori; da questa parte facce strane: arabi, negri, negroidi, bianchi, rosei, tutti strani con la stessa ansia, la stessa preoccupazione disegnata sul volto, la stessa stanchezza che galleggia su un'aspettativa a tempo indeterminato.

Dall'altra parte della vetrina, dominano le stesse uniformi, la stessa freddezza, la stessa quasi diligenza che di tanto in tanto, fa sbocciare un sorrisetto sollecitato, quasi ordinato dagli interlocutori della parte opposta impegnati nella ricerca di un momento di condizione umana.⁶¹⁵

L'incontro fra italiani e migranti spesso si riduce al disbrigo di formalità burocratiche davanti a vetrine dove si passano carte. Come sostiene il sociologo inglese Iain Chambers,

Essere costretti ad attraversare l'Atlantico come schiavi in catene, ad attraversare illegalmente il Mediterraneo o il Rio Grande diretti verso Nord e pieni di speranza, o anche sudare nelle lente code davanti alla burocrazia stringendo in mano passaporti e libretti di lavoro, significa prendere l'abitudine di vivere a metà strada fra mondi diversi, prigionieri di una frontiera che corre lungo la propria lingua, religione, musica, modo di vestire, di apparire e di vivere. [...]

Questo dramma, che di rado è frutto di una libera scelta, è anche il dramma dello straniero. Tagliato fuori dalle patrie della tradizione, vivendo un'identità messa costantemente in discussione, lo straniero deve

⁶¹⁵ Ndjock Ngana, Y. N. (2006), *Stress 1. Quel maledetto pezzo di carta*, Roma: Kel'Lam Società Cooperativa, pp. 16-18.

continuamente mettersi a proprio agio in una discussione tra un'eredità storica dispersa e un presente eterogeneo.⁶¹⁶

Lo straniero, che conosce i confini, deve arrestarsi di fronte alle mura che si trova davanti; la stanza diventa il luogo in cui attendere che la provvisorietà diventi permanenza, il permesso di soggiorno carta di identità. Si tratta di una sfida perchè la stanza del migrante resta pur sempre un luogo della transitorietà, del passaggio, della ricerca ed è per questo che lo sguardo si rivolge verso l'esterno alla ricerca dell'agognata stabilità.

Nella raccolta *Vertigo. 77 poesie per Ahmed Saifeer* del poeta di origini olandesi Arnold De Vos, facente parte anch'egli di quella che Carmine Gino Chiellino chiama 'poesia interculturale in lingua italiana', viene menzionata la stanza come rifugio nella lirica *Luna di Giorno* («Passi l'anno nella stanza/senza vedere molte persone,/ma di notte giri»⁶¹⁷), regno personale del poeta nella lirica *Camera obscura* («Nella mia stanza/non entrare: le pareti t'invadono, con il peso degli scaffali»⁶¹⁸), suo sepolcro nella lirica *Sabba* («Viaggio, volo e cavalco/nelle strette di una stanza tomba/e del cervello che me lo consente»⁶¹⁹). La stanza racchiude tutto l'universo dell'errante e del letterato, è il luogo della presenza e dell'assenza, di sè e degli altri, come nei versi del componimento *Ex-voto* dedicato a Mia Lecomte: «Dal davanzale/la luce perlustra la stanza/vuota di te».⁶²⁰

Edward Said analizza il punto di vista di Theodor W. Adorno secondo il quale solo la scrittura può rappresentare un rifugio per l'uomo contemporaneo che non riesce a sentirsi a casa neanche a casa sua. «Seguire Adorno significa allora dover prendere le distanze da una casa per poterla guardare con il distacco necessario dell'esule. [...]

⁶¹⁶ Chambers, I. (1996), *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Genova: Costa & Nolan, p. 10.

⁶¹⁷ De Vos, A. (2007), *Vertigo. 77 poesie per Ahmed Saifeer*, Venezia: Edizioni del Leone, p. 20, vv. 1-3.

⁶¹⁸ Ivi, p. 38, vv. 1-3.

⁶¹⁹ Ivi, p. 47, vv. 1-3.

⁶²⁰ Ivi, p. 19, vv. 1-3.

Una casa, una lingua: sono tutte cose che diamo per scontate. L'esule sa che le case sono provvisorie». ⁶²¹

I poeti migranti, come dei palombari, scandagliano nel mare del malessere personale e collettivo e gli danno voce con parole poetiche sussurrate dall'interno di stanze vuote, immagine, questa, che rappresenta l'epitome di una condizione esistenziale come in questa lirica di Ndjock Ngana:

La stanza vuota

Come faccio a sbandierare
l'intensità del mio dolore
se nessuno ammette mai
che sto soffrendo?

Sanno tutto.
Da anni, monologano di me...
Continuano a farlo persino
con me dentro casa.

Ma un bel giorno, allo specchio,
vedranno muoversi la loro mente
in una stanza vuota. ⁶²²

La sofferenza causata dalla solitudine non viene presa in considerazione nonostante i migranti cerchino di comunicarla («sbandierare») a tutti coloro (si suppone gli occidentali) che parlano di loro ma non con loro, che evitano il dialogo («monologano di me») come se non esistessero, nonostante («persino») essi siano «dentro casa», nel loro paese. Di conseguenza, guardando la propria immagine allo specchio, vi vedranno riflesso il vuoto.

⁶²¹ Said, E. (2008), *Riflessioni sull'esilio*, in: *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, (ed. or. *Reflections on Exile and Other Essays*, 2000), pp. 216-231, p. 229.

⁶²² Ndjock Ngana, Y.N. (2006), *Stress 1. Quel maledetto pezzo di carta*, Roma: Kel'Lam Società Cooperativa, p. 65.

Tema centrale della poetica di Hajdari è la stanza vuota che esprime la condizione di isolamento e di emarginazione in cui si viene a trovare il neo arrivato. La stanza è il luogo delle possibilità in cui il rapporto con il tempo e lo spazio è ambivalente: mentre la stanza vuota del presente delimita i confini e arresta il tempo, la stanza del passato da cui si è assenti contiene tutta la propria storia e permette di attingervi senza limiti. La stanza del presente funge da riparo che protegge dal mondo esterno ancora estraneo e, per associazione, inquietante e potenzialmente pericoloso. Ed è così che la stanza appare come la tana di un animale braccato che vi trova temporaneo rifugio.

Quanta psicologia si nasconde dietro la ‘camera’ ce lo rivela Bachelard secondo il quale «l’essere che ha trovato un rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio; nella più interminabile delle dialettiche vive la casa nella sua realtà e nella sua virtualità, attraverso i pensieri e i sogni».⁶²³ Secondo il filosofo francese la casa è la prima «culla» dell’uomo:

Il passato, il presente e il futuro affidano alla casa dinamismi differenti, dinamismi che spesso interferiscono tra loro, stimolandosi reciprocamente. La casa, nella vita dell’uomo, travalica le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità: se mancasse, l’uomo sarebbe un essere disperso. Essa sostiene l’uomo che passa attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell’essere umano. Prima di «essere gettato nel mondo» come professano metafisiche sbrigative, l’uomo viene deposto nella culla della casa e sempre nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla. Una metafisica concreta non può trascurare tale fatto, tale semplice fatto, proprio in quanto esso è un valore, un grande valore a cui ritorniamo nelle nostre *rêveries*. L’essere immediatamente un valore. La vita comincia bene, incomincia racchiusa, protetta, al calduccio nel grembo della casa.⁶²⁴

⁶²³ Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, Bari: Edizioni Dedalo (ed. or. *Poétique de l’espace*, 1957), p. 33.

⁶²⁴ Ivi, pp. 34-35.

Tuttavia, nella stanza straniera il senso di topofobia contrasta con la topofilia, cioè, il sentimento di appartenenza non è ancora consolidato al punto da impedire il desiderio di fuggire ancora.

Nel fare letterario i luoghi non sono solo sfondo, ma si fanno centrali in quanto spazio del vissuto e dell'immaginario dell'autore, crocevia di fatti e sentimenti, di ricordi e nostalgie, di pensieri e passioni, in una parola, specchio del proprio mondo interiore. Dante Alighieri, come illustra Angelo M. Mangini,⁶²⁵ pensa a Beatrice e scrive versi per lei e da lei ispirati nel chiuso della sua stanza che diventa, così, laboratorio di scrittura. La stanza

è lo spazio che contiene e rende possibile la relazione fra il poeta e i fantasmi del suo desiderio, lo spazio attraverso il quale l'esperienza esistenziale comunica con il suo *oltre*, e cioè con quel tessuto di visioni, immagini e parole che è il rovescio della trama del reale e la materia prima della poesia.⁶²⁶

Essa diventa, quindi, il luogo privilegiato in cui l'io incontra il non-io, il reale l'immaginario. Sempre Mangini nota che la stanza è un luogo dove poter essere poeti, una vera e propria officina letteraria, una «dimensione nella quale lo scrittore, oltre a scriverla e prima di scriverla, *vive* la propria opera come esperienza immaginaria».⁶²⁷ Il rapporto con la propria stanza rappresenta il sentire profondo di chi l'abita, è un riflesso della sua condizione psicologica e del suo umore, indica quale sia la sua percezione del mondo esterno.

Anche per Giacomo Leopardi la stanza è un luogo privilegiato («la torre antica»⁶²⁸) dove rinchiudersi e affacciarsi a osservare l'altrove, il fuori, l'infinito («Tu

⁶²⁵ Cfr. Mangini, A. M. (2003), *Stanza della scrittura*. In: Anselmi, G. M./Ruoizzi, G. (a cura di), (2003), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano: Bruno Mondadori Edizioni, pp. 341-351.

⁶²⁶ Ivi, p. 342 (Corsivo dell'Autore).

⁶²⁷ Ivi, p. 346 (Corsivo dell'Autore).

⁶²⁸ Leopardi, G.(1835), *Il passero solitario*, in: D'Intino, F. (a cura di), (2015), *Giacomo Leopardi. Il poeta infinito. Antologia illustrata*, Roma: Gruppo editoriale L'Espresso S.p.A, pp. 42-43.

dormi: io questo ciel, che sì benigno/Appare in vista, a salutar m'affaccio»⁶²⁹). Ma a livello emozionale sembra che non esista alcun rapporto affettivo con la stanza come conseguenza del sentimento di rifiuto che il poeta prova verso la propria casa e il proprio borgo natio.

Per Gaston Bachelard la casa possiede un alto valore immaginativo perché dietro ogni porta chiusa si nasconde tutto un mondo. «Non solo i nostri ricordi, ma anche le nostre dimenticanze sono ‘alloggiate’, il nostro inconscio è ‘alloggiato’, la nostra anima è una dimora e, ricordandoci delle ‘case’ e delle ‘camere’, noi impariamo a ‘dimorare’ in noi stessi».⁶³⁰ Nello spazio dell’intimità protetta proliferano ricordi, pensieri e sogni e la stanza diventa, così, l’incubatrice della creatività.

Alla casa è legata la figura materna, la sensazione di protezione e il ricordo, o meglio la fantasia, del benessere originario dello stato prenatale come dimostrano gli studi di psicanalisi che da Sigmund Freud in poi si sono occupati del rapporto madre-figlio. Anche se la metafora della stanza come grembo materno è abusata, ciò non toglie che non debba essere considerata fondamentale nella valutazione delle sue implicazioni psicologiche. La stanza è il luogo dove ci si sente contenuti, assicurati e difesi. E per gli artisti è il luogo per eccellenza della creazione.

Come variante di ‘casa’ si utilizza anche il termine ‘dimora’ che, però, non può essere considerato un suo sinonimo in quanto possiede una connotazione qualitativa e affettiva più intensa.⁶³¹ Infatti, nella dimora l’abitante si identifica con l’abitazione che acquisisce il valore delle cose preziose. La dimora, più che la casa, appartiene al ricordo ed è fonte di nostalgia; è l’abitazione che attende Ulisse nella sua Itaca.

⁶²⁹ Leopardi, G. (1825), *La sera del dì di festa*, vv. 11-12. In: Ivi, p. 47.

⁶³⁰ Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 28.

⁶³¹ Cfr. la voce ‘dimora, abitazione, casa’ in Ceserani, R./Domenichelli, M./Fasano, P. (a cura di), (2007), *Dizionario dei temi letterari*, Vol. I, Torino: Utet, pp. 632-645. In questo volume vengono analizzate, con taglio cronologico, le diverse rappresentazioni di abitazioni, case e dimore presenti nella letteratura europea e non e ne viene esplicitata la loro funzione narrativa.

Se la stanza è la proiezione del mondo interiore, la finestra rappresenta il collegamento con il mondo esterno. Leopardi si accosta alla finestra per ammirare le festose attività degli abitanti del suo borgo, per contemplare il firmamento, osservare il mare in lontananza e ascoltare i suoni della natura. Davanti alla finestra egli si tormenta e rivolge al cielo i suoi tristi pensieri sulla caducità della vita. Come afferma Bachelard, «Attraverso la finestra del poeta, la casa intreccia col mondo un rapporto di immensità: anche la casa degli uomini, come piace dire al metafisico, si apre al mondo».⁶³²

Marina Cvetaeva invita i lettori ad aprirsi al mondo, ad oltrepassare il varco che separa l'io dal non-io, a superare il dolore della solitudine condividendolo. Nella lirica che segue la poetessa russa esorta ad aprirsi alla relazione con il mondo:

Una metà della finestra s'è spalancata.
Una metà dell'anima s'è mostrata.
Su, apriamo anche l'altra metà,
anche l'altra metà della finestra!⁶³³

3.2 La stanza sgombra di Gëzim Hajdari

Dalla 'stanza sgombra' alla 'dimora', dal 'buco' alla 'tomba', tutti questi termini afferenti all'universo abitativo prefigurano un luogo dove poter porre fine a un'erranza estenuante in vita e, in morte, dove potersi riconciliare con la propria terra, esemplificata nell'immagine della zolla che ricopre le spoglie mortali.

Nella silloge *Sassi controvento*, le mura della stanza sgombra racchiudono la solitudine e la pazzia del poeta, ne diventano una seconda pelle e circoscrivono l'alfa e l'omega del suo essere:

⁶³² Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, op. cit. p. 96.

⁶³³ Cvetaeva, M. (2014), *Poesie*, (a cura di P. A. Zveteremich), Milano: Giangiaco Feltrinelli Editore (prima edizione 1992), p. 93.

Inchiodato tra le mura del vecchio rudere
vivo la mia solitudine
e la mia pazzia

La mia stanza sgombra:
tempio nell'oblio,
il mio corpo: un dio che brucia tra le fiamme.⁶³⁴

Il «vecchio rudere», la sua prima abitazione frusinate, viene spesso citato dal poeta che nutre nei suoi confronti un atteggiamento ambivalente di amore e odio: è la stanza che accoglie il suo corpo, ma che, allo stesso tempo, tiene incatenato il suo spirito. Il participio «inchiodato» rimanda all'immagine del Cristo in croce, simbolo di sofferenza e di dolore, mentre l'immagine delle fiamme brucianti rievocano l'inferno dantesco in cui ardono le anime dei dannati.

Che la 'stanza sgombra' sia un topos consolidato della poetica hajdariana appare evidente dalla sua ricorsività fin dalle prime raccolte pubblicate in Italia. È fra le sue mura che la creatività eruttiva del poeta raggiunge alti livelli di intensità in quanto luogo della solitudine e dell'abbattimento morale che genera poesia.

Secondo Alessandra Mattei,

La non patria dell'abbandono e quella del non approdo precipitano nell'indistinto luogo di una stanza che, nel segno della propria vuotezza, come le stanze di luce di moraviana memoria, significa l'inagibilità lì collocabile; vale a dire un non luogo, palcoscenico sospeso di un'alterità ancora una volta mancata.⁶³⁵

I due termini, 'stanza' e 'sgombra', costantemente affiancati e ripetuti in modo quasi ossessivo, assumono un valore fondamentale. Essi risultano densamente pregnanti tanto dal punto di vista dei significanti quanto per quanto attiene ai

⁶³⁴ Hajdari, G. (1995), *Sassi controvento*, op. cit., p. 13, vv. 10-15.

⁶³⁵ Mattei, A. (2014), *La besa violata. Eresia e vivificazione dell'opera di Gëzim Hajdari*, op. cit., p. 43.

significati. E questo a cominciare dalla scelta della parola stanza, termine neutro che viene comunemente utilizzato nel linguaggio delle agenzie immobiliari come equivalente di vano.

Ad accrescere il senso di anonimato e di vuoto spaziale interviene l'aggettivo 'sgombro' che esclude ogni possibilità di personalizzazione. Normalmente esso viene utilizzato nel contesto dell'azione del traslocare, del fare piazza pulita, dello sgomberare, appunto, vecchie cantine o soffitte. Dal punto di vista dei significanti da notare che l'aggettivo sgombra contiene la parola 'ombra' tanto amata da Hajdari come dimostrato dalla sua ricorsività come metafora dell'inconsistenza della vita. 'Ombra' nel linguaggio psicanalitico rappresenta la zona più oscura e inquietante dell'inconscio. Inquietante è anche l'immagine della stanza sgombra, dove c'è una presenza/assenza del poeta che parla in prima persona.

Le parole "stanza" e "sgombra" sono sempre accostate al punto da trasformarsi in un binomio inseparabile che, considerati come significanti, sembrano perdere la loro arbitrarietà e veicolare delle informazioni complementari a quelle veicolate dai significati. Sotto questo aspetto è interessante chiedersi perché l'autore prediliga il sostantivo 'stanza' e l'aggettivo 'sgombra' e rinunci ad altri possibili sinonimi.

Il poeta, secondo Northrop Frye «non identifica una parola con un significato; egli stabilisce le funzioni e i poteri delle parole».⁶³⁶ E per rendere espliciti i diversi livelli di significati connotativi che le parole posseggono risulta necessaria un'attenta lettura che permetta, altresì, di distinguere quelle più cariche da quelle meno cariche di significato. Per citare nuovamente Frye, «Le immagini ricorrenti, o più spesso ripetute, danno, per così dire, la tonalità, e le immagini modulanti, isolate ed episodiche vanno viste in rapporto a essa, nell'ambito di una gerarchia che è l'analogia critica della forma della poesia stessa».⁶³⁷ Gli esempi citati dall'autore sono le immagini di sangue

⁶³⁶ Frye, N. (1969), *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino: Giulio Einaudi Editore (ed. or. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957), p. 104.

⁶³⁷ Ivi, pp. 112-113.

e di insonnia presenti nella tragedia shakespeariana *Macbeth*, coerentemente con i temi principali dell'opera, l'assassinio e il pentimento.

La «stanza sgombra» dell'esilio di Hajdari risulta, dunque, di estrema importanza in quanto ospita la scrittura che permette di uscire dall'anonimato e, frantumando il vetro del silenzio, si fa ascoltare all'esterno; il dormitorio diventa fucina («Nelle stanze sgombre/si spacca la pietra/dentro la pietra si ripete il cielo»⁶³⁸) in virtù del testo che vi viene scritto.

L'importanza attribuita al binomio «stanza sgombra» e agli altri termini appartenenti al medesimo campo semantico, come si è detto, è comprovata dalla loro ricorsività. Nelle sessantatre liriche che compongono la raccolta *Corpo presente* sono presenti numerosi riferimenti agli spazi abitativi: stanze sgombre e stanza sgombra (quattro volte), dimora ignota, sacre dimore e dimora (tre volte), letto asciutto e letto singolo, rudere, mio tempio, case abbandonate, Via del Cipresso. Questo ridondante rimando alle proprie abitazioni peninsulari fa da contraltare ad altri due spazi: quello in movimento degli esuli e quello della terra d'origine, la Darsia, l'Albania. Costante è la ricerca di una stabilità, come vuole suggerire anche l'immagine dell'uccello e del nido raffigurata sulla copertina del volume.

La stanza che brucia, la dimora che annega offrono una rappresentazione apocalittica di inquietudine e tormento, di sofferenza e angoscia. Tuttavia, la stanza è anche la cella del «monaco mesto», la porziuncola di San Francesco, luogo emblematico della pratica ascetica dove dedicarsi esclusivamente alla vita spirituale: le immagini evocate dal poeta sono quelle di pasti frugali (un boccone, un bicchiere di vino), del suo corpo gettato sul letto come peso morto, della sua anima che si contorce e vibra. «Il poeta-monaco nella stanza-cella è *ritirato* dal mondo, è *esposto* alla sua violenza, è *sottratto* a se stesso».⁶³⁹

⁶³⁸ Hajdari, G. (1999), *Sassi controvento*, op. cit., p. 5, vv. 1-3.

⁶³⁹ Gazzoni, A. (2011), *Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*. In: Id. (2011), (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., p. 39 (Corsivi dell'Autore).

Hajdari utilizza quasi esclusivamente la parola «dimora» per riferirsi alla sua casa natia. Ciò implica la volontà di mettere in evidenza le caratteristiche positive, di luogo, di appartenenza rispetto al quale tutti gli altri luoghi non possono che essere estranei, freddi e vuoti. Mentre la «dimora» è vita, la «stanza» è sopravvivenza.

Il campo semantico dello spazio abitativo così enfatizzato viene scisso nei due elementi oppositivi della stanza e della dimora. Nella stanza il poeta prova il desiderio che qualcuno arrivi e bussi alla porta per strapparlo alla solitudine, mentre, con la stessa intensità e trepidazione, nella dimora natale egli viene atteso dalla madre.

Dentro la stanza, dunque, non esiste nulla a parte il corpo del poeta e le sue parole. La stanza è vuota di tutto tranne che dei suoi occhi e dei suoi versi che rappresentano per lui protezione. Secondo J. M. Lotman,

Lo spazio chiuso, venendo interpretato nei testi sotto varie forme spaziali delle cose di tutti i giorni: una casa, una città, la patria, ed attribuendosi determinati segni come «nativo», «caldo», «sicuro», si oppone al chiuso spazio «esterno» e ai suoi segni: «estraneo», «nemico», «freddo».⁶⁴⁰

Tuttavia, le connotazioni positive che Lotman attribuisce allo spazio chiuso non possono essere riferite alla stanza sgombra di Hajdari in quanto l'estraneità dello spazio esterno è anche quella dello spazio interno, come sottolineato dall'aggettivo sgombro. Si tratta solo di un tetto, di un riparo fisico e non certo di uno spazio familiare dove potersi sentire a 'casa'.

Il senso di precarietà, di vacillazione e di instabilità fa sì che gli occhi siano sempre rivolti verso l'esterno come quelli di un prigioniero che non riesce a distogliere lo sguardo dalla grata che lo separa dalla libertà. Malgrado ciò, nel poeta non si avverte alcun desiderio di uscire perché il mondo esterno non gli appartiene.

⁶⁴⁰ Lotman, J. M. (1972), *La struttura del testo poetico*, Milano: Mursia, pp. 271-272.

Dunque, solo l'occhio va oltre, la volontà si ferma alla finestra, davanti alla linea di confine che, secondo Lotman, è il più importante segno topologico.⁶⁴¹ Il confine è una linea di demarcazione che sancisce l'ermeticità di due spazi, che separa nettamente ciò che sta fuori da ciò che sta dentro.

L'immobilità del poeta nella sua stanza è solo apparente; egli si muove proiettando il suo sguardo all'esterno fino alla linea d'orizzonte e ben oltre con il pensiero che va costantemente alla sua amata/odiata patria, alla sua casa natia, alla dimora abbandonata, alla madre che ivi lo attende. Dunque, la stanza del poeta è un'estensione dell'io, è lo spazio chiuso che gli fa da contenitore ed è come se le mura divenissero la sua pelle e la finestra diventasse essa stessa il suo organo della vista.

I due termini 'stanza' e 'dimora' non possono essere considerati sinonimi in quanto il primo rimanda a una condizione di estrema solitudine e di deiezione, nell'accezione esistenzialistica di sentirsi gettato nel mondo, mentre il secondo propone l'immagine di un alloggio accogliente e sereno. Nella lirica che segue anche le stanze sono luoghi di passaggio, non accolgono, ma si lasciano attraversare:

Stasera attendo che mi calmino la neve al confine,
il mare di sabbia, i volti nell'acqua.
Non c'è altro cielo dove affondare il mio delirio
ovunque la notte degli uomini che muoiono.

Dove fermarmi mio terrore,
i sassi che ho gettato controvento
hanno aperto su di me enormi abissi.

Ora il tempo dimora nel tempo
ed io attraverso stanze dopo stanze, muri su muri.
Sono un esule esiliato nell'esilio
col sangue sparso sugli alberi e la voce nella pioggia.

Conoscete la mia pena? Cammino di fianco a coloro

⁶⁴¹ Ivi, p. 272.

che vanno sul filo che prende fuoco.
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 affamate,
seppellite i miei canti,
lasciatemi solo il tempo di coprire quest'infanzia quotidiana.

Ahimè, nei fondali dei fiumi il futuro,
nel nero del mondo il passato.⁶⁴²

Il verbo 'dimorare' può essere considerato solo in senso positivo: nel verso «ora il tempo dimora nel tempo» si avverte la stabilità di un tempo che basta a se stesso. Nei versi immediatamente successivi in cui si legge «ed io attraverso stanze dopo stanze, muri su muri/sono un esule esiliato nell'esilio/col sangue sparso sugli alberi e la voce nella pioggia» si percepisce il dibattersi del poeta che, nella successione di barriere fisiche (stanze, mura, confini), crea un crescendo. Con la ripetizione della parola «esilio» declinata in forme diverse si giunge a uno straziante parossismo autolesionistico nell'immagine del sangue sparso sugli alberi e della voce gettata contro la pioggia.

Il dimorare e la dimora diventano il fulcro tematico di una lirica in cui viene continuamente espresso l'anelito a uno spazio dove il dentro e il fuori non siano separati da mura, ma condizioni propiziatorie di uno stato di conciliazione e di benessere. In tal senso l'utilizzo del verbo «dimorare» va oltre il suo significato letterale di fissare la propria residenza e manifesta in tutta la sua pregnanza il desiderio di fermarsi, sostare e permanere stabilmente.

Poiché le immagini poetiche sono altamente evocative non si tratta di chiedersi semplicemente quale significato esse veicolano, ma di considerarle in relazione a tutta la produzione poetica dell'autore.

⁶⁴² Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 16.

In *Antologia della pioggia* ricorre solo una volta il sostantivo «dimora» («In questa dimora di pioggia/un filo sottile ci separa//Quelli che ancora restano/portano i volti di quelli che partono»⁶⁴³) e una volta il verbo «dimorare» («Non dimenticare di tornare//se vieni per la valle/rinfrescati alle sorgenti/non ti spaventare, lì dimorano anche i merli/e le peligòrghe/riposati un po' sull'erba tenera/con sassolini manda via il cuculo che intristisce/sulla ginestra»⁶⁴⁴).

Questa prima raccolta è totalmente ambientata nello spazio esterno della Darsìa, nelle sue brulle colline, dove vivono merli e peligòrghe. È un paesaggio fatto di contrasti dove la siccità dei rami secchi si alterna all'umidità della terra costantemente bagnata dalla pioggia. E di pioggia è piena quella «dimora» che qui simboleggia il dolore, il pianto di chi resta e di chi parte, separati da un filo sottile.

Nel disorientamento esistenziale, nello spaesamento generale, in assenza di un dio che possa dare un senso alla vita ci si può solo interrogare sul suo significato, come chiaramente espresso nei versi echeggianti il male di vivere montaliano: «Non so se vale la pena di vivere».⁶⁴⁵ Nella fissità di tempo e spazio il poeta non riesce a trovare una via dove potersi smarrire e ritrovarsi, dove riversare il suo malessere e liberarsene condividendolo. La solitudine è totale: l'altro è solo un nome da chiamare o da ricordare.

Dimora, stanza, tempio, finestra, vetro e mura: attraverso queste immagini di vivida consistenza viene declinato il profondo pessimismo che connota la silloge *Ombra di cane* in cui il tema della solitudine impregna ogni singolo verso. L'autore è da poco approdato in Italia, ha trovato alloggio a Frosinone, in Corso della Repubblica al civico 170 e, chiuso nella sua stanza, osserva dalla finestra una natura ostile che esautora ogni capacità di razionale sopportazione («Fuori dalla finestra/la pioggia,

⁶⁴³ Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, op. cit., p. 25, vv. 5-12.

⁶⁴⁴ Ivi, p. 67.

⁶⁴⁵ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 31, v. 1.

come un vetro opaco/taglia i giorni della mia vita,/mi bagna la ragione»⁶⁴⁶) al punto che si sente da essa perseguitato («Piove sempre/in questo/Paese./Forse perché sono straniero»⁶⁴⁷).

La stanza sgombra è anche il luogo dell'attesa e della speranza in cui il bicchiere di vino e i versi svolgono la medesima funzione di dono offerto a una Lei indistinta di cui si attende l'arrivo:

Festeggio con davanti due bicchieri di vino,
un bicchiere per me e l'altro per Lei che potrebbe giungere,
così festeggio nella mia stanza sgombra
ogni volta che finisco di scrivere le mie raccolte.

L'aspetto al tavolo con una lieve brezza,
come una vecchia amica
che incanta e seduce.

E se un giorno non mi trovasse,
le lascio il bicchiere di vino e questi versi,
come testimoni del mio amore.⁶⁴⁸

Il verbo con cui si apre la lirica («Festeggio») stride con il resto del componimento, a partire dal condizionale «potrebbe giungere» fino alla terzina finale in cui si ipotizza la fine dell'attesa. Il voler festeggiare suona, pertanto, ironico e sottolinea l'amarezza di un destino beffardo.

L'ossessiva ripetizione del pronome «nessuno» nella lirica dedicata al poeta César Vallejo⁶⁴⁹ esprime tutto lo strazio di chi è completamente solo. I versi finali rendono con pungente tristezza il sentire dell'io lirico che, solo nella sua stanza,

⁶⁴⁶ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 6.

⁶⁴⁷ Ivi, p. 31.

⁶⁴⁸ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 136.

⁶⁴⁹ Il poeta peruviano César Vallejo (1892-1938) condivide con Hajdari il destino da esule e un profondo pessimismo congiunto ad un atteggiamento caparbio e ad un tenace impegno civile. In: http://www.treccani.it/enciclopedia/cesar-vallejo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione: 05.05.2018).

davanti ad un bicchiere di vino, mentre ascolta la pioggia battente, accoglie l'arrivo del nuovo anno in estrema solitudine. Sembra la trasposizione a parole di un quadro impressionista:

Ieri sera nessuno mi ha chiamato dalla strada,
ieri sera nessuno mi ha telefonato dalla patria selvaggia
di corvi e nuvole nere sulle alture,
dei passanti nessuno mi ha chiesto.

Ieri sera nessuno ha bussato alla mia porta
sul Corso della Repubblica, 170⁶⁵⁰
nessuno mi ha fatto gli auguri
per l'anno nuovo.

Con un bicchiere di vino sardo⁶⁵¹ davanti
e la pioggia alla finestra,
ho festeggiato la mia solitudine in Ciociaria,
ieri sera.⁶⁵²

Nei versi iniziali («Ieri sera nessuno mi ha chiamato dalla strada,/ieri sera nessuno mi ha telefonato dalla patria selvaggia») risuona lo stesso lamento presente nei versi incipiali della lirica «Agape» di Vallejo: «Oggi nessuno mi ha fatto domande;/né questa sera mi hanno chiesto nulla».⁶⁵³ In questo rammarico più volte ripetuto («Nessuno saprà mai/cosa accadrà al mio mondo»;⁶⁵⁴ «Verrà qualcuno a domandare di noi...?»;⁶⁵⁵ «Nessuna donna/chiamava il mio nome straniero/in questo Paese»;⁶⁵⁶ «Ah se mi chiamasse qualcuno dalla patria.//Davanti ai bagliori dei coltelli/voglio che qualcuno nomini il mio nome/che erra sotto la pioggia/[...] non c'è

⁶⁵⁰ Nota nel testo: Vecchio indirizzo dove ha abitato l'autore nel comune di Frosinone, nel 1992.

⁶⁵¹ Nota nel testo: Vino della Sardegna.

⁶⁵² Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 4.

⁶⁵³ In: <http://www.leparoleele cose.it/?p=4221> (ultima consultazione: 05.05.2018).

⁶⁵⁴ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 40, vv. 1-2.

⁶⁵⁵ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 73, v. 1.

⁶⁵⁶ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 9.

nulla di più bello al mondo/di qualcuno che dall'Est ti chiama: "Gëzim"⁶⁵⁷) Hajdari comunica uno struggente bisogno degli altri, della loro compagnia e del loro conforto.

Invece si è lontani dai richiami nella propria lingua e soli in una stanza sgombra, luogo buio e silenzioso dove si consuma l'attesa («Cosa attendo in questa stanza sgombra?»⁶⁵⁸) e si chiama chi è solo un'ombra lontana («Quando verrai?//Il cielo di Darsia si è riempito di uccelli e nuvole,/le notti si prolungano nell'attesa di te»⁶⁵⁹).

E allora la stanza reale si trasfigura in una dimora di sogno dove potersi unire con l'amata, quel tu sempre latitante e sempre rincorso. La stanza dei tristi sospiri contrasta con la dimora degli aneliti speranzosi: «Se potessi scegliere/una mia dimora/la tua isola coloniale/di piogge e caverne».⁶⁶⁰ La stanza sgombra appartiene all'oggi dell'esilio, mentre la dimora è la stanza del passato, quella della propria casa in Albania, oppure quella di un (im)probabile futuro con la donna amata.

In *Sassi controvento* il poeta sembra voler prendere l'impegno di non lasciare orfana la sua dimora albanese ritornandovi almeno con il pensiero. Si ritrova l'immagine del leggendario Costantino che, su un cavallo bianco, fa ritorno nel suo paese per rispettare la parola data e, in questo modo, non dover recidere quel filo che lo lega ad esso. Neanche il poeta può permettere che il tempo assottigli o, quel che è peggio, spezzi il suo legame con la terra natia.

Anche in queste liriche la dimora è quella del sogno e della proiezione futura mentre la stanza è una cella da cui il poeta-prigioniero non può fuggire. La raccolta, che, come già ricordato nel capitolo precedente, si apre con una domanda («Ci sono altre possibilità?»⁶⁶¹) si chiude con quella che suona come una vera e propria risposta: «Nessun altro gesto è possibile».⁶⁶²

⁶⁵⁷ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 68, vv. 1-4 e vv. 10-11.

⁶⁵⁸ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 15.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 23.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 24, vv. 13-16.

⁶⁶¹ Hajdari, G. (1995), *Sassi controvento*, op. cit., p. 5.

⁶⁶² Ivi, p. 32.

Forse l'unico gesto possibile è quello di aggrapparsi alla poesia, tempio del ricordo e antidoto contro la dimenticanza. Al pari delle pietre che possono essere scagliate persino controvento, al pari di quei sassi che, come sottolinea Amedeo di Sora nell'Introduzione, sembrano scaturire dalle viscere della terra, così la poesia esprime tutta la rabbia del poeta dimidiato fra un luogo perduto e uno non ancora trovato.

Se nel Nuovo Testamento la pietra non scagliata rappresenta la misericordia divina, il perdono e la rinuncia alla condanna, qui la pietra è un «coltello di pietra», un grido che fende il silenzio, il latrato di un cane solitario, ciò che resta in mano a chi, come il poeta, dopo anni di permanenza in Italia, ha esaurito parole e lacrime in una terra ancora straniera.

Secondo Armando Gnisci⁶⁶³ la poesia di Hajdari solo apparentemente, e convenientemente per la critica, è arroccata sugli stessi temi; essa racconta, invece, un percorso esistenziale nel suo compiersi, il vissuto dell'esilio nella sua contorsione, l'esperienza di chi solo, con il proprio «corpo presente», affronta la vita nel nuovo paese. Secondo Gnisci «Da tempo, il tempo del poetare è quello che sente di vivere in un corso e in uno spazio sospeso e freddo, che fa impazzire “ogni giorno un poco”, perché “nulla promette” e sembra non passare mai».⁶⁶⁴

Il critico si riferisce, in modo particolare, ai versi incipiali di *Corpo presente* in cui il poeta esordisce affermando di cantare «il mio corpo presente» e conclude asserendo di non possedere nulla «oltre il mio corpo»:

Canto il mio corpo presente
nato da questo freddo spazio
che nulla promette.

Di notte,

⁶⁶³ Cfr. Gnisci, A. (2011), *Postfazione*. In: Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., pp. 137-140.

⁶⁶⁴ Ivi, pp. 138-139.

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 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 nulla oltre il mio corpo.

Non lascerò nulla.⁶⁶⁵

Il punto di partenza per la comprensione del componimento, e per esteso di tutta la silloge, può essere individuato nella domanda dei versi 14-16 incentrati su una situazione di ricerca di risposte che il poeta, dall'interno di uno «spazio freddo», spera di trovare in quella «sottile linea d'orizzonte» a lungo scrutata.

Che qui si abbracci la totalità dell'esistenza è dato dalla presenza di tre tempi verbali: presente, passato e futuro. Le strofe 1, 2, 4 e 6 parlano di una condizione abituale del poeta che si può riassumere nell'atto di «cantare» e di «portare» null'altro che il proprio corpo. Se, nella quarta strofa, il poeta afferma di ignorare il motivo per cui guarda l'orizzonte, la risposta la si può trovare nella strofa precedente che si riferisce a sogni passati in cui cercare dei segni e capire ciò che le apparenze nascondono. Il perentorio verso finale esprime la consapevolezza che la ricerca è fine a se stessa, ma, nonostante ciò, ininterrotta e inesausta. Da nulla a nulla: qui risiede

⁶⁶⁵ Ivi, p. 11.

l'angoscia del poeta, viandante disilluso eppure in continuo movimento. L'enjambement fra i versi 11 e 12 mette in risalto la «sottile linea dell'orizzonte» che è il punto focale dove si indirizzano gli occhi del poeta e che rappresenta anche un invito rivolto al lettore. Questa «sottile linea dell'orizzonte» rimanda al Leopardi de *L'Infinito* in cui, però, la vista dell'ultimo orizzonte è impedita dalla presenza della siepe che non permette il superamento della realtà immediata e la percezione degli spazi infiniti.

La lirica successiva *Sono campana di mare* è tutta incentrata sull'arrovellarsi del poeta di notte «nel buio della stanza sgombra» dove il tempo inesorabile infierisce implacabilmente sull'anima già ferita e ne sottoscrive la sconfitta:

Sono campana di mare
di silenzi e di voci
chiuso nel Tempo

E nessun Dio sente i suoni
di acqua e di fuoco
della mia carne.

In Occidente,
ogni primavera che passa
è ferita che si rinnova.

Ed io,
scavato da ombre e pietre,
trascorro le notti italiane
nel gorgoglio di sangue.

Da anni nell'ansia di morire.

Ingannato dalle voci degli oracoli
richiamo volti conosciuti
che non tornano (e mai torneranno!)

Sterili sono i miei sogni
nel buio della stanza sgombra

E ogni giorno impazzisco un poco.⁶⁶⁶

È nella stanza sgombra, luogo fisico e dell'anima, che si celebra ogni notte il rito macabro del tormento del poeta come in una messa satanica volta al rituale del sacrificio di una vittima, come fa presupporre l'immagine del «gorgoglio di sangue». Silenzi e voci, acqua e fuoco, ombre e pietre: tutte queste immagini ossimoriche sottolineano un arrovellarsi straziante nell'assenza di un dio, nell'assenza di sogni con il rischio di perdere il senno. L'esilio e l'assenza sono i temi di questa lirica, come dimostrato da Franca Sinopoli nel suo saggio *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*.⁶⁶⁷

Nelle sue notti italiane, nelle stagioni peninsulari, in Occidente, quell'Occidente che al poeta ha tolto più che dato, tutto si rivela ingannevole, come si legge in questi versi:

Quelli che continuano a fuggire nella neve
lasciando dietro le spalle
cieli impiccioliti, muri fragili che tremano,
sono in balia delle dimore ignote,
se non delle pallide lune notturne.
Perché spinti a bruciare i ricordi
e a rinunciare alla nostalgia?
E le ceneri dei morti, gli altari
che fine faranno?
Volgetevi verso il richiamo, benedite
i fiori calpestati, l'acqua dei pozzi
che avete bevuto,
vi proteggeranno durante l'esilio intrapreso:
fra selve incantevoli
e stagioni impietose.⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Ivi, p. 15.

⁶⁶⁷ Cfr. Sinopoli, F. (2010), *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*. In: Gazzoni, A. (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 87-111.

⁶⁶⁸ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 19.

Il poeta invita gli esuli a non «bruciare i ricordi» e a non «rinunciare alla nostalgia»; essi, «in balia delle dimore ignote», hanno più certezze nel passato che nel futuro. Qui il discorso da personale si fa collettivo e lo scenario che si presenta è quello di una moltitudine in movimento, come in un esodo biblico, in transito verso un futuro pieno di incognite alla ricerca di una stabilità esistenziale esemplificata dall'immagine delle dimore.

Come sottolineato da Sara Di Gianvito, nei versi finali si intravede «un barlume di speranza proiettata nel futuro, una realtà diversa dall'io alla quale aggrapparsi, la ricerca di qualcosa che vada oltre la sterile immanenza, mentre ancora in essa si è profondamente immersi».⁶⁶⁹

Il filo rosso che collega le liriche di questa raccolta sembra essere proprio quello del consumarsi del corpo e della mente nel buio, nell'umidità, nella solitudine, nella notte «straniera» delle stanze sgombre in un Occidente inospitale che «non chiama il tuo nome, ma solo il tuo corpo».⁶⁷⁰

«I miei anni: fuga nell'ignoto e risvegli spaventati nella notte»:⁶⁷¹ qui convivono causa e conseguenza, incertezze dell'esilio e paure nascoste che nella notte emergono dal nulla come fantasmi per parlare della precarietà della propria condizione di esule («Vivo sospeso/senza appartenere a nessuna dimora,/al bivio di ogni equilibrio»;⁶⁷² «A me non resta che amare la notte nera/semprè fisso nello stesso punto vivente»;⁶⁷³ «il silenzio che si ripete nella mia dimora/mi uccide»⁶⁷⁴).

E il tutto si svolge in quella stanza che non è la culla natia, ma l'approdo, forse e purtroppo definitivo, il freddo spazio con una finestra aperta. Stanza della reclusione e

⁶⁶⁹ Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, op. cit., p. 62.

⁶⁷⁰ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 37, vv. 2-3.

⁶⁷¹ Ivi, p. 65, vv. 11-12.

⁶⁷² Ivi, p. 77, vv. 5-7.

⁶⁷³ Ivi, p. 79, vv. 8-9.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 113, vv. 3-4.

dell'attesa, stanza della solitudine e della speranza: questo il luogo eletto dal poeta a metafora dell'esistenza umana da dove una voce si innalza a cantarne il lamento.

Nonostante il calvario che si consuma ogni notte nella stanza sgombra o forse proprio per questo, il poeta vi è legato come un martire può essere legato alla croce dove viene crocifisso perché in essa è riposto il senso del suo esistere. Ed è così che la lirica dedicata alla prima casa che l'ha ospitato a Frosinone diventa l'elogio di uno spazio che fu rudere e buco, ma che si è trasformato in «tempio» (qui addirittura «dimora» per chi si sente solo un «extracomunitario anonimo» e «buco» per chi si equipara a un animale) in virtù di tutti quei «brividi umidi» in essa sofferti in compagnia degli altri suoi ospiti (topi, civette e merli):

Ti buttano a terra
mio rudere, mio tempio;
prima le vecchie tegole assottigliate dalla pioggia,
poi il tetto, le mura oscure con chiodi arrugginiti,
anche l'edera invadente è caduta
sul Corso, come un serpente velenoso
in questo fine dicembre.

Ma il tuo buio,
i brividi umidi,
resteranno in me
ovunque io vada.

Tutti stiamo per andare via:
i topi, la civetta, il merlo
ed io, extracomunitario anonimo,

in cerca di un'altra dimora,
in cerca di un altro buco.⁶⁷⁵

Il poeta comunica le sue coordinate spazio-temporali: il tempo è quello della notte quando si odono le voci da lontano e lo spazio è la stanza dell'attesa dentro le cui

⁶⁷⁵ Ivi, p. 87.

mura si agita come un animale selvaggio chiuso in gabbia («sovrastato da voci inaudite/e sacre dimore/[...]inchiodato in Via del Cipresso,/aspettando che la mia acqua sorga»⁶⁷⁶).

Nella raccolta *Stigmate*, i cui versi liberi sono di natura più fluida e discorsiva rispetto ai versi franti delle raccolte precedenti, lo spazio e il tempo si fondono in quanto lo scorrere del tempo e l'attraversamento delle stanze sembrano arrestarsi nella condizione vissuta come immolazione e sacrificio: il sangue è quello versato dall'esiliato e la voce nella pioggia è quella del poeta.

In questa silloge il tema della «stanza sgombra» si evolve travalicando l'immanenza dell'esperienza e diventando, da condizione transitoria, una condizione permanente: superata la prima fase di ambientamento in Italia, il poeta si proietta nel futuro e se ne preoccupa («Chi veglierà su di me un giorno in mezzo/alla stanza sgombra»⁶⁷⁷). Sono già passati dieci anni dal suo arrivo e Hajdari, che in alcune poesie indica anche il luogo di composizione (Lago di Canterno, strade di Roma, Colosseo, Via del Carbonaro, Firenze), percepisce a malincuore la «stanza sgombra» come sistemazione permanente, come trincea da dove resistere ad oltranza.

Le preoccupazioni materne sul benessere del figlio («Temi che dopo la tua mancanza rimanga solo e lontano/che un domani non abbia accanto nessuno/che mi porga un bicchiere d'acqua/e mi chiuda gli occhi»⁶⁷⁸) diventano le preoccupazioni dello stesso figlio stante il perdurare di una situazione di totale solitudine («Guardo il muro bianco mentre mangio,/per me, condannato che attende l'esecuzione, ogni cena è l'ultima»⁶⁷⁹) in cui anche un piatto di minestra calda può diventare oggetto di canto essendo unico elemento positivo, consolatorio e ristoratore («Minestrina calda - mio

⁶⁷⁶ Ivi, p. 119, vv. 7-8 e 15-16.

⁶⁷⁷ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 92, vv. 11-12.

⁶⁷⁸ Ivi, p. 30, vv. 7-10.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 36, vv. 6-8.

piatto quotidiano-/stasera io ti canto,/consacrato sia il tuo nome nella notte sorda/lontano da letti morbidi e corpi di donna»⁶⁸⁰).

Il poeta andrà in Darsia, ma farà ritorno nella sua «stanza sgombra» portando con sé l'origano, che gli stimolerà l'olfatto ricordandogli la sua terra natia («Ritonerò in autunno come Costantino,/tu nelle colline natali hai già raccolto l'origano/che porterò con me nella stanza sgombra»⁶⁸¹). La «stanza sgombra» è il tempio della solitudine; solo, in questo «mondo impietoso», si dichiara il poeta con le sue stigmate, segno tangibile del suo sacrificio e della sua sofferenza.

Per la prima volta Hajdari utilizza la parola «dimora» per la sua abitazione italiana («Le mie strade non ritornano nell'acqua,/la mia stanza ogni sera prende fuoco. Da anni in attesa e non aspetto nessuno/che giunga nella mia dimora»;⁶⁸² «Dopo mesi di assenza un raggio di sole nella mia dimora/ed io gioisco alla mia stanza sgombra al sole»⁶⁸³).

Ciò dimostra che lentamente la stanza, intesa esclusivamente come dormitorio, come 'house', cioè struttura abitativa, si sta trasformando in 'home', cioè focolare domestico, luogo che appartiene e a cui si appartiene, dove poter/dover ritornare, unico luogo che gli sia rimasto («Madre, ho perso tutto, anche la chiave per uscire/da Via del Cipresso dove mi sono rinchiuso»;⁶⁸⁴ «in tutte le terre io dormo innamorato,/in tutte le dimore mi sveglio bambino,/la mia chiave può aprire ogni confine/e le porte di ogni prigioniera nera»⁶⁸⁵). Eppure essa non è ancora totalmente, e chissà se lo sarà mai, quel punto fermo che dà stabilità e certezza, che possa eliminare del tutto la sensazione di trovarsi in transito, al confine fra due mondi.

⁶⁸⁰ Ivi, p. 48, vv. 1-4.

⁶⁸¹ Ivi, p. 28, vv. 7-9.

⁶⁸² Ivi, p. 64, vv. 6-9.

⁶⁸³ Ivi, p. 70, vv. 1-2.

⁶⁸⁴ Ivi, p. 52, vv. 4-5.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 66, vv. 7-10.

E di riferimenti al confine, al limite e al passaggio le liriche di questa raccolta sono ricche: «È scritto che non avrò mai un punto fermo,/né una porta da varcare mattina e sera/né una soglia dove appoggiarmi con la mia follia».⁶⁸⁶ Poesia della nostalgia e della frontiera quella di *Stigmatate* in cui c'è l'Occidente che costringe alla solitudine, l'Oriente pieno di rimpianti e il continuo passaggio dall'uno all'altro in un non-luogo dove si smarrisce l'identità.

Con il passare del tempo il senso di radicamento va aumentando e il poeta, nella raccolta successiva, *Spine nere*, si riferisce alla sua abitazione con la «mia casa», che adesso non è più vuota, ma piena di libri ammucchiati: «Mi hai detto:/“Come affronti la solitudine/(mentre guardavi nella mia casa mucchi di libri sparsi a terra)».⁶⁸⁷

Nella lirica *Mia vecchierella* ritorna la «stanza sgombra» e viene accentuata la sua connotazione triste perché in forte contrasto con la «casetta» albanese:

Mia vecchierella
goccia ancora il tetto della casetta?

La nostalgia di te mi penetra nelle ossa
come l'umidità della stanza sgombra.⁶⁸⁸

In *Occidente, dov'è la tua besa?*⁶⁸⁹ l'ambientazione è la casa della madre alla cui «vecchia porta» bussano gli «uomini vestiti di nero»; la madre pensa che le vogliano annunciare la notizia della morte di Gëzim e si dispera perché vede svanire il sogno di vederlo costruire una «nuova casa assoluta», abbia eredi e un futuro prospero. Ancora una volta si presenta l'immagine del corpo del poeta che trova sepoltura nella sua arida terra pronta ad accoglierlo per sempre. Dunque, la terra natia si riconferma come agognata dimora eterna:

⁶⁸⁶ Ivi, p. 92, vv. 1-3.

⁶⁸⁷ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 37, vv. 1-3.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 81, vv. 1-4.

⁶⁸⁹ Ivi, pp. 99-105.

Benvenuto nella tua collina, benvenuto!
Benvenuto nella tua Darsia che tanto amavi!
Ora il tuo corpo non tremerà più
Ora sei immoto nel gelo della morte
Misera me, figliolo, orba di te!
Ti seppellirò sulla collina brulla
All'alba con la luna piena
Sulla tomba farà da custode tua madre
Che seppellirà con te anche il suo cuore⁶⁹⁰

Ma si tratta solo di un incubo: tramite un cuculo Gëzim manda a dire alla madre di essere ancora in vita:

- Calmati, mia vecchierella,
Sono vivo accanto a te!
E' stato solo un brutto sogno
Se così breve sarà il mio destino
Non me ne andrò da questo mondo
Senza la tua benedizione!⁶⁹¹

Nella raccolta *Maldiluna* la stanza disabitata è il luogo dell'arrovellamento dove «cercare i segni confusi la maschera dei cieli»⁶⁹² oltre che della creatività («forse il libro più bello/sorto dalle mie ceneri e che assomiglia alla tua vita/l'ho scritto nella stanza sgombra mentre guardavo dalla finestra»⁶⁹³); è il luogo dove l'amata lo raggiunge («Sei venuta dall'Ohio/attraverso notti oceaniche/ospite in via del Cipresso»⁶⁹⁴) e, con la sua presenza, trasforma la notte in giorno, scioglie i ghiacci e avvicina l'orizzonte lontano.⁶⁹⁵

⁶⁹⁰ Ivi, p. 101, II, vv. 9-17.

⁶⁹¹ Ivi, p. 105, IV, vv. 4-9

⁶⁹² Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, p. 88, v. 7.

⁶⁹³ Ivi, p. 30, vv. 6-8.

⁶⁹⁴ Ivi, p. 18, vv. 1-3.

⁶⁹⁵ Cfr. Ivi, p. 20.

Condannato per aver troppo amato il mondo, il poeta si sente un superstite, un «ricordo di una casa in cima alla collina».⁶⁹⁶ Senza farsi illusioni egli rivendica la sua innocenza, ma teme di essersi immedesimato troppo nel ruolo di vittima: «ogni giorno non smetto di gridare la mia innocenza/di fronte ai passanti/e temo di innamorarmi delle catene».⁶⁹⁷

Lotto con il buio e il freddo che avanzano
verso il mio corpo
in una dimora accoltellata all'alba
nella periferia del mondo
(i campi nebbiosi nascondono il volto di Jago
i fulmini sono il mio cibo gli abissi il mio letto)
dalla stanza ancora sgombra vedo l'orizzonte
gente in fila in cerca di sogni
e i cacciatori del nuovo secolo
a caccia di clandestini dietro alberi
non posso vedere i sassi, né la mia Darsìa
né l'usignolo cantare sulla ginestra
né i campi di papaveri
e di grano maturo
sento il dolore delle ferite e le vene pulsare
in ogni cellula l'Albania grida⁶⁹⁸

Dalla «dimora accoltellata all'alba» e dalla «stanza ancora sgombra» il poeta vede una moltitudine di clandestini cercare rifugio in Occidente mentre lui vorrebbe percorrere il loro cammino all'incontrario perché dall'Occidente si sente tradito.

La «stanza coloniale» è un luogo di passaggio fra un passato perduto e un futuro incerto, fra due luoghi, l'Oriente e l'Occidente, è il luogo dell'amore e dell'odio, del rancore e del rammarico, dell'attesa e della speranza, il luogo dove «io mi seppellisco ogni giorno un poco/nei miei versi migranti».⁶⁹⁹ Il poeta è solo e nella fissità della sua

⁶⁹⁶ Ivi, p. 48, v. 9.

⁶⁹⁷ Ibidem, vv. 11-13.

⁶⁹⁸ Ivi, p. 50.

⁶⁹⁹ Ivi, p. 58, vv. 3-4.

stanza avverte attorno a sé un movimento circolatorio di persone e ombre indifferenti e teme l'azione autodistruttiva della sua poesia:

Ho bisogno della tua benedizione
le radici del biancospino mi trafiggono il cuore
è lungo il buio dei sassi
pesanti i passi dei passanti
ovunque mi circondano incendi e nuove fiamme
specchi di abissi mi avvolgono
amici se mi volete veramente
non mi lasciate di fronte alle ombre
e ai miei versi che mi conducono al massacro
attendo che qualcuno mi chiami dal balcone
al crepuscolo
con quella voce conosciuta
tra colonne di pioggia⁷⁰⁰

«Pesanti i passi dei passanti»: l'allitterazione presente in questo verso e il legame che si viene a creare con le parole «sassi» e «abissi» evocano tutta la pesantezza del cammino di una folla di estranei. Si percepisce, da un lato, un lento movimento di sconosciuti che ha la portata di un esodo biblico e, dall'altro, la fissità del poeta che attende di essere chiamato e benedetto. Infatti, a trarlo dall'angosciante tristezza, causata dalle ombre che lo circondano e dai suoi stessi versi, potrebbe venire una voce che lo nomini, tema questo che ricorre di frequente come quello della mano che bussava alla porta:

Ah se mi chiamasse stasera qualcuno dalla patria.

Davanti ai bagliori dei coltelli
voglio che qualcuno nomini il mio nome
che erra sotto la pioggia
in Occidente
il vuoto della stanza

⁷⁰⁰ Ivi, p. 62.

il peso della nostalgia
la pelle oscura della notte mediterranea
mi schiacciano il cervello
non c'è nulla di più bello al mondo
di qualcuno che dall'Est ti chiama: "Gëzim"
l'ultima volta che lasciasti il paese natale
il mandorlo era in fiore
e nei cespugli profumavano le viole⁷⁰¹

In questa raccolta con la parola «dimora» il poeta si riferisce alla sua abitazione frusinate e ciò sta ad indicare come inizi a sentirla sua anche se, con un effetto ossimorico, alla «dimora» viene accostato l'aggettivo «peggiore»: «non c'era una dimora peggiore/dove mi potesse capitare l'esilio». ⁷⁰²

Se, da un lato, il poetare è un atto autodistruttivo che procura sofferenza e dolore («I versi mi fanno male/metastasi crudeli le loro radici/arano la mia carne oscura/e sorgono dal buio delle membra/come cactus di spine fresche»⁷⁰³), dall'altro è anche un atto liturgico celebrato sull'altare della stanza sgombra; in questa ieraticità è presente la speranza che accada qualcosa di positivo, come il ritornare in patria per riabbracciare la propria madre.

È la solitudine della stanza sgombra che il poeta intende difendere, curare, proteggere perché in essa si trovano le risposte ai propri interrogativi e la possibilità di trasformarla in una «sacra dimora» («Attendo che una voce nuova/giunga nella dimora/dove non sono»⁷⁰⁴).

«Errante maledetto/delle sacre dimore»,⁷⁰⁵ «indegno delirante/chiuso in una stanza sgombra»: ⁷⁰⁶ nel poemetto *Maldiluna* Hajdari condanna se stesso come autore di versi maledetti che gli infliggono sofferenza e lo rendono meritevole di punizione,

⁷⁰¹ Ivi, p. 68.

⁷⁰² Ivi, p. 72, v. 8.

⁷⁰³ Ivi, p. 76, vv. 1-5.

⁷⁰⁴ Hajdari, G. (2005), *Rosa canina*. In: *Maldiluna*, op. cit. pp. 104-133, p. 108, 15.

⁷⁰⁵ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*. In: *Maldiluna*, op. cit. pp. 136-149, p. 136, v. 3.

⁷⁰⁶ Ibidem, vv. 11-12.

come quella prospettata dalla voce dialogante («che tu non possa mai trovare pace sulla terra degli uomini»⁷⁰⁷).

Tanto più forte è la nostalgia per l'Albania quanto più triste è la propria condizione nella stanza sgombra che, secondo Laura Toppan, «non è affatto un vuoto, ma al contrario, un pieno, cioè la profondità, perché è proprio qui, in questo luogo metaforico, che il poeta scopre la concretezza, il mistero, la sintonia con l'altro»⁷⁰⁸ rappresentato da tutti coloro che condividono con lui il destino di esule.

All'immagine della «stanza sgombra» fa da contraltare quella della madre («mia vecchierella»⁷⁰⁹) che lo attende nella «piccola e umida casetta di campagna».⁷¹⁰ Nonostante tutto, la stanza sgombra in Ciociaria resta una dimora potenziale mentre la casa in Albania ha tutti gli attributi del nido, della culla, del grembo materno, unico e solo *ubi consistam* di un'esistenza dislocata.

Eppure, come sottolinea Simona Wright,

Ogni ritorno è impensabile. All'esiliato non rimane altra condizione che quella dell'essere straniero, altra certezza che quella dell'instabilità, altro desiderio che quello, inesaudibile, di un approdo sicuro. Solo la parola, estenuata dal lungo e arduo cammino, essenzializzata dalla feroce tempesta esistenziale, condannata dalla maledizione ad accompagnarsi in eterno a dolore e sofferenza, salva e rigenera, conforta e rassicura, calma e sconvolge.⁷¹¹

Sono le parole della poesia che riempiono il vuoto della stanza, ne squarciano il buio e ne rompono il silenzio, e che, secondo la studiosa, forniscono quell'energia in

⁷⁰⁷ Ibidem, v. 25.

⁷⁰⁸ Toppan, L. (2010), *Maldiluna: la lingua/corpo di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (2010), (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 241-252, p. 245.

⁷⁰⁹ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*. In: *Maldiluna*, op. cit., pp. 136-149, p. 140, v. 57.

⁷¹⁰ Ibidem, v. 60.

⁷¹¹ Wright, S. (2007), *Introduzione*. In: Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 12.

grado di superare la negatività e individuare un'ancora di salvezza come avviene nella silloge *Peligòrga*: «Ormai, oltre la Parola/nulla mi è rimasto». ⁷¹²

In questa raccolta la casa natia viene indicata come «dimora» («Tra lampi e tremendi tuoni/scorreva il fiume della vita./Frani, lupi e piogge/circondavano la mia dimora»⁷¹³) e come «casetta» («Nella casetta di pietra nera/la sera veniva tanta gente»;⁷¹⁴ «Fu una mattina di pioggia,/avevo appena compiuto sei anni,/quando nell'umida casetta,/mi circoncisero in fretta»⁷¹⁵).

Ciò risulta in armonia con il tono dimesso dei ricordi, dolci e amari, di cui questi versi sono pregni. Il poeta rievoca la sua infanzia in Darsìa e cita gli episodi salienti che l'hanno segnata: l'esecuzione di un poeta dissidente, le lunghe giornate trascorse nei campi con la madre, le notti invernali ad ascoltare i racconti del padre, il primo amore per la gitana Nejmè, i precoci tormenti dovuti alla maledizione dei xhin. I vetri rotti della finestra impediscono alla stanza di svolgere la sua funzione protettiva: «Dalla mia finestra dai vetri rotti/di notte, entravano e uscivano i xhin». ⁷¹⁶

Della ricca sensualità del poemetto *Contadino della tua vigna*, il dialogo amoroso che fa parte della raccolta *Peligòrga*, è impregnata anche l'immagine della casa del poeta partecipe del fremito della natura: «fiori di iris, dal colore della tua ferita, avvolgevano la mia/casetta giorno e notte,/albicocche dal sapore di miele che pervadeva la mia stanzetta»;⁷¹⁷ «cotogne mature spezzavano le tegole della casetta di pietra/a notte fonda». ⁷¹⁸

Tuttavia, il topos della «stanza sgombra» in tutta la sua negatività appare nei versi in cui l'amata dice: «ruberò alle spose del fiume la chiave per aprire la

⁷¹² Ivi, p. 59, vv. 11-12.

⁷¹³ Ivi, p. 23, vv. 5-8.

⁷¹⁴ Ivi, p. 33, vv. 13-14.

⁷¹⁵ Ivi, p. 35, vv. 5-8.

⁷¹⁶ Ivi, p. 57, vv. 9-10.

⁷¹⁷ Ivi, p. 111, vv. 22-24.

⁷¹⁸ Ivi, p. 113 vv. 31-32.

porta/invalicabile della tua stanza sgombra».⁷¹⁹ La stanza sgombra travalica qui i confini spaziali, non appartiene più all'esilio in terra straniera, ma diventa emblema della solitudine dell'esilio in patria, quella chiusura a cui il poeta si era autocondannato come atto di ribellione e di resistenza.

Molto interessante risulta il confronto che Ugo Fracassa⁷²⁰ fa fra l'esperienza migratoria e poetica di Hajdari e quella di Emanuel Carnevali (1897 –1942), poeta italiano emigrato negli Stati Uniti d'America all'età di sedici anni nel 1914. Per il primo la stanza sgombra è l'epitome di questa esperienza; per il secondo lo è l'altrettanta desolante stanza ammobiliata newyorkese («furnished room»). Fatta salva la diversità, nei modi e nei tempi, dell'esperienza di immigrazione in Italia e di emigrazione dall'Italia, si riesce a individuare un comune sentire della persona dislocata in uno spazio anonimo e freddo, non importa se vuoto o pieno di mobili nella misura in cui esso viene percepito come estraneo. Lo studioso sottolinea che per entrambi i poeti guardare attraverso la finestra diventa «emblema di separatezza ed estraneità»;⁷²¹ affacciarvisi rappresenta la possibilità di salvezza, uno spiraglio di positività, una corda gettata verso il mondo esterno, un invito alla condivisione del vissuto («Vieni a vedere il verde della valle/dalla mia nuova finestra/quando verrai?»⁷²²).

La finestra è il *limen*, la soglia, che separa il mondo esterno della mobilità e del passaggio delle stagioni da quello della fissità di tempo e spazio del mondo interiore. Guardarvi attraverso significa aggrapparsi al proprio essere e contemplare le possibilità, è il sentirsi in potenza al di qua del vetro bagnato nell'attesa di poter uscire fuori allo scoperto, di poter accogliere la nuova vita:

⁷¹⁹ Ivi, p. 125, vv. 171-172.

⁷²⁰ Cfr. Fracassa, U. (2010 a), *Carnevali e Hajdari. Paradossi di estraneità*. In: Gazzoni, A. (2010), (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 113-140.

⁷²¹ Ivi, p. 136.

⁷²² Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere/Gjembra të zinj*, p. 31, vv. 1-3.

Ho trascorso da solo sere di pioggia tagliente
dietro vetri bagnati
con il pensiero di creare con il coltello di ieri
un'altra patria di pietra
nel mio corpo tremante dell'est.⁷²³

Il poema drammatico *Nûr. Eresia e besa*,⁷²⁴ che rappresenta l'universo albanese fatto di codici d'onore e di parole date, si apre presentando dei luoghi chiusi: la stanza umida e sgombra dove Gëzim, braccato dai soldati del papa, trova riparo e poi la prigione dove viene rinchiuso per aver offeso i *kaùrr*, i cristiani, e la *kùlla malsor*, in Albania, l'edificio in pietra dove i montanari si rifugiavano per sfuggire alla vendetta. Da un lato, Gëzim nel buio di una cella, dall'altro, Nûr, la madre che nel buio della sua *kùlla* non riesce a prendere sonno, preoccupata com'è per la sorte del figlio.

Se entrambi questi luoghi rappresentano una sorta di protezione dal mondo esterno (l'ira dei cristiani la cella, le intemperie naturali e la vendetta la *kùlla*), essi palesano anche la fragilità del destino umano, minacciato da forze oscure che hanno facile accesso dovunque. In una stanza umida e sgombra cerca inutilmente di ripararsi Gëzim nella sua fuga; umiliata sente la propria *kùlla* la madre dopo aver ascoltato dal messaggero della notte le notizie riguardanti il proprio figlio, la sua condanna al rogo.

Nella seconda parte del poemetto, *besa*, la *kùlla* diventa anche il luogo del lutto, dove la madre piange per anni i propri figli caduti e soprattutto il suo ultimogenito. Alla *kùlla* bussava Doruntina ivi condotta dal fratello risorto per far sì che madre e sorella si riabbraccino per l'ultima volta sulla soglia della casa che rappresenta anche il confine fra il reale e il fantastico, il vero e il mitico. La *kùlla* dei montanari sta a rappresentare l'intera civiltà del popolo dei *malsor*, le regole non scritte e le rigide prescrizioni tramandate da padre in figlio.

⁷²³ Hajdari, G. (2016), *Stigmata*, op. cit., p. 42, vv. 7-11.

⁷²⁴ Hajdari, G. (2002), *Nûr. Eresia e besa*. op. cit.

Anche in *Poema dell'esilio* la stanza sgombra rappresenta il fulcro dell'esperienza esiliaca, il luogo dell'abbandono a cui il poeta è condannato da un destino derisorio che lo accomuna al profeta Geremia, inascoltato dal suo stesso popolo per la dura verità che andava rivelando:

Che tragedia si è abbattuta sul mio popolo, Geremia!
Come potevo immaginare che avrei vissuto la stessa tragicità del tuo destino!
Beffardo il mio destino, dover trascorrere i miei giorni in esilio,
chiuso nella stanza sgombra.
È per questo che conto le piogge dell'esilio, amici miei.⁷²⁵

La stanza sgombra è la condanna alla solitudine, la punizione all'isolamento inflitta a chi si è fatto latore di un messaggio di salvezza; è anche il tempio nel quale immolare la propria salute mentale. Nella lirica *Nella stanza* di Luigi Manzi «stanza» fa rima con «sostanza» in quanto essa dà forma e concretezza all'essere («Ma solo che mi volto,/scompare persino la mia stanza/e allora mi ritrovo/incerto, evanescente; senza una misura/privo di sostanza»⁷²⁶).

Come sottolineato da Andrea Gazzoni nella Postfazione a *Nûr. Eresia e besa*,⁷²⁷ il tema della stanza sgombra offre all'autore la possibilità di sondare e rivangare la problematicità della sua condizione esistenziale da diversi punti di vista e con risultati diversificati:

Innestata questa continuità con la sua poesia precedente, che di per sé può essere letta come un unico lungo ciclo, Hajdari passa a costruire una trama essenziale, d'una semplicità rude e austera, non tanto attraverso le azioni

⁷²⁵ Hajdari, G. (2007 a), *Poema dell'esilio/Poema e mërgimit*, Nuova edizione ampliata, Santarcangelo di Romagna: Fara Edizioni, p. 220.

⁷²⁶ Manzi, L. (2013), *Fuorivia*, Roma: Ensemble Edizioni, p. 15, vv. 13-17.

⁷²⁷ Gazzoni, A. (2012), *Postfazione "Dare la parola"*. In: Hajdari, G. (2012 a) *Nûr. Eresia e besa*, op. cit., pp. 127-135.

sceniche (lo stesso atto di *hybris* che innesca la tragedia è già accaduto e viene soltanto rievocato) quanto attraverso la parola.⁷²⁸

Al centro di tutto ci sta la parola, intesa nel doppio senso, sia come parola data, *besa*, sia come parola poetica; a entrambe Hajdari è legato da un vincolo di appartenenza, collettivo e individuale, da montanaro albanese e da poeta. Investito da questo duplice ruolo, la sua opera non può che fondarsi sul valore della parola data in nome della quale viene compiuto un atto estremo, la resurrezione dalla morte da parte di Gëzim solo per riportare la sorella Doruntina dalla madre, come promesso, superando i limiti imposti dalla morte.

Ne *I canti dei nizàm* la casa assurge a simbolo del legame familiare che la chiamata alle armi spezza per sempre. La casa rappresenta la madre, il padre, la moglie e i figli che i *nizàm* devono lasciare per andare a combattere per i dominatori turchi. Nei canti la casa viene citata solo raramente in forma diretta; eppure il soldato vi si rivolge costantemente quando si dispera per essere costretto a lasciare i suoi affetti. Le case sono vestite a lutto: piangono le donne che restano e piangono gli uomini che partono.

Ho preso il fucile e mi fermo sulla porta,
misero me, mio cuore,⁷²⁹
non riesco a separarmi da mia madre!
Ho preso il fucile e mi fermo nel cortile,
non riesco a separarmi da mia sorella!
Ho preso il fucile e mi fermo sulla strada,
non riesco a lasciare paese e casa!⁷³⁰

Chi parte porterà con sé il ricordo della casa fatto di piccoli particolari: il letto e le lenzuola ricamate, il profumo dell'amata, l'ultimo bacio sulla soglia. E «andare via»

⁷²⁸ Ivi, p. 129.

⁷²⁹ Si ripete dopo ogni verso (Nota dell'Autore).

⁷³⁰ Hajdari, G. (2012 a), *I canti dei nizàm*, op. cit., p. 107.

fa rima con «nostalgia» e «Turchia», lo stato colonizzatore che impone l'arruolamento, fa rima anche con «Arbëria», la patria sottomessa. Lontano dalla propria casa il *nizàm* non trova pace tranne che nella morte quando troverà una «stanza» tutta per sé, la tomba, una «stanza senza finestre, senza porte/dove non piove, né tira vento». ⁷³¹

Alla camera e al letto nuziale fanno riferimento anche i canti dei *kurbetli*; in questo caso si tratta di canti che esprimono il dolore causato dalla partenza dei giovani alla ricerca di un lavoro. Nelle case restano solo vecchi, donne e bambini a cui vanno i pensieri e i sospiri dei migranti per i quali la famiglia è un valore fondamentale, rappresentato dalla «mia povera casetta». Se per le donne rimaste sole la casa diventa una gabbia in cui invecchiare, essa resta, comunque, il focolare domestico dove vive la famiglia allargata.

I morti parlano attraverso le tombe di foscoliana memoria e impedirglielo sottraendo loro tale possibilità è un atto di crudeltà contro cui la poesia di impegno civile deve lottare. Contro il diritto negato dal regime totalitario alla sepoltura degli intellettuali dissidenti si schiera Hajdari che, in *Epicedio albanese*, ⁷³² si occupa dei letterati privati di degna sepoltura.

In merito al rapporto fra dissidenza e autorità, fra disobbedienza e punizione Alessandra Mattei ⁷³³ si sofferma a confrontare il ruolo di Antigone che, nell'omonima tragedia sofoclea, vuole dare sepoltura al fratello Polinice, con il ruolo che intende assolvere Hajdari nel denunciare i crimini commessi dalla dittatura albanese. In particolare, la studiosa prende in esame uno dei casi trattati, quello della scrittrice Musine Kokalari che, come migliaia di dissidenti, fu seppellita in una fossa comune affinché, restando nell'anonimato, potesse tacere per sempre. In questo modo la tomba

⁷³¹ Ivi, p. 161, vv. 21-22.

⁷³² Hajdari, G. (2010), *Gjëme. Genocidi i poezisë shqipe*. Tirana: Mësonjëtorja (inedito, traduzione italiana fornita dall'Autore).

⁷³³ Cfr. Mattei, A. (2014), *La besa violata. Eresia e vivificazione dell'opera di Gëzim Hajdari*, op. cit.

si conferma come luogo in cui l'individuo può continuare a parlare oltre la morte garantendosi la possibilità di dare testimonianza di sé.

Se la casa dell'esule è una 'antidimora' perché è la casa della provvisorietà e del malessere, la casa natale rappresenta la dimora per eccellenza, l'intero essere, il proprio passato; essa resta sempre dentro e da essa non se ne esce mai definitivamente perché al suo interno viene scritta la storia di ciascun individuo. Di contro, nella stanza sgombra dell'esilio tempo e spazio sono sospesi e non potrebbe essere altrimenti se il qui e adesso viene vissuto con la mente in un altro luogo e in un altro tempo:

È domenica. Ma i giorni sembrano tutti uguali
buttato sul letto singolo,
in un angolo della stanza sgombra.⁷³⁴

È la «stanza sgombra» la fonte di ispirazione del poeta, quello spazio dove solitudine, dolore e malinconia gli dettano i versi più belli, come rivela lo stesso autore:

forse il libro più bello
sorto dalle mie ceneri e che assomiglia alla tua vita
l'ho scritto nella stanza sgombra mentre guardavo dalla finestra.⁷³⁵

E la dimora resta una chimera, una condizione desiderata, mai raggiunta («Attendo che una voce nuova/giunga nella dimora/dove non sono»⁷³⁶) oppure vissuta nell'infanzia («in tutte le dimore mi sveglio bambino»⁷³⁷) o nei rari momenti in cui un raggio di sole penetra nella stanza sgombra («Dopo mesi di assenza un raggio di sole nella mia dimora/ed io gioisco alla mia stanza sgombra al sole»⁷³⁸).

⁷³⁴ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 109, vv. 4-6.

⁷³⁵ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 30, vv. 6-8.

⁷³⁶ Hajdari, G. (2005), *Rosa canina*. In: Ivi, p. 108, 15.

⁷³⁷ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 66, v. 8.

⁷³⁸ Ivi, p. 70, vv. 1-2.

Nei versi incipiali di *Erbamara* il poeta dichiara di trovarsi in un angolo di terra arsa, uno spazio non definito topologicamente (stanza, casa, campagna, Darsìa, Albania), ma solo dalla sua attività di poeta. E questo spazio, per quanto grande possa essere, è uno spazio soffocante da dove lui, non già fisicamente, ma spiritualmente, fugge scrivendo «a notte fonda ubriaco/versi gioiosi e tristi»:

Nessuno sa se ancora resisto
in quest'angolo di terra arsa
e scrivo a notte fonda ubriaco
versi gioiosi e tristi.

Sogno la morte ogni volta
che torna la primavera.
I gemiti si perdono piano piano
nella nudità della pioggia.

Come brucia in fretta
la mia giovinezza senza richiami!
Ovunque dintorno mi sorridono
rose e coltelli.

Di fumo e di alcool
odora così presto il mio corpo.
Chissà quale male oscuro un giorno
stroncherà la mia voce.⁷³⁹

3.3 La dimora materna

La figura materna rappresenta l'Albania delle radici, degli affetti e dei ricordi in contrasto con l'altra Albania, quella dei tiranni e delle vessazioni politiche che hanno costretto il poeta all'esilio.

Lontano dalla madre e da tutto ciò che essa rappresenta il poeta non può trovare una dimora, un luogo che contenga ed esprima la sua storia personale. Stessa

⁷³⁹ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 15.

cosa sembra valere per la madre; lontano il figlio, la sua «casetta» diventa una stanza vuota che parla dell'assenza: «stendi i panni sul davanzale della finestra/smarrita nei ricordi/da ogni angolo della stanza/ti abbraccia la mia assenza».⁷⁴⁰

Il rapporto del poeta con la terra natale è intimo e viscerale, rappresenta l'inizio e la fine della sua vita:

Mi troveranno nei campi trebbiati
senza respiro tra le labbra
sdraiato sulla paglia che adoravo
con i colombi che beccano accanto

Sul volto il fazzoletto bianco di mia madre
mi porteranno nella stanza natale
“Povero ragazzo quanto ha sofferto!”
dirà la gente intorno alla mia salma

Dopo avermi lavato
con l'acqua fresca del pozzo
mi metteranno sul carro del grano
tirato dai buoi della campagna

Percorrerò per l'ultima volta
la strada dove correvo nell'infanzia
se ci sarà il crepuscolo
le lucciole illumineranno la nuova dimora⁷⁴¹

Il poeta immagina di essere ritrovato, corpo morto, «sdraiato sulla paglia» e di essere portato per la veglia funebre nella sua «stanza natale» da dove poi verrà trasportato in processione al camposanto. Oltre la patina di compiaciuto autocompiangimento si individua la volontà dell'autore di percorrere l'intera sua esistenza, dalla nascita alla morte e, fra questa e quella, porre non solo come sfondo, ma come entità partecipe e vitale, la sua terra, la Darsia, stigmatizzata dalle immagini

⁷⁴⁰ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 86, vv. 10-13.

⁷⁴¹ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 17.

dei campi trebbiati, dei colombi, dell'acqua fresca del pozzo, dei buoi e delle lucciole. Tutto il ciclo vitale sembra sostanzarsi in quel tragitto fra la stanza natale, la vecchia dimora, e la tomba, la «nuova dimora»; il termine stanza sta a vita come dimora sta a eternità.

Da ascrivere al tema dell'inesorabile passare del tempo è l'immagine pascoliana dei nidi costruiti sulle grondaie delle casette, abbandonati dalle rondini nel loro ciclico migrare. Fra nostalgia e attesa, fra passato e futuro sembra che nell'oggi nulla resti a parte le piume che le rondini lasciano dietro di sé quando spiccano il volo:

Gli anni si sciolsero,
ad uno ad uno si persero.
A stormi le rondini
nei cieli volarono.

Nel cortile lasciarono
piume e richiami.
Sulle grondaie delle casette
nidi e rumori.⁷⁴²

Il vezzeggiativo «casetta» nella lirica che segue accentua la connotazione positiva attribuita alla sua abitazione sulle colline della Darsia, calda come caldo è il sole che contrasta con la freddezza del vicino bosco:

Appoggiati al muro della casetta
nell'ultimo giorno d'autunno,
prendiamo il sole che picchia,
io e una lucertola senza coda.

Nulla accade in questa provincia,
gli stessi uomini, gli stessi volti.
Tutto si trascina con fatica
nel fango incanutito da secoli.

⁷⁴² Ivi, p. 25, vv. 1-8.

D'ora in poi, nell'arena del gelo,
ci sentiremo soli nella collina cupa.
Io e il falco combatteremo
con i denti e gli artigli.

Sdraiato sulla terra umida
assaporo l'erbamara dei prati.
Negli abissi dei cieli impazziti
si perde il mio sguardo.

Non lontano dalla mia dimora,
dove si fecondano i fulmini,
il vento del mare porta come misericordia
le voci degli internati nei Campi.⁷⁴³

Nella strofa finale, la «casetta» diventa «dimora», simbolo di benessere e protezione in relazione all'implicita situazione di malessere e di disagio nei non lontani campi di internamento. La «dimora» dove «si fecondano i fulmini» diventa il centro dell'universo, la postazione prediletta da cui osservare il mondo circostante.

Ed è dalla sua casa (il sostantivo è accompagnato dal possessivo, «casa mia») che Hajdari, nella lirica dedicata a Sandor Petöfi,⁷⁴⁴ osserva la cicogna che gli ricorda il poeta e patriota ungherese.

La sua stanza («mia stanza») è anche quella in cui la notte risuona una voce minacciosa e profetica che preannuncia un futuro eroico fatto di solitudine ma anche di gratificazioni; frequente presenza quella di una voce che, dall'alto della sua sapienza, maledice/benedice l'operato del poeta e gli indica la strada da percorrere.

È un atto d'amore appassionato quello che il poeta rivolge alla sua «dimora natale», alla sua «povera casetta» nella lirica *Appesa ad un chiodo*, intrisa di nostalgia e rimorso. Egli vi torna con la memoria e si rammarica che il tempo abbia scolorito il

⁷⁴³ Ivi, p. 29.

⁷⁴⁴ Ivi, p. 35 (<http://www.treccani.it/enciclopedia/sandor-petofi/>, ultima consultazione 09.05.2018).

ricordo delle fattezze della casa («non possiedo nessuna foto»), casa dell'infanzia («Appesa ad un chiodo/la mia borsa di scuola di campagna») abbandonata («non ho messo più i piedi»), casa da cui, dolorosamente, non viene riconosciuto. Essa è indifferente alla presenza del fanciullo che un tempo ha ospitato, tace e non lo accoglie e ciò che resta è solo il ricordo del tempo che fu, amaro ricordo che pesa sul poeta come il «grigio del giorno» sulle ali di neri uccelli:

Appesa ad un chiodo
la mia borsa di scuola di campagna
una nuvola bianca si posa sul pioppo
della mia dimora natale
piano piano si perdono le tracce
nel giardino dei melograni dove partoriva la cagna
non ho messo più i piedi
non possiedo nessuna foto
della povera casetta
dove tremavo e mi alzavo di buon'ora
si è seccato anche il gelso rosso nella siepe
tace il vecchio pozzo
le farfalle lo attraversano mattina e sera
per gli olmi vaga la furba civetta
che annuncia la pioggia
o richiama il bel tempo
ahimè vago dintorno e nessuno mi rivede
dagli ulivi si alzano stormi di neri uccelli
nelle loro ali pesa come un dolore
il grigio del giorno⁷⁴⁵

In questa raccolta, *Erbamara*, il calore della «dimora natale» si raffredda con il passare del tempo anche a causa dell'assenza del poeta. La «dimora natale» ha un che di sacro e intoccabile perché custode degli anni giovanili; essa, muta e fredda, viene ad assumere una palese connotazione di deità, altera e lontana. E in questo contrasto fra desiderio di riconoscimento e indifferenza si pone lo struggimento dell'io lirico che

⁷⁴⁵ Ivi, p. 55.

vive l'esperienza di una rondine che, abbandonato il proprio nido, nel farvi ritorno, non lo trova più o lo trova cambiato o quella del figliuol prodigo che, lasciata la casa paterna, teme di non poter esservi accolto nuovamente.

Connesso al tema della stanza e della dimora è quello del ritorno impossibile al grembo materno. La madre è una figura a cui l'autore rivolge sempre i suoi pensieri; sia che si trovi in Italia sia che si trovi in viaggio, a lei pensa il figlio preoccupato circa il suo stato di salute e a lei sono collegati i ricordi del bambino che fu, ricordi suscitati da incontri, visioni e circostanze. Lei racchiude in sé tutto l'universo balcanico, reale e mitologico. Secondo Andrea Gazzoni è «genitrice, sposa, sorella, natura e madrepatria, principio matriarcale che sembra reggere il mondo patriarcale degli eroi albanesi». ⁷⁴⁶

Nel poemetto *Occidente, dov'è la tua besa?*⁷⁴⁷ la madre è più volte nominata come la «vecchierella» che rimprovera l'Occidente per non averle restituito il figlio sano e salvo e che teme di essere costretta a seppellirlo sulla brulla collina e a rinunciare per sempre al sogno di vederlo sposato e padre di figli. Ella stessa seppellirà il suo cuore accanto alla sua 'gioia', questo il significato del nome Gëzim in albanese. Ma, nel rispondere al lamento della madre, il figlio la rassicura dicendole che si tratta solo di un brutto sogno perché lui è ancora in vita e, senza la sua benedizione, non potrebbe andarsene: «-Calmati mia vecchierella/Sono vivo accanto a te/È stato solo un brutto sogno/Se così breve sarà il mio destino/Non me ne andrò da questo mondo/Senza la tua benedizione!». ⁷⁴⁸

Di un brutto sogno, invece, non si tratta nel poema *Nûr. Eresia e besa*⁷⁴⁹ dove Gëzim arde sul rogo dei *kaùrr* e i destini di madre e figlio sono strettamente

⁷⁴⁶ Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 9-60, p. 51.

⁷⁴⁷ Hajdari, G. (2004 a), *Occidente, dov'è la tua besa?* In: Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., pp. 99-105.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 105, vv. 83-88.

⁷⁴⁹ Hajdari, G. (2012 b), *Nûr. Eresia e besa*, op. cit.

intrecciati. Nei versi iniziali per la colpa di cui si è macchiato il figlio viene maledetto anche il grembo che lo ha portato in seno. Ma la madre viene anche elogiata come donna forte e coraggiosa, costretta, suo malgrado, a pronunciare il canto funebre per il figlio:

Tieniti forte e fatti coraggio come sempre,
se sei la vera madre del guerriero Gëzim
e una malsor ospitale, fiera e audace
e se nelle vene antiche ti scorre ancora
il sangue puro della stirpe antica shqiptar!⁷⁵⁰

La donna, figura centrale della poesia orale albanese, ha seppellito i suoi sette figli, tutti prodi guerrieri, e non vuole restare sola come il cuculo (ku-ku in albanese significa ‘dove sei?’); la sua sofferenza rimanda alla figura della mater dolorosa di pasoliniana memoria. È in nome di tutti i valori da lei rappresentati che Gëzim non può sottrarsi alla parola data. Ma l’adesione al codice del *Kanùn* è diversa per madre e figlio: mentre la prima vi aderisce in toto e chiede al figlio di abiurare per dimostrare al nemico di essersi pentito e, così, aver salva la vita, per il secondo non tirarsi indietro significa essere coerenti con se stessi, come insegna la legge non scritta, e, per di più, difendere un ideale di ecumenismo nei rapporti fra i popoli.

La madre Nûr (luce), madre nel sangue e nella parola, incarna, dunque, il legame del poeta con il passato della sua terra, i suoi valori e le sue norme; ma essa è anche il presente, il filo sempre teso che lo collega alla casa natale. Secondo Constantina Evangelou⁷⁵¹ la madre è un segno stabile che viene continuamente evocato attraverso la memoria; il fulcro della creazione di una terza patria, di una nazione ‘deterritorializzata’, quella della poesia, è figura materna ed esperienza sensoriale dei luoghi.

⁷⁵⁰ Ivi, scena terza, p. 27.

⁷⁵¹ Cfr. Evangelou, C. (2010), *Lingua, patria e poesia: costruendo i confini di “se stesso”*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell’esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 211-223.

In *Antologia della pioggia* il ricordo dell'infanzia «triste e lontana»⁷⁵² è legato all'immagine della madre intenta alle faccende domestiche («caratello d'acqua piovana/che raccoglieva mia madre/per lavare i panni»⁷⁵³).

In *Erbamara*, la silloge intrisa di nostalgia del passato, la madre è ricordata attraverso quel fazzoletto bianco posto sul volto del poeta defunto («Sul volto il fazzoletto bianco di mia madre»⁷⁵⁴), tramite il ricordo del figlio che le toglie le spine nere dai piedi («le spine nere che cacciavo con l'ago/dai piedi di mia madre»⁷⁵⁵) e in quel volto che si desidera veder comparire nello specchio d'acqua del pozzo («Nello specchio d'acqua come allora/invano attendo che appaia il volto di mia madre»⁷⁵⁶).

In forma tanto laconica quanto triste, il poeta si rivolge alla madre in *Ombra di cane*, raccolta incentrata sul primo periodo dell'esperienza esiliaca, per comunicarle di non riuscire più ad esprimersi («Madre, ho perso le metafore»⁷⁵⁷). Sembra che il poeta senta il dovere di informarla circa le sue difficoltà linguistiche in quanto ella è detentrica del privilegio di avergli insegnato la lingua materna e a lei deve, dunque, rendere conto oltre che formulare un'implicita richiesta di aiuto.

Dolore e preghiera sono connessi e la madre dolente si fa madre pregante in *Corpo presente*:

Mi dici che ieri
ti sei inginocchiata per terra.
Ah, la nostra terra
delirio e polvere;
con il volto invecchiato
verso i deserti
e hai pregato per me: corpo tremante.

⁷⁵² Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, op. cit., p. 57, v. 1.

⁷⁵³ Ibidem, vv. 3-5.

⁷⁵⁴ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 17, v. 5.

⁷⁵⁵ Ivi, p. 19, vv. 15-16.

⁷⁵⁶ Ivi, p. 65, vv. 7-8.

⁷⁵⁷ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 13.

Migliaia di chilometri, stati, templi,
ghiacciai, fulmini, venti
solitudini di sabbia
deve percorrere la tua preghiera:
pura essenza nella materia,
per raggiungere la Pietra Nera.⁷⁵⁸

L'unione fra materia e spirito è rappresentata tramite l'immagine-chiave del corpo tremante della madre che, in ginocchio, sembra diventare tutt'uno con quella terra («la nostra terra») da cui innalza la sua preghiera a dio.

L'evocazione della figura materna, espressa con toni malinconici e nostalgici, è unita anche al timore di averla delusa e al conseguente senso di colpa:

Sono tuo figlio
cresciuto con il pane di mais giallo
e lo yogurt
nel cuore dell'inverno
sono io che cercavo di difenderti
mentre ti aggrediva il tuo uomo
insieme abbiamo pianto come bambini
soli e offesi nelle notti collinose
e non c'è sole che asciughi le nostre lacrime
non c'è mare che raccolga i nostri pianti
sono quello sposo mancato
che tu desideravi felice
imbiancato di riso e di fiori di mandorlo
sulla soglia della porta
una domenica di primavera⁷⁵⁹

Le parole «mia cara nel sangue» si incontrano nella raccolta *Spine nere*⁷⁶⁰ in una lirica in cui il poeta promette alla madre di farla uscire dalla sua condizione di povertà

⁷⁵⁸ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 91.

⁷⁵⁹ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 64.

⁷⁶⁰ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 83, v. 1.

e di comprarle tutto ciò che le permetterà di apparire una «"signora"». ⁷⁶¹ Tramite questi versi il poeta dà conto di sé in relazione alla madre, garanzia di rifugio e fonte di amore; essa si interpone fra il poeta e la sua poesia, considerata alla stregua di una colpa, la colpa di chi riconosce di essere completamente irretito dalla propria scrittura.

Secondo Laura Toppan la silloge *Stigmata* è stata scritta sotto il segno della relazione fra madre e figlio ⁷⁶² e del costante desiderio di prendersi cura reciprocamente. La madre («Mia cara nel sangue» e «Mia cara nell'oblio» ⁷⁶³) come lascito testamentario viene invitata a bruciare le poesie del figlio («se muoio prima di te, getta i miei canti erranti nel rogo» ⁷⁶⁴).

La lirica *Quanto siamo poveri* risulta fondamentale perché in essa sono contenuti diversi temi: la povertà della madre e del figlio nei rispettivi paesi di residenza, la colpa e la condanna, la promessa di ritornare come Costantino, la stanza sgombra e la terra-matrigna:

Quanto siamo poveri.
Io in Italia vivo alla giornata,
tu in patria non riesci a bere un caffè nero.

La nostra colpa: amiamo,
la nostra condanna: vivere soli divisi
dall'acqua buia.

Ritornerò in autunno come Costantino,
tu nelle colline natali hai già raccolto l'origano
che porterò con me nella stanza ancora sgombra.

⁷⁶¹ Ibidem, v. 9 «Vecchierella» è l'appellativo usato da Hajdari per riferirsi alla madre nel poemetto *Maldiluna* dell'omonima raccolta; esso ricorda a Laura Toppan la donzella del *Sabato del villaggio* di Giacomo Leopardi. Ancora una volta il tema è quello del figlio che si sente in colpa per aver scelto la strada della poesia, maledizione e missione allo stesso tempo, e chiede alla madre di chiamare il suo nome affinché egli possa ritornare come «un uccello che cerca di ripararsi dalla pioggia» e come «un fragile amante pentito». Toppan, L. (2010), *Maldiluna: la lingua/corpo di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 241-252, p. 248.

⁷⁶² Cfr. Toppan, L. (2010), *La poesia "al femminile" di Gëzim Hajdari*. In: ivi, pp. 281-295.

⁷⁶³ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 24.

⁷⁶⁴ Ibidem.

Ora vivo al posto di me stesso
lontano da quella terra che impietosamente
divora i propri figli.⁷⁶⁵

Questa lirica è tutta compresa all'interno di uno spazio ben definito: il poeta in Italia, la madre in patria e, fra di loro, una massa d'acqua nera. Nero è il colore del lutto e della sofferenza a cui sono condannati i due congiunti per una colpa che colpa non può essere perché è quella di amare. È a causa dell'amore per la sua terra che il poeta fu costretto ad abbandonarla e adesso vive la condizione schizofrenica di chi ama ed è costretto a odiare, è lontano ma vorrebbe essere vicino. Magra consolazione la possibilità di portare con sé nella stanza sgombra l'erba aromatica del proprio orto.

Il comune denominatore della rappresentazione della madre è l'immagine di una donna dentro casa che piange e soffre, implora l'aiuto di dio, l'intervento delle figure mitologiche come i *xhin* per soccorrere il figlio, l'intermediazione da parte dell'imam. Lei stessa viene chiamata «santa balcanica»⁷⁶⁶ in attesa del figlio e in ambascie per il suo destino. Egli, dal canto suo, non si esime dal chiederle aiuto: «Madre, ho perso tutto, anche la chiave per uscire/da Via del Cipresso dove mi sono rinchiuso».⁷⁶⁷ Da un lato, dunque, c'è il poeta nella stanza sgombra e, dall'altro, la madre che si trova in quella che fu la dimora natale che tale, ovviamente, resta malgrado l'assenza del poeta.

La madre è, dunque, quella dimora che attende e quest'attesa è rappresentata dall'immagine del fuoco bruciante sulla soglia di casa in questa lirica che il poeta Luigi Manzi sembra aver scritto per l'amico Gëzim:

Ti sia dato o mio amico
di rivedere presto la terra
dove la madre invecchia di solitudine e sempre

⁷⁶⁵ Ivi, p. 28.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 30, v. 4.

⁷⁶⁷ Ivi, p. 52, vv. 4-5.

lascia acceso un fuoco davanti alla soglia
affinché possa leggere,
nella brace che si spoglia in cenere,
il tuo invocato ritorno.⁷⁶⁸

⁷⁶⁸ Manzi, L. (2013), *Fuorivia*, Roma: Edizioni Ensemble, p. 54.

CAPITOLO QUARTO. I LUOGHI: DA PAESAGGI FISICI A PAESAGGI POETICI

«Pensai a quanti luoghi ci sono nel mondo che appartengono così a qualcuno, che qualcuno ha nel sangue e nessun altro li sa.»

Cesare Pavese, *Il diavolo sulle colline*

«Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti.»

Cesare Pavese, *La luna e i falò*

«Niente è più inabitabile di un posto dove siamo stati felici.»

Cesare Pavese, *La spiaggia*

4.1 Sentimento della natura, senso del paesaggio, paesaggio interculturale

Il profugo segue il sole nel suo percorso da Oriente verso Occidente in fuga da una terra che gli appartiene e che non può più trattenerlo verso una nuova terra con la speranza di esservi accolto. In questa fuga porta con sé non solo le sue pene, ma tutta la sua vita pregressa fatta anche di quella natura di cui la sua vista si è nutrita, di odori di cui le sue narici si sono riempite, di sapori di cui il suo palato si è deliziato, di suoni che, una volta entrati nelle sue orecchie, non sono più usciti e di sensazioni tattili che sempre rimarranno nella sua pelle, fra le sue dita.

Da sempre i poeti hanno utilizzato la natura per rappresentare i propri sentimenti e le proprie idee in modo allegorico, simbolico o semplicemente mimetico. Dalla «selva oscura» di Dante, alle «chiare, dolci e fresche acque» del Petrarca, dal «passero solitario» di Leopardi alle «foglie» di Ungaretti, questi sono solo alcuni degli innumerevoli esempi presenti nella poesia italiana.

La natura evocata non è semplice imitazione in quanto non viene vista da freddi occhi obiettivi, ma viene percepita in modo originale sulla base di una singolare visione e interpretazione. Essa è lo specchio che il poeta utilizza per esprimere i propri sentimenti di uomo e le sue idee di cittadino attraverso immagini che, in modo

implicito ma non meno diretto, colpiscono l'attenzione del lettore, invitato a coglierne il messaggio con tutta la forza della sua immaginazione.

Esiste una sottile eppure determinante differenza fra il concetto di natura e quello di paesaggio. Secondo Jakob il paesaggio è un

ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista; ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante e che tuttavia rappresenta una totalità.⁷⁶⁹

Il paesaggio sarebbe, dunque, l'esperienza estetica della natura. È per questo che si può parlare di natura al singolare e di paesaggi al plurale proprio perché la natura è un tutto unico mentre i paesaggi sono tanti quanti sono gli sguardi che li osservano.

Jakob ritiene che essere nella natura sia qualcosa di istintivo, di emotivo; l'osservare il paesaggio sia, invece, un atto intenzionale. Della natura l'uomo sarebbe parte integrante; il paesaggio, invece, sarebbe 'la percezione del paesaggio', un atto volontario e consapevole di osservazione.

Secondo lo studioso la cognizione di paesaggio come esperienza estetica è relativamente nuova essendo attestata a partire dal XVI secolo.⁷⁷⁰ Tanto il tedesco *Landschaft*, derivante dall'antico alto tedesco *lantscaf*, quanto l'italiano 'paesaggio' farebbero la loro comparsa attorno al 1520 quando si inizia a sviluppare la pittura paesaggistica a cui è collegata anche la scoperta della prospettiva. Ma è a partire dal XVIII secolo che si può parlare di paesaggio nel senso in cui lo si intende oggi, come «ritaglio di natura» percepito e goduto dal punto di vista estetico.

Karlheinz Stierle fa risalire la nascita della consapevolezza del paesaggio a due secoli prima, a Francesco Petrarca («Petrarca, il primo poeta di un'inquieta

⁷⁶⁹ Jakob, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Firenze: Olschki, p. 14 e p. 26.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 20.

soggettività, ha scoperto il paesaggio nella poesia»⁷⁷¹) il quale, nella lettera all'amico Dionigi di Borgo San Sepolcro, descrive l'ascesa al Monte Nevoso 26 aprile 1336 come consapevole esperienza estetica. Secondo lo studioso tedesco questo evento costituisce un punto di svolta in quanto segna il passaggio dall'età medievale all'età moderna; la novità è rappresentata dal rivolgere lo sguardo verso il basso, dalla percezione del mondo «nella sua orizzontalità»⁷⁷² in contrapposizione alla verticalità della visione medievale. Petrarca, quindi, sarebbe il primo intellettuale moderno a fare dell'esperienza estetica oggetto di riflessione:

«Pensare» in Petrarca è una riflessione solitaria nel paesaggio, ove percezione, ricordo, immaginazione entrano in una sintesi immaginaria. L'essere nel paesaggio è proprio questa sintesi fra presenza e assenza, fra immagine e memoria, fra riflessione e percezione. Il vero *loco*, invece, di questa sintesi è la poesia come forma oggettiva e soggettiva nello stesso momento. Se dunque per Petrarca il paesaggio diviene un momento di quell'attività che si chiama pensare, questa trascende nell'attività poetica e nella sua forma definitiva di poesia. La poesia è la forma più complessa del pensare, come il pensare è la forma più complessa dell'essere nel paesaggio.⁷⁷³

Nella poesia sembra, dunque, risolversi la dicotomia fra pensiero e percezione su cui invita a riflettere Jakob studiando le due diverse prospettive da cui si può analizzare il paesaggio nella letteratura, quella storica e quella fenomenologica. Egli focalizza la sua attenzione sui seguenti elementi: «sentimento della natura», «senso della natura», «senso del paesaggio» e «paesaggio»⁷⁷⁴ prendendo atto della difficoltà di metterli in relazione.

⁷⁷¹ Stierle, K. (1999), *Paesaggi poetici del Petrarca*. In: Zorzi R. (1999), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia: Marsilio Editore, pp. 121-137, p. 121; Cfr. anche Stierle, K. (1979), *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld: Scherpe Verlag.

⁷⁷² Stierle, K. (1999), *Paesaggi poetici del Petrarca*, op. cit., p. 124.

⁷⁷³ Ivi, pp. 126-127.

⁷⁷⁴ Jakob, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Firenze: Olschki, p. 26.

La questione posta sembra ruotare attorno a degli elementi antinomici: sentimento e senso, da un lato, e natura e paesaggio, dall'altro. Il sentimento è connesso alla sfera affettivo-emozionale, mentre il senso si riferisce alla sfera percettivo-sensoriale; natura è la totalità del mondo che circonda l'uomo, mentre paesaggio è quella porzione che viene presa in considerazione.

Questi quattro elementi («sentimento della natura», «senso della natura», «senso del paesaggio» e «paesaggio») individuati da Jakob possono essere collegati da un rapporto di gradualità che vede il passaggio da una completa identificazione del soggetto, cioè da una sua immanenza nella natura, a una visione distaccata della stessa, vista sempre all'interno di una cornice attraverso un atto intenzionale di selezione di una sua parte, di un suo «ritaglio». Coerente con questa analisi è l'interpretazione che Jakob fa del paesaggio letterario di cui si può parlare «quando, direttamente o indirettamente, viene connotata l'esperienza vissuta della natura da parte di un osservatore».⁷⁷⁵

A una cornice (reale o fittizia) fa riferimento anche Giorgio Bertone nel delineare l'origine dell'idea di paesaggio nella cultura occidentale. Senza la delimitazione di una cornice non ci sarebbe paesaggio:

L'idea di paesaggio in Occidente nasce e si mantiene legata all'esperienza culturale di vedere qualcosa non direttamente ma con la mediazione di una cornice, vera o finta.⁷⁷⁶

E ancora:

Nell'universo occidentale la finestra fonda e raggruppa antropologicamente le antinomie: luogo e tempo dell'io e dell'altro; occhio e tempo del privato/pubblico, dello spazio interno e dello spazio esterno; interiorità/esteriorità: appartenenza/mancanza (con reversibilità dei due

⁷⁷⁵ Ivi, p. 40.

⁷⁷⁶ Bertone, G. (2000), *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara: Interlinea, p. 29.

termini nei due spazi); uomo/mondo, che vuol dire visibilità-invisibilità del soggetto/visibilità-invisibilità del mondo; ombra, buio/luce nella sua forma nucleare tipica.⁷⁷⁷

Se nella poesia l'esperienza estetica del paesaggio è un motivo fondamentale che rappresenta il punto di incontro dell'individuo con la natura, per i fini che qui ci si pone appare opportuno porre la questione del rapporto fra il poeta, il poeta migrante nella fattispecie, e i luoghi rappresentati. In che rapporto stanno nell'immaginario dell'autore i due mondi, quello della terra d'origine e quello della terra d'approdo? Permangono nettamente distinti o si mescolano? Si può parlare di un 'paesaggio interculturale', un paesaggio, cioè, in cui il ricordo dell'uno si sovrappone alla realtà dell'altro al punto da trasfigurare, deformare la realtà?

Lo scrittore italiano di origine calabrese emigrato in Germania, Carmine Gino Chiellino, definisce spazio di percezione interculturale quello spazio in cui i due mondi, quello di accoglienza e quello di provenienza, si sovrappongono in modo tale che nella cultura e nella lingua dell'uno vengono a essere inseriti elementi propri dell'altro fino a quel momento estranei. Si tratta di quello che è stato definito come l'apporto interculturale della letteratura della migrazione nella letteratura italiana⁷⁷⁸ che rappresenta dei veri e propri incastri polimorfici e «intarsi polifonici».⁷⁷⁹ La doppia appartenenza produce un arricchimento derivante dalla interazione di culture, lingue, religioni, sensibilità ed espressioni che confluisce in uno spazio interstiziale dove tutti questi elementi danno vita a una nuova cultura policromatica.

⁷⁷⁷ Ivi, p. 30.

⁷⁷⁸ «Ecco allora che anche per le scritture migranti in italiano l'orizzonte appropriato è quello che è stato chiamato "letteratura-mondo". [...] Così, le scritture della migrazione delineano un "terzo spazio": né del tutto interno, né del tutto esterno, è lo spazio degli scambi culturali e delle creolizzazioni». Pezzarossa, F./Gazzoni, A. (2011), *Dossier. Tra le righe migranti*. In: *Nigrizia* 42/43, febbraio 2011, p. 43. In: <http://cds.redattoresociale.it/File/Allegato/339395.pdf> (ultima consultazione: 09.05.2018).

⁷⁷⁹ Cfr. Morace, R. (2013), *Intarsi polifonici nella Letteratura-Mondo*. In: Kleinhaus, M./Schwaderer, R. (Hrsg.), (2013), *Transkulturelle italoophone Literatur: Letteratura italoфона transculturale*, Würzburg: Königshausen u. Neumann, pp. 81-97.

Lo scollamento fra le due lingue e le due realtà, quella di provenienza e quella di accoglienza, quella del passato e quella del presente, può essere superato facendo convivere i due universi linguistici separati, ma, laddove necessario, non esimendosi dall'aprire le porte della lingua italiana per permettere l'ingresso a un lessico nuovo.

Attraverso l'auto-traduzione il poeta realizza un'interazione fra i due universi linguistici e culturali. Accostare i due mondi e, allo stesso tempo, mantenerli separati realizza la «totalità-mondo» di cui parla Édouard Glissant:

Avere una poetica della totalità-mondo significa legare in maniera rinnovata il luogo, da cui la poetica o la letteratura provengono, alla totalità-mondo e viceversa. In altre parole, la letteratura non è sospesa per aria. Proviene invece da un luogo. Esiste inevitabilmente un luogo che produce l'opera letteraria, e oggi l'opera letteraria è ancora più legata al luogo, poiché è attraverso l'opera letteraria che si mostra la relazione fra questo luogo e la totalità-mondo.⁷⁸⁰

Quello che Jakob chiama «sentimento della natura» può riferirsi al rapporto del poeta con la propria terra natia, rapporto che è connotato da elementi empatici e viscerali, rapporto che non può esistere con la terra d'adozione caratterizzato, in ogni caso, da una certa, seppur minima ma sostanziale, forma di estraneità. Questa estraneità crea una distanza che si interpone fra l'io osservatore e l'oggetto osservato, 'ritagliato'.

Prendendo in prestito le categorie di Jakob a questa esperienza si può attribuire la definizione di «senso del paesaggio» in quanto trattasi di un paesaggio percepito con i sensi vigili, vissuto con consapevolezza. Il paesaggio del paese d'approdo si sovrappone alla natura del paese di partenza, nell'uno si cercano tratti dell'altro, si percepiscono le rispettive assenze e presenze.

⁷⁸⁰ Glissant, É. (1998), *Poetica del diverso*, Roma: Meltemi Editore (ed. or. *Introduction à une poétique du divers*, 1996), pp. 27-28.

Il paesaggio della consapevolezza, il qui osservato ora, si sovrappone alla natura delle emozioni, l'altrove e l'allora che ci si porta dentro, e questa fusione di sensazioni e sentimenti crea un paesaggio interculturale, un paesaggio che appartiene a tutte e due le terre. È un paesaggio che non esiste realmente, ma che trova ospitalità solo nella poesia, una poesia che, come sostiene Karlheinz Stierle in relazione alla poesia di Francesco Petrarca, realizza una fusione fra dati percettivi, memoria e immaginazione.

Nelle liriche di Hajdari questa commistione si esprime attraverso dei 'paesaggi', paesaggi poetici che prendono vita dall'esperienza dell'esilio, del taglio e del successivo reinnesto. Questi paesaggi poetici rappresentano l'originale apporto di Hajdari alla letteratura italiana contemporanea che, con il suo contributo, insieme al contributo di altri poeti migranti si arricchisce di nuove voci, di inediti immaginari e di lontani scenari.

4.2 Dall'Albania all'Italia

Prima di procedere all'analisi degli aspetti relativi alla geografia fisica nelle liriche di Hajdari, è opportuno soffermarsi ad analizzare anche i riferimenti in esse presenti all'Albania e all'Italia dal punto di vista politico.

I nomi dei due paesi non vengono utilizzati di frequente e, ogni qual volta ciò avviene, la forma è sempre polemica e il tono amaro. Il poeta si sente tradito dall'Albania e non realmente accolto dall'Italia; in questo senso il 'qui' e il 'lì' si equiparano: l'una è la patria-matrigna, l'altra è la patria mancata.

Nelle liriche italiane l'autore non utilizza mai la denominazione originale albanese, *Shqipëri*, che significa paese delle aquile (*shqiponjë*), egli utilizza, invece, il toponimo italiano Albania, paese dell'alba, e raramente l'antico nome, *Arbëri*,⁷⁸¹ come

⁷⁸¹ Il toponimo Arbëria contiene la radice oro (in albanese *ar*) e il verbo fare (in albanese *bëj*) e si riferirebbe ai giacimenti di metalli preziosi presenti nel paese; un'altra versione farebbe risalire il toponimo al pre-celtico *alb* (collina), da cui Alpi, o addirittura dall'Indoeuropeo *albh* (bianco), da cui

nella seguente lirica tratta dalla raccolta *Peligòrga*⁷⁸² in cui l'autore la rimprovera di avergli riservato un destino da martire:

Leggo già all'orizzonte
il mio destino: Arbëri⁷⁸³
tu hai scelto me
per essere il tuo martire!

Non mi tirerò indietro,
dò la mia besa,⁷⁸⁴
Sia fatto [sic!] la tua malvagità
madre e gorgone!

Sarò il tuo eletto
alla pari con le Zane.⁷⁸⁵
Con il mio sangue rosso
inebrierò il tuo amore.

Materna perchè gli ha dato la vita, perversa perchè ne decreta la condanna, l'Arbëri riceverà dal poeta il sacrificio con il suo profluvio di sangue vitale. Nel verso «Sia fatto [sic!] la tua malvagità» riecheggiano le parole della preghiera Padrenostro («Sia fatta la tua volontà») in cui il fedele si rimette alle decisioni del Dio Padre, mentre, in questo caso, il poeta accetta la malvagità della sua terra, data per scontata. Ciò è ribadito nella lirica «Terra matrigna» in cui si legge «Sia fatta la vostra volontà malvagia/che di sangue dei propri figli si nutre!».⁷⁸⁶

deriva la parola 'albino'. In: [https://it.wikipedia.org/wiki/Albania \(toponimo\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Albania_(toponimo)) (ultima consultazione: 10.05.2018).

⁷⁸² Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 21.

⁷⁸³ Arbëria, il nome antico dell'Albania (Nota dell'Autore).

⁷⁸⁴ Besa è fedeltà alla parola data e alla promessa giurata, la protezione (sic!) promessa a un ospite, a un amico, è principio d'onore, regola di vita, è qualcosa di assoluto e complesso, nello stesso tempo è un patto di fedeltà che si stringe con un uomo, vivo o morto, con un'istituzione (l'ospitalità) con la propria terra. Spesso supera la sfera dell'uomo singolo e diventa norma di vita collettiva e quindi una virtù sociale. C'è una besa da rispettare persino col nemico ucciso: l'uccisore deve fare in modo che il corpo del morto giaccia sempre con il viso rivolto al cielo e ha il dovere di informare la famiglia per l'accaduto. La besa albanese è nota in tutti i Balcani (Nota dell'Autore).

⁷⁸⁵ Zana, sono semidee alpestri secondo la credenza popolare albanese (Nota dell'Autore).

⁷⁸⁶ Hajdari, G. (2015 a), *Poesie scelte* (1990-2015), Nardò (LE): Edizione Controluce, p. 48, vv. 5-6.

Sempre nella raccolta *Peligòrga*⁷⁸⁷ il poeta afferma in modo esplicito che l'Albania è la sua rovina in quanto ha determinato in modo impietoso il suo destino di esule, avendolo costretto ad abbandonarla («Le ultime cose che rammenterò/saranno le partenze dall'Albania,/le notti fredde sulla nave,/l'esilio nella terra di Saturno»⁷⁸⁸).

Ancora in patria, l'autore dedica la raccolta *Antologia della pioggia* all'Albania con queste parole: «Alla mia Albania/che divora i propri figli/come Medea». L'uso dei due aggettivi possessivi sottolinea la relazione di filiazione (appartenenza positiva) e di genitorialità, che si rivela negativa, annichilente per via del verbo 'divorare' e del paragone con la figura di Medea, madre che, nella tragedia di Euripide, compie un atto innaturale, qual'è quello di uccidere i propri figli, pur di soddisfare il suo desiderio di vendetta.

In *Corpo presente* il poeta e l'Albania sono inestricabilmente accomunati da un destino amaro che li conduce lentamente alla morte:

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'altra⁷⁸⁹

Di natura diversa è la presa di posizione della lirica «Come posso dimenticare» della raccolta *Stigmate* in cui il poeta si rivolge direttamente all'Albania, sua patria (il sostantivo è ripetuto due volte) i cui giornalisti lo avevano accusato di aver recato offesa per quanto da lui scritto nelle postfazioni a *Ombra di cane* e a *Sassi controvento*, che l'Albania avrebbe fatto meglio ad unirsi all'Italia per «salvare se stessa e il Kosovo»:

⁷⁸⁷ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 71.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 77, vv. 1-4.

⁷⁸⁹ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 71.

Come posso dimenticare
quel mattino, quel giorno, quell'ora del '96 a Tirana,
di fronte al cancello del Ministero degli Esteri quando
i giornalisti della tua televisione mi chiamarono traditore e cosmopolita,
perché nelle postfazioni dei miei libri,
Ombra di cane e Sassi controvento,
avevo criticato il presidente della repubblica e il suo regime
e avevo scritto: l'Albania deve 'unirsi' all'Italia per salvare
se stessa e il Kosovo.
Aspettavano che io rientrassi in patria
per denunciarmi pubblicamente,
così mi dissero anche gli intellettuali amareggiati,
che quel che avevo scritto aveva causato una crepa
nell'onore della nazione senza onore,
disonorata per cinquant'anni proprio da loro.
Solo dopo quel che è successo dal '97 in poi,
hanno comunicato all'addetto culturale albanese a Roma
che Hajdari aveva ragione,
la lettera portava la firma di un giovane scrittore del nord,
e veniva dalla patria.⁷⁹⁰

Hajdari si riferisce al crollo finanziario e al conseguente caos politico verificatosi in Albania nella primavera del 1997⁷⁹¹ e da lui profetizzati senza essere compreso dagli intellettuali suoi connazionali. È, invece, l'onore della propria patria che gli sta a cuore, onore che le vicende politiche le hanno fatto perdere. Qui si nota quanto l'autore sia figlio della sua terra, una terra dove per secoli sono state applicate le regole del *Kanun*,⁷⁹² il codice consuetudinario che si basa sostanzialmente sui valori dell'onore e della rispettabilità dell'individuo e della famiglia allargata.

E di onore, inteso proprio nel suo significato di dignità della persona, tratta anche la lirica «Per voi ragazze dell'Albania» in cui l'autore si rammarica che i bei corpi delle ragazze albanesi possano essere sfruttati in terra straniera dai mercanti di

⁷⁹⁰ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 46.

⁷⁹¹ Cfr. Biagini, A. (1998), *Storia dell'Albania dalle origini ai giorni nostri*, Milano: Bompiani.

⁷⁹² Martucci, D. (a cura di), (2013), *Il Kanun di Lek Duikagjini*, Nardò (LE): Besa edizioni.

Sesso. In questa lirica c'è disapprovazione, ma non c'è biasimo, c'è rabbia, ma non c'è odio, c'è una profonda tristezza, ma c'è anche un altrettanto grande amore:

Per voi belle ragazze d'Albania,
a cui penso in due lingue
con tristezza.
I vostri occhi, le vostre labbra, i vostri seni
offerti ad anonimi
senza amore.

Per voi belle ragazze d'Albania,
che avete scavalcato mari e confini sognando,
la vostra verginità macchiata dallo sperma
dei trafficanti.

Per voi belle ragazze d'Albania,
ovunque siate nel mondo,
con speranza.⁷⁹³

Dal punto di vista dell'esule, posizione che, con il pensiero in due lingue, Hajdari intende rimarcare, il destino delle sue connazionali («belle ragazze d'Albania») appare ancor più triste. Infatti, solo chi è espatriato come lui può capire la crudeltà della delusione causata dal fallimento dei sogni con cui si sono oltrepassati i patri confini. Nell'isolare i due termini, tristezza e speranza, nella prima e nell'ultima strofa, l'autore intende sottolineare i suoi sentimenti verso le «ragazze d'Albania», la cui integrità fisica e morale è messa nelle mani di loschi approfittatori che mandano in fumo i loro sacrifici e i loro sogni.

Contro i tiranni moderni e i poeti della sua 'patria' inveisce il poeta nella lirica «Come ti hanno reso brutta mia Albania» in cui essa, da carnefice, diventa vittima dei detentori del potere politico e del potere della parola («le tue bestie») che continuano a sfruttarla come durante la tirannia, ma con l'aggravante che adesso ciò viene fatto «in nome della Libertà», «in nome del Popolo», «in nome della Bandiera»:

⁷⁹³ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 78.

Come ti hanno reso brutta mia Albania

Le tue bestie
ti mordono la carne,
ti succhiano il sangue,
ti violentano le spoglie
in nome della Libertà!

Come ti hanno reso ridotto, mia patria,
ossa e pelle
i tuoi tiranni moderni
in nome del Popolo!

Come ti hanno lasciato paese dell'alba,
merda e piscia
i tuoi poeti
che giurano in nome della Bandiera!⁷⁹⁴

L'Albania («mia patria», «paese dell'alba») viene personificata in un corpo scarnificato, sbranato dai suoi stessi figli. La ripetizione del verso «Come ti hanno...» esprime il sentimento di *pietas*, amore e compassione, provato nei confronti della propria patria al cui destino si sente indissolubilmente legato, nel bene e nel male, come emerge dai versi della raccolta *Peligòrga*, in cui il poeta accusa l'Albania di essere la causa del suo destino maledetto («L'Albania - la tua rovina/dovevi nascere altrove./Impietosamente e per sempre/ti ha punito il destino»⁷⁹⁵). È il destino di un poeta che appartiene al Sud del mondo, come lo stesso autore si definisce in una intervista rilasciata alla scrivente:

Mi sento un uomo del Sud e appartengo a tutti i Sud dei mondi. Porto con me le ferite, le gioie, i dolori, le grida, il sangue versato, le lotte, i miti, i racconti, le leggende, l'epica, i profumi campestri, i colori, l'ospitalità, la *besa* ('parola data' per gli albanesi), i sogni e le speranze del Sud. Io abito e soffro il Sud. Colui che è stato costretto ad abbandonare il paese

⁷⁹⁴ Ivi, p. 88.

⁷⁹⁵ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 71, vv. 5-8.

d'origine e vive in esilio, si sente un uomo del Sud e la sua opera è un canto del Sud. Tutti i poeti che sono indesiderati dal potere politico e culturale sia nel paese d'origine che in quello ospitante, sono cantori del Sud. Il Sud non è solo una questione geografica, ma anche una grande metafora sociale, culturale e spirituale. Essere del Sud è un valore aggiunto per la mia opera letteraria. Essere poeta del Sud vuol dire essere un poeta d'avanguardia, un poeta del futuro...⁷⁹⁶

Nell'altra lirica della raccolta *Stigmate* dedicata all'Albania il poeta alza di nuovo la testa contro la sua patria, definendola ancora una volta Medea e preannunciando, quasi con gusto, il momento in cui essa si scuserà con lui per tutto il male arrecatogli e, nell'attesa che questo momento possa giungere un giorno a vendicarlo delle sofferenze patite, egli ricambia con affetto, amore e dedizione:

Ti fermerai davanti a me Albania,
come quella ragazza pentita
davanti al ragazzo amato,
quel giorno, quell'anno, quel secolo verranno,
come non verranno!
Scoprirai la mia tenerezza,
il tormento,
la mia povertà sia in patria che in esilio,
li dimentico quando canto per te.

Ti inchinerai davanti a me, Medea,
con senso di colpa
e troverai nei passi tremanti sparsi nel buio degli anni
la mia solitudine divenuta amore
nell'ombra dell'attesa.⁷⁹⁷

Un altro rimprovero, questa volta sotto forma di rammarico, esprime il poeta nella lirica «Ho letto ovunque per il mondo i miei libri» in cui si duole dell'impossibilità di leggere i suoi versi nel «mio paese natale», cosa che lo farebbe

⁷⁹⁶<http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino//>;
<https://frontierernews.it/2017/07/gezim-hajdari-intervista-albania-sud-italia/> (ultima consultazione: 10.05.2018).

⁷⁹⁷ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 116.

sentire realizzato come uomo e come poeta. Ma egli non perde la speranza e, se un giorno questo sogno diventerà realtà, la sua emozione sarà tale da non poterlo realizzare personalmente:

Ho letto ovunque per il mondo i miei libri
ma non nella mia Albania
ho letto ovunque i miei scritti
ma non nella mia città
ho letto ovunque i miei versi
ma non nel mio paese natale

Come sarebbe bello leggere i miei libri
in Albania
dopo 48 anni di attesa!
Leggere i propri scritti nella propria città
vuol dire essere uomo
leggere i propri versi nel paese natale
avrebbe il sapore dell'infanzia

Forse un giorno leggerò in Albania i miei libri
ma le mie mani tremeranno
forse un giorno leggerò nella mia città i miei scritti
ma il mio cuore sentirà freddo
forse un giorno leggerò i miei versi nel paese natale
ma i miei occhi saranno appannati
gli altri leggeranno per me.⁷⁹⁸

Man mano che cresce la speranza di poter finalmente essere riconosciuto come poeta in patria («Come sarebbe bello...», «Forse un giorno leggerò»), aumenta l'emozione («ma il mio cuore sentirà freddo», «ma i miei occhi saranno appannati») e più forte diventa il legame sia con i suoi versi sia con la sua terra come si nota nel reiterato uso dell'aggettivo possessivo. Centrale risulta il ruolo dell'avversativo «ma» con il quale viene espresso il timore che possa essere troppo tardi, quasi una presa d'atto di un ineludibile destino.

⁷⁹⁸ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 98.

In *Spine nere* l'Albania viene citata sia come sostantivo in relazione alla vita politica sia in forma aggettivale in riferimento alla terra intesa proprio come zolla di terra, suolo, patria che ha predestinato il poeta a soffrire per amor suo. Nel primo caso si fa riferimento al suicidio che durante la dittatura veniva considerato atto di opposizione al regime:

Qui attendono che io mi impicchi o mi suicidi
per diventare definitivamente
celebre
un mito

*

Durante la dittatura della mia Albania
chi compiva tale gesto era chiamato
traditore della Causa
nemico del popolo.⁷⁹⁹

Nel secondo caso l'identificazione del poeta con la sua terra è totale al punto che anche i suoi versi sono «collinosi», «di pietra», come il territorio della sua Albania, un paese in cui da tempi immemorabili si perpetua il conflitto fra bene e male, fra innocenza e malvagità, fra peccato e punizione, fra pentimento e redenzione:

Terra albanese la tua verginità mi incendia
davanti ai miei versi collinosi di pietra
bruciano in me Buddha, Cristo e Maometto

Signore, abbi pietà dei Messaggeri del Verbo
tieni a bada i demoni che mordono
salvacì dalle ali dell'Inferno assetato

terra albanese il tuo suolo mi copre
di peccati amore ardente e crudeltà
verso di me l'oblio della terra promessa

⁷⁹⁹ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 53.

terra albanese le tue pianure hanno infangato
i miei gridi
prima che io venissi al mondo.⁸⁰⁰

Il poeta si sente soverchiato dal potere politico che lo ha reso complice di peccati da lui non commessi, che ha macchiato la sua purezza d'animo con il fango di colpe ignote, che ne ha segnato la vita ancor prima della nascita. Il senso di impotenza di fronte a questa sorte è rappresentato dal fango che soffoca le sue grida, inutile tentativo di ribellione («terra albanese le tue pianure hanno infangato/i miei gridi/ prima che io venissi al mondo»).

«Cosa non ho fatto per te!»: questo verso della lirica «Tirana»⁸⁰¹ sembra risuonare come un continuo ritornello in tutte le liriche in cui il poeta si rivolge all'Albania. Nella fattispecie si tratta della capitale, Tirana, che casualmente ha un'assonanza con la parola tirannia. Il tema è sempre quello della madre-matrigna che divora i propri figli, ma questa volta il tono è a tinte ancor più fosche essendo presenti immagini quali artigli, sangue, follia e atti di sado-masochismo, quali il divorare e l'accecare (da parte dello stato) e il tagliarsi le vene (da parte del poeta). L'autore sembra voler giustificare la sua fuga come disperato atto di salvezza dopo aver tentato di sopravvivere in solitudine e aver regalato al suo paese «giorni, anni, secoli di follia».

L'Albania e l'Italia non sono presi in considerazione solo singolarmente, ma in un gioco di rimandi e raffronti, come nella lirica «Ed io sogno un letto asciutto»⁸⁰² dove sulla «notte italiana» calano «ombre balcaniche» a rendere ancora più freddo e faticoso il suo esilio. Nell'agognato letto su cui il poeta spera di poter far riposare il suo corpo stanco e leggero le lenzuola sono pesanti, di marmo, e questo contrasto fra

⁸⁰⁰ Ivi, p. 67.

⁸⁰¹ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 89.

⁸⁰² Ivi, p. 85.

la leggerezza del corpo e la pesantezza delle lenzuola sottolinea la condizione del poeta, schiacciato dal suo destino di esule.

E un paragone è presente anche nella lirica «Quanto siamo poveri» in cui entrambe le condizioni di vita della madre e del figlio sono misere anche se nelle due diverse sponde dell'Adriatico («Quanto siamo poveri./Io in Italia vivo alla giornata,/tu in patria non riesci a bere un caffè nero»⁸⁰³). Il confronto è fra il qui, l'Italia-non patria e il lì, l'Albania-patria, a conferma del sentimento di appartenenza del poeta. Non è certo casuale che la lirica si concluda con questi versi: «Ora vivo al posto di me stesso/lontano da quella terra che impietosamente/divora i propri figli». È questo il dramma del poeta, figlio rinnegato della propria patria che, lontano da essa, vive come l'ombra di se stesso.

Il confronto fra il 'qui' e il 'lì' si trova anche nella lirica «È venuta la primavera anche quest'anno»⁸⁰⁴ in cui alla solitudine del poeta in Italia fa da contrappunto la solitudine della madre in Albania (non citata espressamente, ma intuibile) e il parallelo riguarda anche la loro azione, l'affacciarsi al balcone della madre e l'affacciarsi ai versi del figlio, due modalità diverse per cercarsi e trovarsi: «qui mi manchi tu/lì ti manco io» (vv. 4-5) e «qui mi giunge la tua voce/lì ti giunge la mia voce/e all'improvviso ti affacci al balcone/ed io ai miei versi» (vv. 13-16).

La differenza di prospettiva fra il 'qui' e il 'lì' riguarda anche la diversa relazione fra l'io e il non-io: nel 'qui' c'è una finestra a cui il poeta invita un indeterminato 'tu' ad affacciarsi per guardare il paesaggio («Vieni a vedere il verde della valle/dalla mia nuova finestra/quando verrai?»⁸⁰⁵) mentre 'lì' c'è una natura che bussa alla finestra («Bussa la primavera alla finestra»⁸⁰⁶). Dalla stanza sgombra italiana il poeta osserva il paesaggio, nella dimora albanese è la natura che entra

⁸⁰³ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 28, vv. 1-3.

⁸⁰⁴ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 73.

⁸⁰⁵ Ivi, p. 31.

⁸⁰⁶ Ivi, p. 103.

spontaneamente con tutta la sua forza prorompente. Pertanto, sembra che nella terra d'esilio la natura si offra come passivo oggetto di osservazione, mentre nella terra natia si presenta come soggetto attivo che infonde energia vitale.

«Patria» è l'appellativo usato spesso da Hajdari per riferirsi alla sua Albania, come in questi versi che contengono una palesemente triste dichiarazione d'amore: «Mia patria/perché questo amore folle per te//Tu mi hai fatto nascere per essere la tua ferita».⁸⁰⁷

Dal confronto fra le due versioni della lirica dedicata a César Vallejo⁸⁰⁸ emerge che la «patria selvaggia» della prima versione⁸⁰⁹ diventa «altra costa» nell'edizione delle *Poesie scelte*⁸¹⁰ («Ieri sera nessuno mi ha chiamato dalla strada,/ieri sera nessuno mi ha telefonato dalla patria selvaggia - dall'altra costa»). Nel primo caso il riferimento è alla natura selvaggia e forse anche al comportamento dell'Albania verso i suoi figli (selvaggio, dunque, nel doppio significato di natura-terra impervia e inospitale e di natura-indole brutale e spietata), mentre, nel secondo caso, l'accento è posto sulla distanza fisica del poeta dalla patria, distanza di cui egli sembra aver preso consapevolezza solo molto tempo dopo il suo arrivo in Italia, essendo inizialmente i suoi occhi ancora pieni della natura della sua terra e il suo animo fortemente ferito dal comportamento dei suoi uomini di potere.

La relazione che il poeta intesse non è solo fra l'Italia e l'Albania, ma è più ampia e coinvolge tutti i Balcani/l'Oriente e l'Europa/l'Occidente. I Balcani sono la terra abbandonata da coloro i quali, stanchi e con le spalle curve degli sconfitti,⁸¹¹ si rivolgono a un Occidente che sfrutta senza pietà. Ma gli ultimi si trovano anche fra gli

⁸⁰⁷ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 47.

⁸⁰⁸ La poesia di César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892 - Parigi, 1938), esule in Francia dal 1923 fino alla fine dei suoi giorni, trae ispirazione dalla consapevolezza angosciante dell'impossibilità del ritorno in patria, il Perù, verso cui egli prova un profondo e tormentato amore che si esprime in versi di una prorompente forza evocativa.

⁸⁰⁹ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 4, vv. 1-2.

⁸¹⁰ Hajdari, G. (2008), *Poesie scelte* (1990-2007), Nardò (LE): Edizione Controluce, p. 71, vv. 1-2.

⁸¹¹ «Siete venuti voi, a vivere accanto a me in Occidente/stanchi e incurvati/come i salici del nostro paese». In: Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 15, vv. 1-3.

stessi europei a cui il poeta dedica una lirica⁸¹² in cui donne dell'Est e immigrati, barboni e prostitute, malati e ciechi, contadini e missionari condividono con lui un destino di povertà e di provvisorietà, di solitudine e di fuga. Ai Balcani chiede il poeta di essere salvato da un destino di oblio⁸¹³ che costringe lui, innocente e superstite, a restare lontano da quella «casa in cima alla collina» che è diventata ormai solo un ricordo, come lentamente in ricordo si trasforma il belato del gregge che fin da piccolo portava a pascolare: «Padre,/perché mi giungono in Occidente/semprè più flebili i belati delle nostre capre?»⁸¹⁴.

L'Occidente infierisce sull'io del poeta, gli scava l'anima e il corpo («Ovunque io vada in Occidente/porterò con me il mio volto scavato»,⁸¹⁵ «in Occidente mi stanno uccidendo»,⁸¹⁶ «Dolcemente l'Occidente mi sta uccidendo»,⁸¹⁷ «In Occidente,/ogni primavera che passa/è ferita che si rinnova»⁸¹⁸), appanna la sua memoria («Padre,/perché semprè più offuscati in Occidente i miei ricordi?/E semprè più oscura la mia memoria?»⁸¹⁹) e lo fa sentire semprè più solo, lui e il suo corpo («Semprè più soli in Occidente,/io/e il mio corpo tremante»⁸²⁰). Di contro, l'Est è il luogo della sua «dimora orfana» dove più volte afferma di voler tornare («Tornerò alla mia casa di pietra focaia/in cima alla collina buia/e rammenterò i ponti del mio Paese,/rinchiusi nei campi di internamento con filo spinato»⁸²¹) da vivo o da morto.

L'Occidente è anche presente nel titolo del poemetto che chiude la raccolta *Spine nere*⁸²² («Occidente, dov'è la tua besa?») in cui la madre dell'io lirico, a cui il

⁸¹² «Per voi uomini d'Europa che vi arrangiate ogni giorno». In: Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 98.

⁸¹³ «Voi Balcani salvatemi dall'oblio del Tempo». In: Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 48.

⁸¹⁴ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 11.

⁸¹⁵ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*. op. cit., p. 131.

⁸¹⁶ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 81, vv. 7-8.

⁸¹⁷ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 59, vv. 29-30.

⁸¹⁸ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*. op. cit., p. 15, vv.7-9.

⁸¹⁹ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 12.

⁸²⁰ Ivi, p. 10.

⁸²¹ Hajdari, G. (2008), *Poesie scelte (1990-2007)*, op. cit., p. 63, vv. 10-13.

⁸²² Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., pp. 99-105.

poeta altrove si indirizza con l'appellativo di «santa balcanica»,⁸²³ si dispera che l'Occidente sia stato crudele e non abbia mantenuto la parola data di conservare in buona salute il proprio figlio che le appare con il corpo martoriato, pieno di ferite e di stigmate. Le notti balcaniche sono insonni per la madre («mia vecchierella») che si preoccupa per il figlio solo e lontano («Spesso nelle notti balcaniche ti domandi:/"Che farà da solo al mondo?/Chissà che fine farà"»⁸²⁴). Parimenti sono insonni le notti peninsulari del poeta, notti consumate nella vana attesa di qualcuno («Quando smetterà questa pioggia?/Soli con i corpi gelidi/aspettando il richiamo di nessuno/nella notte peninsulare di terremoti»⁸²⁵), nello struggimento interiore («Ed io,/scavato da ombre e pietre/trascorro le notti italiane/nel gorgoglio di sangue»⁸²⁶) e con la sola compagnia di un'ignara vicina di casa insonne («"Anche lei signora mi ha illuminato/nelle notti ciociare/facevamo compagnia l'uno all'altra senza saperlo/e non eravamo soli in via del Cipresso/in cima alla collina buia"»⁸²⁷).

L'Ovest rappresenta tutto un universo a cui il poeta non appartiene e a cui forse non vuole neanche appartenere, orgoglioso com'è di far parte di quell'Est che fu culla della civiltà; i due mondi sono chiusi in sé e, per entrare nell'uno, bisogna uscire dall'altro: «Esci dal tuo Ovest con una luna chiara/entri nel mio Est abbracciata dalla pioggia». ⁸²⁸

In *Sassi controvento* l'Oriente, i Balcani, l'Est vengono indicati come il Sud e in ciò, più che un riferimento geografico, c'è un rimando alla situazione politica di quei paesi da cui la gente è costretta a fuggire mettendo a repentaglio la propria vita. E allora il sud del mondo, topos della cui centralità nelle opere dell'autore si è già trattato, è quel Terzo Mondo da cui provengono i morti annegati e i superstiti, quelle

⁸²³ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 30, v. 4.

⁸²⁴ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 93.

⁸²⁵ Hajdari, G. (1995), *Sassi contro vento*, op. cit., p.14.

⁸²⁶ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 15, vv. 10-13.

⁸²⁷ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 11.

⁸²⁸ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 49, vv. 7-8.

schiere di corpi che si trascinano verso l'Occidente, quei volti anonimi senza voce che affollano le sue strade:

Verso le coste del Sud,
dove giacciono i corpi privi di vita
fugge la mia memoria cieca
a raccogliere le voci dei superstiti.⁸²⁹

Ahimè, il mio Sud,
terra triste, senza bocca,
disseminata di morti anonimi
e di sogni di negri annegati.⁸³⁰

A sottolineare la condizione di anonimato in cui si viene a trovare l'immigrato il poeta si riferisce all'Italia come «paese sterile» («A chi rivolgersi/in questo Paese sterile?»⁸³¹) e «paese/che non chiama il tuo nome,/ma solo il tuo corpo»,⁸³² paese sadico in cui piove appositamente per gli stranieri («Piove sempre/in questo/paese//Forse perché sono straniero»⁸³³).

Italiano e albanese non vengono utilizzati solo in forma aggettivale («notte italiane» e «terra albanese»), ma anche come sostantivi in riferimento alle lingue dei due paesi. In *Corpo presente* il poeta scrive questi versi: «La lingua di questo paese/non serve più a niente,/conduce alberi e uccelli/al disastro.//Da questa parte del mondo/viviamo di parole di pietra/e di gloria di parole».⁸³⁴ Si avverte la consapevolezza della sterilità di una lingua, l'italiano, le cui parole possono essere utilizzate solo per difendersi, lanciare sassi contro vento, per usare un'immagine cara al poeta, oppure per puro compiacimento, come fanno gli autori italiani accusati di

⁸²⁹ Hajdari, G. (1995), *Sassi contro vento*, op. cit., p. 29.

⁸³⁰ Ivi, p. 30.

⁸³¹ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 111.

⁸³² Ivi, p. 37.

⁸³³ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 31.

⁸³⁴ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 17.

poetare sul nulla nella lirica «alla “Volpe”» («I poeti del bel Paese/cantano all’orsacchiotto al frigorifero al bidè e alla seggiolina»⁸³⁵).

Da notare, in aggiunta, che l’Italia viene indicata tramite l’abusato appellativo, qui usato in chiave ironica, di Belpaese, mentre nei versi citati precedentemente l’Italia diventa tutta un’area del mondo («Da questa parte del mondo»), ovvero tutto il mondo occidentale. Da un lato, dunque, le parole della sofferta denuncia del poeta esule che chiamano alla lotta e a una risoluta resistenza e, dall’altro, le parole inconsistenti dei poeti indigeni che pretendono lodi e riconoscimenti.

Il poeta non si esime dal lanciare i suoi strali contro la poesia dei circoli letterari sottomessa agli interessi personalistici, che rifiuta l’impegno civile e la responsabilità politica. Il poemetto «Contadino della poesia», con i suoi appelli alla serietà e al rigore, è emblematico su questo versante della critica al disimpegno. Tramite la metafora del contadino-poeta si esprime la convinzione di essere parte integrante, sostanza costitutiva della terra di cui si nutre il suo afflato poetico, del paese a cui attinge il suo universo valoriale.

Per ritornare alla lingua, l’italiano è sì il mezzo di espressione scelto, ma sembra essere utilizzato solo come strumento senza alcun coinvolgimento emotivo, come suggeriscono questi versi in cui il poeta, dopo essersi rivolto agli ultimi della terra, dice loro: «scrivo questi versi in italiano/e mi tormento in albanese».⁸³⁶ Emerge la dicotomia fra la lingua del cuore e dell’emotività, la lingua materna, e la lingua d’adozione, dell’analisi e della razionalità; è come se il pensiero, incalzato dalle emozioni fosse concepito in una lingua e poi partorito nell’altra.

Di questa duplice possibilità è evidentemente consapevole il poeta che così si esprime: «Per voi belle ragazze d’Albania,/a cui penso in due lingue/con tristezza».⁸³⁷ Tuttavia, attraverso il verbo «pensare» sembra sanata questa dicotomia poiché esso

⁸³⁵ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 87.

⁸³⁶ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 98, vv.17-18.

⁸³⁷ Ivi, p. 78, vv. 1-3.

può essere riferito tanto al pensiero in quanto preoccupazione e coinvolgimento emotivo quanto al pensiero in quanto attività puramente intellettuale e cerebrale. La lingua materna è quella del tormento, dello strazio che conduce alla morte, mentre la lingua «senza memoria» permette al poeta di rinascere, di risorgere dalle ceneri a nuova vita («Muoiu nel mio sangue/risorgo nella tua lingua»⁸³⁸).

Dall'analisi dei versi emerge un profondo amore del poeta verso la patria, amore che è, però, commisto all'odio provato dal figlio maltrattato che non dispera nella possibilità di poter un giorno riconquistare la propria genitrice. Nonostante tutto, egli è e si sente nel profondo del suo essere uomo e poeta della sua terra: «Sono il figlio più strano/che hai partorito Darsia,/sotto una luna scura,/in una casetta di pietra nera»;⁸³⁹ «Sono il poeta più triste dei Balcani/nella carne/e nel sangue».⁸⁴⁰

4.3 Dalle colline della Darsia alle colline della Ciociaria

La poesia di Hajdari è intimamente legata al territorio da cui trae ispirazione e in cui viene composta. Si tratta di due aree geografiche senza limiti ben definiti, la Darsia e la Ciociaria. La Ciociaria si trova a sud-est di Roma e corrisponde approssimativamente alla provincia di Frosinone; la Darsia si trova a sud di Tirana e comprende più o meno l'intera provincia di Lushnje. Essa fa parte dell'identità del poeta perché è il luogo dove è venuto al mondo e dove sono cresciute le sue radici per più di tre decenni. La Ciociaria, invece, è una terra nuova verso la quale egli ha un atteggiamento cauto e attento, è uno spazio, non un luogo. Ci si riferisce qui alla distinzione fra spazio e luogo di Yi-Fu Tuan, riproposta da Jakob secondo il quale «quando lo spazio ci appare del tutto familiare, è diventato luogo».⁸⁴¹

⁸³⁸ Hajdari, G. (1995), *Sassi contro vento*, op. cit., p. 20, vv. 5-6.

⁸³⁹ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 31, vv. 1-4.

⁸⁴⁰ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p.113, vv. 5-7.

⁸⁴¹ Jakob, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 29.

La Ciociaria è osservata sempre dall'interno di uno spazio chiuso, la stanza sgombra del poeta, attraverso la finestra che, come una cornice, delimita i confini della natura e la trasforma in un 'ritaglio' di natura. Mutuando le definizioni di Jakob si può affermare che questo 'ritaglio' di natura, questa natura incorniciata, trasmette il 'senso del paesaggio', una visione consapevole del creato.

Verso la Darsia, invece, il poeta sembra provare il 'sentimento della natura' in quanto la percepisce in modo diretto, senza alcuna barriera che gli impedisca di sentirsene parte integrante. Il soggetto poetico nel suo ambiente si trova all'esterno, è, si sente e si rappresenta immerso in esso. Al contrario, attraverso la finestra lo sguardo è più limitato come se essa fungesse da filtro, da parete divisoria fra l'io e il non-io.

È come se in Darsia il poeta trovasse senza cercare, mentre in Ciociaria cercasse senza trovare. La natura in Darsia appare come un luogo statico che soddisfa in sé, mentre il paesaggio in Ciociaria sembra essere in movimento in quanto viene visto non per quello che è, ma per come lo si vorrebbe. In altre parole, il poeta osserva il paesaggio per trovare in esso tracce della natura della sua Darsia di cui sono pieni i suoi occhi. In Darsia egli è allo scoperto, 'fuori'; in Ciociaria, invece, si trova 'dentro', al coperto, protetto, incapace, per paura e senso di estraneità, di uscire all'aperto.

In Ciociaria il rapporto con la natura è filtrato dalla coscienza di non appartenenza. La Ciociaria è uno spettacolo a cui assistere; la Darsia, di contro, è la rappresentazione del sé. Il rapporto con la Darsia è viscerale, come si evince da questi versi: «O bosco darsiano/come allora mi incanti/con il nero silenzio e le voci vaganti.//[...] Ora cresci dentro di me/nelle vene e nella carne/Le tue ombre e gli spari/tormentano il mio essere».⁸⁴² La presenza della figura retorica della sinestesia (nero silenzio) e dell'allitterazione (voci vaganti) rendono ancor più pregnante e vivida l'immagine di questo bosco fitto perché 'nero' e spettrale dove il silenzio imperante è interrotto da richiami erranti e misteriosi.

⁸⁴² Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op.cit., p. 57, vv. 1-4 e p. 59, vv. 25-28.

Il bosco esercitava sul poeta un grande fascino con il suo impenetrabile buio e l'atmosfera lugubre in un silenzio in cui si sentiva solo il verso del cuculo e faceva la sua comparsa il falco con il suo volo minaccioso. Adesso, da lontano, il bosco non è più lo stesso; è come se fosse morto e vivesse solo dentro di lui («Dopo tanto tempo/appari come defunto./La luna tra gli alberi/come epitaffio»⁸⁴³).

In Darsia vige il principio dell'empatia e dell'inclusione; in Ciociaria il principio della selezione e dell'intenzionalità, come si evince dal seguente verso: «Scruto la Ciociaria in pieno inverno»⁸⁴⁴ dove il verbo 'scrutare', con il suo significato di esaminare attentamente rimanda a un'attività intellettuale. Per di più, il soggetto osservatore si trova a una certa distanza dall'oggetto osservato come si evince da questo verso tratto da *Corpo presente*: «Se i falchi cercano qualcuno/sui campi e sui monti,/quell'uomo sono io, inchiodato in Via del Cipresso,/aspettando che la mia acqua sorga».⁸⁴⁵ «Inchiodato» nella sua casa, aspettando l'ispirazione poetica, il poeta vorrebbe stare sulla cima di quelle colline, di quei monti dove sono seppelliti i corpi dei morti, da dove lui potrebbe godere di una posizione privilegiata.

Allo sguardo assetato e famelico del poeta, solo in Ciociaria,⁸⁴⁶ fa da contraltare una visione della natura della Darsia, popolata da numerosi elementi floro-faunistici che emergono isolati.⁸⁴⁷ È una terra che soddisfa la sete di assoluto del poeta, in cui più forte si sente il legame fra l'io e il cosmo, legame che egli ha ereditato dai mistici arabi.⁸⁴⁸ Il suo afflato mistico trova in questi versi uno degli esiti più riusciti: «Farsi

⁸⁴³ Ibidem, vv. 13-16.

⁸⁴⁴ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 6, v.3.

⁸⁴⁵ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 119, vv. 12-16.

⁸⁴⁶ 'Ho festeggiato la mia solitudine in Ciociaria'. In: Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, p. 4, v. 11.

⁸⁴⁷ «Il paesaggio brullo e mistico della mia provincia collinosa di Darsia mi dava un po' di conforto negli anni della mia gioventù». In: <https://anita.tv/2017/02/14/gezim-hajdari-storia-del-dissidente-fra-albania-e-italia/> (ultima consultazione: 16.05.2018).

⁸⁴⁸ «Il mio scopo è stato recuperare gli elementi mistici del legame tra noi e il cosmo, la natura. È un elemento che mi affascina molto e che ho scoperto presso i mistici arabi.» Intervista all'autore di Marjola Rukaj del 20/01/2009. In: <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Gezim-Hajdari-poeta-migrante-44457> (ultima consultazione: 16.05.2018). Si ricorda che la sua educazione familiare fu intrisa

polvere,/cenere,/oblio.//Sentirsi un po' se stessi,/un po' universo.//Abitare il silenzio». ⁸⁴⁹

Nella silloge *Antologia della pioggia* i riferimenti alle colline della sua terra sono numerosi: «Terra mia incurvata» (p. 23), «Colline brulle di Darsia» (p. 27), «Collina brulla e impazzita» (p. 33), «Colline nude» (p. 55), «Colline di Darsia» (p. 61), «In cima alla collina ossessionata» (p. 75). Il comune denominatore di questi versi è, da un lato, la caratteristica del terreno, arido e privo di vegetazione, e, dall'altro, l'attributo umano conferitogli, quello di essere pazzo e ossessionato. La personificazione può anche essere letta nell'aggettivo 'incurvata' se non lo si riferisce solo alla forma collinare, ma all'essere piegato dal punto di vista politico.

In *Erbamara* dalla collina emana un senso di inquietudine; essa è «delirante», «buia» e «fredda», causa di angoscia, luogo in cui il poeta può unirsi agli spiriti malvagi della mitologia albanese e trovare ispirazione:

Immensa come te, collina,
è la mia angoscia
Ogni verso ardente che m'ispiri
è amore e tormento

Non sono mai stato così libero
come nella tua cima con i Xhin
Ricordo sempre che sono creazione
del tuo peccato selvaggio. ⁸⁵⁰

In *Sassi contro vento* una parte di vita del poeta è rimasta fra quelle colline: «Nei campi trebbiati/di spine nere/chiamo la tua infanzia.//Da collina a collina/come il cane il proprio padrone/la cerco». ⁸⁵¹ Nel poemetto «Occidente, dov'è la tua besa?» la madre accoglie il figlio Gëzim nella sua Darsia, fra le sue colline come se quello fosse

degli insegnamenti spirituali della Confraternita dei Bektashì, i seguaci del mistico sufi Rûmi, a cui apparteneva il nonno paterno.

⁸⁴⁹ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 109.

⁸⁵⁰ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op.cit., p. 27, vv.1-8.

⁸⁵¹ Hajdari, G. (1995), *Sassi contro vento*, op. cit., p. 18, vv. 1-6.

l'unico luogo che lo possa far riposare in pace: «Benvenuto nella tua collina, benvenuto!/Benvenuto nella tua Darsìa che tanto amavi!». ⁸⁵² Ed è un ritorno che ha un sapore definitivo, che durerà per sempre: «Un giorno diventeremo anche noi Darsìa/un giorno diventeremo il suo cielo di nuvole e uccelli/i suoi alberi la sua erba, il suo profumo di eternità». ⁸⁵³ A tal fine il poeta chiede agli amici di fare in modo che il suo corpo venga trasportato in patria affinché egli possa essere seppellito lì, nudo, a diretto contatto con «l'argilla scura di Darsìa». ⁸⁵⁴

Nella raccolta *Peligòrga* della Darsìa si parla di passato e di futuro, fra ricordi, nostalgie e speranze. Il poeta ha lasciato la sua terra («una sera lontana/ho abbandonato la Darsìa» ⁸⁵⁵), ne ricorda il tempo atmosferico e il tempo cronologico («Nel mio villaggio collinoso/tirava sempre vento»; ⁸⁵⁶ «Fuori, sulla collina brulla pioveva,/danzavano i lampi»; ⁸⁵⁷ «Lungo era il giorno darsiano/sotto il sole cocente» ⁸⁵⁸), si rammarica di vederla trasformata quando vi torna in visita («Qui tutto è cambiato:/la collina, il paese, gli uomini» ⁸⁵⁹), ma è certo che quello è il luogo che lo accoglierà per sempre («in un giorno come oggi,/quando i miei libri - monaci mesti-/seppelliranno in silenzio la mia salma/in cima alla collina buia» ⁸⁶⁰).

Passata presenza-attuale assenza-futura presenza: così si rapporta il poeta con la sua terra anche nella raccolta *Corpo presente* in cui è reiterato l'uso di indicazioni naturalistiche (colline grigie, collina di sabbia, collina buia, colline natali, colline nate solitarie, cime dei monti, cime brulle) che creano un'atmosfera algida e spettrale. Essa è accentuata dal riferimento al soffiare del vento, ai richiami dei monti e agli echi lontani delle valli, a grida arrochite di uccelli e a spaventose voci che provengono

⁸⁵² Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 101, II, vv. 9-10.

⁸⁵³ Ivi, op. cit., p. 17, vv. 1-3.

⁸⁵⁴ Ivi, p. 51, v. 7.

⁸⁵⁵ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 85, vv. 1-2.

⁸⁵⁶ Ivi, p. 23, vv. 1-2.

⁸⁵⁷ Ivi, p. 81, vv. 47-48.

⁸⁵⁸ Ivi, p. 49, vv. 13-14.

⁸⁵⁹ Ivi, p. 61, vv. 1-2.

⁸⁶⁰ Ivi, p.73, vv. 13-16.

dall'aldilà: «Riascoltiamo le voci/che abbiamo sepolto con i morti/sulle colline di sabbia».⁸⁶¹

In «Contadino della tua vigna» la Darsìa appare come una terra provocante, piena di erotismo: «La mia Darsìa provocava il mio eros ogni momento/giorno e notte».⁸⁶² Ma neanche la Ciociaria è da meno con la presenza di una fanciulla piena di voluttà e concupiscenza il cui corpo fremente viene paragonato alla «melagrana matura»⁸⁶³ della sua Darsìa. Il confronto fra i seni della donna e le colline nude della sua terra è prevedibile tanto quanto il riferimento al corpo della donna come distesa di terreno da arare, ma essi danno conto della sensualità, della carica erotica che il poeta vi percepisce.

In contrasto con le colline brulle della Darsia, la Ciociaria viene rappresentata come terra ricca e fertile, protetta dalla dea della terra, Cerere, Demetra per gli antichi Greci, a cui il poeta si rivolge direttamente nella lirica «O Demetra», chiedendole di donargli il «frutto succoso dei campi agricoli».⁸⁶⁴ Questi versi rivelano un rapporto positivo con la terra d'accoglienza; c'è una sorta di riconciliazione in quel dare e avere, il quel reciproco donarsi, che rappresenta l'amplesso erotico. Si tratta di un rapporto puramente fisico che non viene a compromettere quella distanza emotiva che misura la relazione fra il poeta e la Ciociaria.

La poesia di Hajdari, partendo dal dato realistico, è pittorica e si fa evocativa quando le sensazioni diventano sentimenti, la percezione della flora e della fauna si trasforma in un flusso di emozioni. Un'attenta lettura della lirica che segue fa luce sul rapporto fra natura darsiana e paesaggio ciociaro e su come l'una si sovrappone all'altro coinvolgendo tutti i sensi:

⁸⁶¹ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p.103, vv. 1-3.

⁸⁶² Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 115, vv. 52-53.

⁸⁶³ Ivi, p. 111, v. 9.

⁸⁶⁴ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 35, v. 6.

Ritornando in Ciociaria in pieno maggio
vedo le ginestre fiorite
e piango.

Ovunque nelle valli suoni, luci e ombre.

Quando tu, primavera giungi nell'esilio
io cerco di resistere.

Mi sdraio sull'erba con lo sguardo al cielo,
i ricordi riempiono la lontananza.⁸⁶⁵

Il poeta non riesce a sostenere la vista del paesaggio primaverile della Ciociaria perché è soverchiato dalla nostalgia: le ginestre fiorite sono lo stimolo visivo che fa rimpiangere la propria terra, appena lasciata; i suoni, le immagini e i profumi primaverili delle vallate ciociare lo fanno ritornare con il corpo, con la mente e con il cuore alla sua Albania. Ed è per questo che l'autore vorrebbe resistere alle prorompenti sollecitazioni della natura («ovunque»), ma, non riuscendoci, non può far altro che abbandonarsi alle lacrime e ai ricordi per colmare la distanza fra i due paesi. I suoi occhi non reggono queste immagini e lui li deve distogliere, rivolgerli verso il cielo per proiettarsi in quell'agognato altrove.

La vista della ginestra fiorita provoca uno squarcio nella sua anima, altera il delicato equilibrio fra «sentimento della natura» e «senso del paesaggio». La ginestra, pianta presente in entrambi i paesi, piuttosto che segnalarne la vicinanza, paradossalmente, ne sottolinea la distanza. Infatti, quest'elemento naturalistico acuisce la consapevolezza della lontananza: lo spazio di interazione in cui realtà e memoria si incontrano fa crollare il meccanismo di difesa dell'io che si regge sulla separazione, sulla netta distinzione fra il lì e il qui. Dunque, la sovrapposizione dei due paesaggi accentua il senso di perdita e di smarrimento.

⁸⁶⁵ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 90.

Tutta incentrata su un gioco di sguardi è la seguente lirica in cui gli occhi del poeta incontrano quelli di una capinera, uccello tipico della Darsia, e in quest'incontro, in questo reciproco riconoscersi, c'è l'amara consapevolezza di condividere un destino da esuli e da migranti:

Vedo dalla finestra la capinera distratta
mentre cammina sulle foglie morte.
Mi guarda immobile,
anch'io la guardo negli occhi,
ci siamo incontrati dopo tanti anni in questa provincia peninsulare,
mi ha riconosciuto
anch'io l'ho riconosciuta.
Insieme alla peligòrga e al cuculo,
era il più caro uccello nella mia Darsia,
in inverno si rifugiava nelle mie poesie,
in estate migrava nei versi del poeta Bali.
Sento che si dispiace del nostro destino:
figli dei partigiani e dei *kulak*!⁸⁶⁶

Come altrove, il paesaggio ciociaro viene osservato da una finestra e causa la nostalgia per i luoghi abbandonati; come sempre, la poesia è un rifugio per chi vive fra due sponde. Nel reciproco riconoscersi dell'io lirico con l'uccello c'è la consapevolezza di trovarsi in uno spazio dislocato, ospiti di una «provincia peninsulare» a cui sono destinati a non appartenere.

Si viene a creare un terzo spazio, un «paesaggio interculturale» dato dalla sovrapposizione fra immagini della terra d'approdo e immagini della terra d'origine. È lo spazio interstiziale delle ibridazioni, delle parole e degli scenari che si incontrano e si mescolano. È lo spazio nei cui cieli la capinera, la peligòrga e il cuculo volano portando con sé un carico di nostalgia, creando un paesaggio puramente letterario che appartiene solo all'immaginario del poeta, nella fattispecie, del poeta che vive fra due mondi. Far volare la capinera albanese nei cieli italiani, far parlare la peligòrga in

⁸⁶⁶ Ivi, p. 114 (Corsivo dell'Autore).

lingua italiana significa compiere un'operazione culturale fautrice di un arricchimento che passa attraverso una sofferta riconciliazione.

L'aspirazione del poeta è quella di varcare i limiti dell'esperienza sensoriale, di rompere la monotonia dei giorni sempre uguali, di calpestare quel terreno che sta oltre la sottile linea dell'orizzonte, oltre la collina per raggiungere quella terra ignota dove poter assaporare il gusto dell'eternità.

Al centro della lirica seguente c'è il tema dell'equilibrio, o meglio, della sua perdita:

Oltre la collina
il bianco della nuvola
e il nero della montagna

Oltre la collina
tra i rami grigi degli ulivi
si ripete il giorno

Oltre la collina
l'erba ha perso l'equilibrio⁸⁶⁷

Se, da un lato, la fusione dei colori bianco e nero che confluiscono nel grigio offrono una visione armonica, seppur cupa e triste, del lontano orizzonte, dall'altro lato il distico finale non lascia spazio ad alcuna speranza: «l'erba ha perso l'equilibrio», il mondo campestre non ha più stabilità. Nella fragilità dell'erba si percepisce la destabilizzazione dell'io lirico, privo di un saldo punto di riferimento. L'erba, semplice ed elementare forma di vita agreste dalle deboli radici e dal tenero stelo, diventa il simbolo dello stare nel mondo, della precarietà e della debolezza. Lo struggimento del poeta è quello di Walt Whitman di *Leaves of Grass*⁸⁶⁸ che vede

⁸⁶⁷ Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, op. cit., p. 49.

⁸⁶⁸ Whitman W., *Leaves of Grass*. In:

<https://www.mercerislandschools.org/cms/lib3/WA01001855/Centricity/Domain/640/Whitman%20Leaves%20of%20Grass.pdf>, 6, an electronic classics publication, Jim Manis Editor, Hazleton, PA, p. 56 (ultima consultazione: 13.05.2018). L'influenza di Whitman è attestata dallo stesso Hajdari che nel

nell'erba l'indifeso cucciolo d'uomo («I guess the grass is itself a child, the produced babe of the vegetation»⁸⁶⁹).

Il reiterato «oltre» di Hajdari rimanda all'«al di là da» di Giacomo Leopardi, a quel «al di là della siepe», a quell'orizzonte verso cui lo sguardo si perde. Come il colle impedisce il «guardo» dell'autore de «L'Infinito» facendogli immaginare «interminati spazi» così la collina di Hajdari rende flebile il rapporto con la realtà che da lontano si trasforma in distanti, evanescenti striature bianco-nere. Lo spazio reale si dissolve come si dissolve il tempo: l'uno diventa il nero contorno della montagna sul bianco di una nuvola, l'altro polvere e cenere che si dileguano alle spalle del poeta: «Fuggono le stagioni spaventate/verso i sentieri di incendi e abissi./Polvere e cenere del tempo,/cadono sulle mie appassite spalle».⁸⁷⁰

In *Stigmatate* gli orizzonti diventano linee aride, precarie; il tempo si fa avaro e insegue il poeta incalzandolo come un incendio che divampa. Le stagioni non segnano più il cambiamento, ma rappresentano il ripetersi faticoso e monotono di giorni disperati. La vita è il procedere incerto di un funambolo su un filo che prende fuoco, si sostanzia solo nel momento presente in quanto il passato è sepolto e il futuro inabissato:

È autunno - stagione in cui cadono le foglie
cambiano i vestiti i passanti
e con i vestiti gli amori.
Io mi domando: cosa cambiare?
Indosso la stessa nostalgia, la stessa paura.
Guardo il muro bianco mentre mangio,
per me, condannato che attende l'esecuzione,
ogni cena è l'ultima.

poemetto *Fare il contadino della poesia* cita il poeta americano come uno dei suoi maestri: «fare il contadino della poesia vuol dire camminare sulle orme/di Gilgamesh, Omero, Li Po, Rumi, Virgilio, Milton, Hugo,/Whitman, Mandelstam, Tagore, Akhmatova, Lorca e Soyinka» (*Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 163).

⁸⁶⁹ «Immagino l'erba stessa come un bambino, il bambino nato dalla vegetazione» (trad. della scrivente).

⁸⁷⁰ Hajdari, G.(2001), *Erbamara*, op. cit., p. 31, vv. 5-8.

Nessuno ti ha amato come me,
dell'amore per te sono impazzito.⁸⁷¹

Il trascorrere del tempo perde significato e non c'è alcuna corrispondenza fra sentimenti e stagioni; solo elementi esteriori come la caduta delle foglie e il cambiamento dell'abbigliamento ne segnano il passaggio. Il poeta si sente inebetito di fronte a queste manifestazioni della natura; incapace di qualsiasi azione, impossibilitato a reagire, non gli resta che accettare supinamente il corso della vita.

Lo stesso atteggiamento arrendevole si percepisce nei versi di Ndjock Ngana:

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.⁸⁷²

Il poeta camerunense subisce una stagione a lui sconosciuta che si rivela con la caduta delle foglie; il verbo cadere è ripetuto con tale insistenza da riecheggiare una reale e massiccia caduta di foglie che diventa una «cadenza assurda» con l'effetto di rintronare nell'anima. Dalla percezione visiva delle foglie che cadono si passa alla sofferenza del cuore in una spirale che dall'esterno penetra nell'intimità del poeta. La «cadenza» diventa cedenza, cedimento; l'assillante e amaro stillicidio viene percepito come una tortura a cui non ci si può sottrarre. L'autunno e la caduta delle foglie rimandano al tema della fragilità della vita e della sua fatalità di ungarettiana memoria.

⁸⁷¹ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 36.

⁸⁷² Ndjock Ngana, Y. N. (1999), *Nhindo Nero. Poesie in lingua Basaa e in lingua italiana*, Roma: Edizioni Anterem (ed. or. 1994), p. 71.

Nella domanda pleonastica «cosa cambiare?» di Hajdari e nelle parole «cadenza assurda» di Ndjock Ngana si cela il medesimo sentimento di precarietà dell'uomo, impotente di fronte alle manifestazioni della natura. E anche quando queste sono positive, espressione di vitalità e rinascita, come in primavera, il pessimismo del poeta è tale che i suoi pensieri sono sempre di morte:

Sogno la morte ogni volta
quando torna la primavera.⁸⁷³

4.4 L'Africa e il Sud-Est asiatico: transiti e innesti

In *Delta del tuo fiume*, la raccolta che trae ispirazione dai viaggi compiuti nel continente africano e nel sud-est asiatico, il poeta si confronta con il continente nero pronto ad accoglierne gli stimoli e a trasformarli in poesia.

Nel 2016 l'opera vinse la XVII edizione del 'Concorso nazionale di poesia e narrativa Guido Gozzano' come miglior libro straniero tradotto in italiano nella sezione poesia edita.

L'esperienza in luoghi lontani permette al poeta anche di confrontarsi con gli altri suoi luoghi, i Balcani e la Ciociaria, che qui assumono un più intenso valore simbolico. I Balcani sono per lui preziosi com'è prezioso il verde per chi attraversa il deserto: è la terra a cui appartiene anima e corpo, da cui si è separato con una profonda lacerazione e che gli ha lasciato una ferita mai cicatrizzata. La Ciociaria è la terra che lo ha ospitato fin dai primi difficili anni d'esilio, il guscio che gli ha offerto riparo e protezione. L'Africa è, invece, un intero continente da scoprire con tutti i sensi. L'io del testo è travolto da un carosello di suoni, colori, odori, lingue e presenze di corpi di donne e di uomini che si impongono con la loro altera bellezza.

⁸⁷³ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 15, vv. 5-6.

L’Africa lo accoglie e lo fagocita, assorbe il suo essere fino a fargli dimenticare il suo nome, a fargli perdere la sua identità di uomo dell’Est. Attraversando la savana, percorrendo i sentieri che portano all’origine dell’uomo, il poeta si ritrova negli anfratti più nascosti del continente nero e il suo stesso corpo diventa una cavità in cui accogliere l’Africa.

Al suo rientro in Ciociaria le immagini dei paesaggi, salvate come istantanee nella sua memoria, riempiono la sua stanza sgombra, colmano il vuoto della sua condizione di esule determinando una completa identificazione con il continente nero.

Attraverso l’azione di «scomunicare» e «stregare» l’Africa si impone in maniera totalizzante, facendogli perdere coscienza del proprio sé:

Tu, Africa, hai scomunicato il mio Verbo.
Dal giorno che attraversai le curve negre dei tuoi giorni,
non sono più io.

Gli spiriti delle savane danzano nelle stanze sgombre
stregando il mio esilio e la mia ombra;
non ho più memoria.

Il mio corpo: una grotta nera,
rimbomba di gridi, gemiti e tam-tam;
ho perso il mio nome dell’Est.

A forza del tuo amore, sono diventato Africa.⁸⁷⁴

Lo «scomunicare» rimanda a un tema caro ad Hajdari, quello della profanazione, dell’eversione, dello squarciare il velo delle verità nascoste. Come afferma Marco Onofrio, «l’Africa è «infinita nudità» che toglie le sovrastrutture, brucia le maschere, fa cadere tutti gli artifici. È la terra dove perdersi per ritrovarsi, dove dimenticare tutto

⁸⁷⁴ Hajdari, G.(2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 45.

per ricordare». ⁸⁷⁵ E ciò avviene attraverso la forza ammaliatrice del suo fascino che conquista la totalità dell'io e consente una percezione panica della natura.

L'identificazione con l'Africa passa anche attraverso la lingua, le lingue del poeta, che suonano sacrileghe in quella terra, per i suoi abitanti, e le lingue, le tante lingue dei paesi che attraversa, il kiswahili, lingua bantu parlata nell'Africa orientale e le lingue delle etnie africane dei peul e dei bambara, che suonano come musica alle sue orecchie attente. Giorgio Linguaglossa sostiene che Hajdari è un aedo che «sposa la Lingua della savana, la Lingua dell'Africa; è la lingua dell'Africa a denegare la lingua dell'aedo e a prestargli la propria lussureggiante Lingua ancestrale di miti e di metafore». ⁸⁷⁶

In *Delta del tuo fiume* la pietra ha anche un valore simbolico oltre che concreto: è la pietra che il sole spacca con la sua calura, è la pietra del fiume Niger su cui le donne di Ségou lavano i panni, ma è anche il simbolo dell'origine della civiltà occidentale con Enea che pone la prima pietra per fondare la città di Roma ⁸⁷⁷ e della sua stessa fine in un'Europa dove si alzano mura di pietra.

È a questa Europa dei confini e delle barricate che rinnega quei valori di solidarietà su cui era stata fondata che il poeta dice addio in *Delta del tuo fiume*, ingannato e deluso dai suoi «falsi altari impietriti» ⁸⁷⁸ per rivolgersi a quel continente, l'Africa, dove ebbe origine l'uomo e dove poterne sondare i misteri.

È sulle «pietre dorate» delle spiagge dell'oceano Indiano che l'autore incontra quella dea negra che porta con sé tutti gli odori, i sapori, tutta la sensualità arcana di un intero continente. È attraverso l'unione con una donna africana che egli riesce a

⁸⁷⁵ “Delta del tuo fiume” di Gëzim Hajdari. “La poesia epica dell'esilio” Lettura di Marco Onofrio. In: <https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/lafrica-nella-poesia-di-gezim-hajdari/> (ultima consultazione: 20.05.2018).

⁸⁷⁶ Linguaglossa, G. (2015), *Prefazione* a Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., pp. 7-12, p. 9.

⁸⁷⁷ Ivi, p. 15.

⁸⁷⁸ Ivi, p. 18, v. 5.

penetrare i segreti di quella terra, a nutrirsene e ad abbeverarsene. Nonostante e al di là delle difficoltà linguistiche che non permettono la comunicazione verbale, l'incontro dei corpi riesce a realizzare quella comunione degli animi, quel dare e prendere che è espresso nell'immagine delle mani del poeta ricolme del latte bianco della donna nera:

Sulla riva del Niger ho conosciuto Zaira,
figlia dei pastori *peul* cresciuta nelle pianure dei bambara.
Era un meriggio negro di sole e vento,
noi due, uno di fronte all'altra, come il giorno e la notte
all'ombra gialla del mango. Lei non conosceva la mia lingua balcanica,
io non conoscevo la sua lingua nera. I bambini dei *peul*
nascosti dietro i cespugli ridevano di noi:
«Un *muzungu* sta baciando Zaira!»
E correvano impazziti tra le capanne della tribù.
Gli spiriti antichi del fiume ci facevano da guardia,
le ombre della savana ci proteggevano con altre ombre
quel meriggio nero sulle rive del Niger,
nel Mali, all'ombra gialla del mango. Sulla riva del Niger
ho attraversato Zaira, figlia dei pastori *peul*
cresciuta nelle pianure dei *bambara*,
con i seni neri che versavano latte bianco sulle mie palme.⁸⁷⁹

Come si è già avuto modo di evidenziare,⁸⁸⁰ l'Africa di Hajdari è una terra fatta di dune di sabbia, di notti luminose, di venti silenziosi, di richiami ancestrali, di sensualità, di magia e di sogni che ubriacano e disorientano. Notte e giorno si alternano in un carosello di colori in cui le notti sono bianche di luna piena e l'intensa luce del giorno mette in risalto le forti tinte dei paesaggi sabbiosi, degli alberi di mango, del fertile verde.

L'Africa è sostanzialmente la «luce nera divorata dalla tua nerezza»,⁸⁸¹ è il nero del lutto, è la pelle color ebano dei suoi uomini e delle sue donne, sono i loro volti, i

⁸⁷⁹ Ivi, p. 73.

⁸⁸⁰ Cfr. Cap. 2, Par. 2.21 La rappresentazione dell'altrove.

⁸⁸¹ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 29, v. 27.

loro occhi e le loro mani su cui si posa lo sguardo del poeta, ammaliato dai loro corpi sensuali e avvinto dai loro volti stanchi.

Quindi l’Africa non è solo un continente abusato, che soccombe e soffre, è anche una terra atavica di guerrieri forti e orgogliosi e, soprattutto, di donne voluttuose e seducenti, che ne rappresentano in toto l’essenza e la sostanza:

La tua pelle nuda, come il buio della foresta di Ngorongoro;
i tuoi occhi tinti d’Africa, come l’oceano Indiano all’alba;
i tuoi seni pieni all’insù, come due colline nere e solitarie;
il tuo ventre morbido e focoso come la savana assetata
prima della stagione delle piogge;
il tuo pube in fiamme, tra le cosce alte di gazzella,
come una conchiglia dorata.⁸⁸²

Attraverso le similitudini il corpo della donna si allarga e si distende fino ad aderire completamente alla superficie della terra africana, fino a diventarne una cosa sola per cui giacere con lei significa fondersi e confondersi con la terra, una terra che, con i suoi odori, sapori, colori, con i suoi versi penetra la «mia pelle dell’Est».

Al di là del fatto che l’identificazione della donna con la superficie terrestre e, più in generale, con la natura, possa apparire abusato e, per certi versi, scontato, resta pur sempre da constatare la vigorosa sensualità che il poeta riesce a conferirle attraverso immagini densamente metaforiche. Le varie parti del corpo della donna rappresentano diversi aspetti della natura dell’Africa: la foresta, l’oceano, le colline, la savana, le conchiglie. Dalla pelle al pube, ogni singola parte del corpo femminile sembra essere dissezionato per rappresentare ciascuno una parte del tutto fino al penultimo verso in cui la donna non è più «come» una gazzella, ma è una gazzella, diventa essa stessa l’animale simbolo della savana.

Così come il paesaggio della Ciociaria lo rimanda alla Darsia, allo stesso modo il paesaggio africano stimola il ricordo della sua terra. Ed ecco che la successione delle

⁸⁸² Ivi, p. 35.

liriche dedicate alla donna e alla terra africana è improvvisamente interrotta da una poesia che si apre, non a caso, con una esclamazione di dolore («Ahimè»), con un sospiro di sofferenza enucleato nella domanda centrale: «Quando finirà questo esilio?». ⁸⁸³

La visione di un beduino sembra accendere lo spunto, fornire l'idea per un celato parallelismo fra due condizioni solo apparentemente simili: il nomadismo del beduino è una condizione naturale, uno stile di vita mentre il migrare per il poeta ha una valenza politica, è l'esilio, una condanna, una pena da scontare.

Nell'ammirare la maestosità dei paesaggi africani egli si sente ancor più esule e vagabondo di quanto non sia nella sua terra d'esilio, un ospite disorientato. Ma è da questo smarrimento che nasce una sovrapposizione dei luoghi e delle vicende storiche di cui sono stati teatro. Infatti, come sottolineato da Sara Di Gianvito, ⁸⁸⁴ il viaggio attraverso i luoghi reali diventa, oltre a un movimento nello spazio geografico, un percorso nella memoria storica. Gli scenari si richiamano l'un l'altro facendo percorrere diverse tappe di storie di migrazione e colonizzazione: Roma fu fondata da Enea con l'aiuto dei suoi avi albanesi; in Eritrea l'autore si ricorda della scrittrice Erminia Dell'Oro, autrice dei romanzi *Asmara Addio!* e *L'abbandono* in cui narra la sua storia personale di italiana nata e cresciuta ad Asmara; l'Arabia Saudita gli richiama alla memoria i *nizàm*, molti dei quali, in quel mare di sabbia, lasciarono la vita.

È in onore di questi soldati albanesi costretti a difendere i loro dominatori turchi che il poeta innalza il suo canto per far sì che essi, almeno idealmente, possano tornare in patria e dire addio ai loro cari. Per loro non c'è nessuna pietra tombale, solo polvere di pietre, un mare di sabbia che copre corpi senza nomi e ricordi senza volto. Destino

⁸⁸³ Ivi, p. 47, v. 4.

⁸⁸⁴ Cfr. Di Gianvito, S. (2016), "Abitare il silenzio": il paesaggio e la memoria in Gëzim Hajdari. In: *Études romanes de Brno*. 2016, vol. 37, issue 2, pp. 95-106. In: <http://hdl.handle.net/11222.digilib/135892> (ultima consultazione: 22.05.2018).

più infelice un uomo non può avere di quello di restare per sempre oltre il «ponte di Qabè»:

Che tu possa rimanere ovunque, amico mio,
che tu possa rimanere ovunque,
ma non oltre il ponte di Qabè.⁸⁸⁵

Dunque, per quanto distante l’Africa possa apparire dai Balcani e dall’Italia, c’è un filo rosso che lega questi luoghi che è dato sia dai movimenti delle persone sia dalla memoria dei fatti, luttuosi e non, che hanno lasciato tracce indelebili come indelebile era il marchio che i mercanti imprimevano sui corpi degli schiavi. La storia dell’Africa, continente abusato dal colonizzatore bianco, si sovrappone a quella dell’Italia e dell’Albania, terre su cui per secoli si è poggiato il piede straniero.

Ma il percorso storico diventa anche letterario. In Cina, prima di recarvisi materialmente, il poeta c’era già stato attraverso la lettura delle poesie dei due poeti cinesi dell’XVIII secolo, Li Po e Du Fu, o, meglio, erano stati loro con i loro versi ad andare a trovarlo in Darsia.

Le Filippine e l’Uganda, entrambi afflitti politicamente e socialmente, condividono con l’Albania l’esperienza della dittatura e della ferocia delle sue persecuzioni. Ed è per questo che il viaggio si fa rispetto e condivisione: «Filippine, porto con me il vostro strazio».⁸⁸⁶

Secondo Giorgio Linguaglossa la poesia di Hajdari è il canto epico di un pellegrino, di un esule sempre in marcia,⁸⁸⁷ ma il suo è anche un canto di unione fra i popoli, il canto dell’amore ecumenico per gli uomini di tutti i paesi e di tutti i tempi che hanno subito sopraffazioni e abusi. Nell’intrecciare le fila delle storie comuni dei propri luoghi di appartenenza e dei luoghi visitati Hajdari trasforma il transito in

⁸⁸⁵ Ivi, p. 79.

⁸⁸⁶ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 87, v. 20.

⁸⁸⁷ Cfr. Linguaglossa, G.(2015), *Prefazione*. Ivi, pp. 7-12.

innesto come se le storie altrui fossero tralci di una vite, parti della sua stessa vita di uomo e di poeta. Nell'altrove egli trova il familiare, nel diverso il simile cosicché i destini di ciascuno confluiscono in un unico destino, il destino dell'uomo moderno il cui sradicamento rafforza il bisogno di appartenenza, la ricerca di legarsi a un suolo, che poi è il suolo della madre terra in un profondo amore panico.

Così il concetto di terra, geograficamente identificabile in una ben precisa area, fisicamente individuabile in un suolo concreto, diventa astratto e universale e si trasforma in un ideale di fratellanza fra gli uomini, che eleggono il proprio corpo come unico possibile territorio di appartenenza. Il suo panismo, come afferma Linguaglossa, «è la diretta conseguenza della sua ribellione alle leggi ingiuste del mondo che ne ha decretato l'esilio».⁸⁸⁸ In questo modo l'esperienza privata diventa collettiva e la poesia militante si fa impegno civile.

4.5 I quattro elementi

Al pari delle foglie di cui si è già trattato gli elementi naturalistici presenti nella poesia di Hajdari assolvono a una funzione simbolica; si tratta di un simbolismo bifronte in cui ogni singolo elemento può essere rappresentato in maniera positiva e negativa.

Terra, aria, acqua, fuoco: i quattro elementi primordiali rappresentano la sostanza di cui si nutrono i suoi versi. Il valore e il ruolo loro attribuito è tale che egli li sceglie per dare il titolo ad alcune sue raccolte (*Antologia della pioggia*, *Erbamara*, *Sassi contro vento*, *Spine nere*, *Maldiluna*, *Peligòrga*) in cui vengono ripresi e riproposti in un gioco di rimandi e di autocitazioni.

A differenza del paesaggio di Eugenio Montale che, come sottolinea Patricia Oster-Stierle nel suo studio sull'*objet trouvé*, è «scomposto in una contingenza di

⁸⁸⁸ Ivi, p. 9.

dettagli sconnessi»,⁸⁸⁹ il paesaggio di Hajdari è sottoposto a un processo inverso di composizione, di verticalizzazione, di radicalizzazione, nel senso che, individuato un singolo elemento primordiale a cui fa capo una parte consistente della manifestazione della natura, esso viene eletto a rappresentare un aspetto dell'io lirico.

Se gli scenari di Montale sono caratterizzati dalla presenza di singoli oggetti nuovi, sorprendenti in relazione al contesto in cui ricorrono,⁸⁹⁰ gli scenari di Hajdari rimandano tutti alla materia costitutiva di cui sono espressione; essi trascinano all'origine, alla loro forma grezza, pura. In ciò si ravvisa l'aspirazione del poeta a ricomporsi con la natura, il desiderio di ritornare nel grembo della madre terra, a diventare egli stesso materia ctonia. Da qui la parsimonia nella rappresentazione dei paesaggi, essenziali, scarni, proposti con una ripetitività quasi ossessiva.

Come Thomas Stearns Eliot ed Eugenio Montale, Hajdari pone al centro delle sue liriche singoli elementi che assolvono ad una funzione evocativa, ricreando l'emozione del poeta in forma diretta e immediata. Come i temporali primaverili di Eliot o la foglia accartocciata di Montale, così i sassi, la pioggia, il fuoco e gli uccelli diventano emblematici di uno stato d'animo, di un travaglio interiore e, più in generale, di una condizione permanente di malessere, di vivere male fra gli umani, in un mondo che, con la sua corruzione e immoralità, fa da contraltare alla natura, pura e incorrotta. È dalle insidie e dalle trame di questo mondo che il poeta fugge, esule con il suo corpo, per trovare nella natura contenuti e forme alla ricerca di quell'archè che è principio e sostanza di tutte le cose.

⁸⁸⁹ Oster-Stierle, P. (2012), *L'objet trouvé nella poesia di Montale, Ponge e Yves Bonnefoy*. In: Brugnolo, F./Fassanelli, R. (a cura di), (2012), *La Lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni, Quaderni del circolo filologico linguistico padovano*, Padova: Esedra Editrice, pp. 271-287, p. 277.

⁸⁹⁰ «Nell'esperienza dissonante del paesaggio, l'oggetto singolo e decontestualizzato occupa il centro dell'esperienza estetica in qualità di frammento della propria vita». Ibidem.

Ad Hajdari sembra possano riferirsi le parole di Bachelard nel suo ricerca di cogliere il mistero della creazione poetica, il formarsi dell'immagine nei versi, mettendo in relazione lo stimolo esterno e il vissuto personale:

L'immagine poetica non è sottomessa ad alcun impulso, essa non è l'eco di un passato ma è piuttosto il contrario: attraverso una folgorante immagine, il passato risuona di echi e non si riesce a cogliere fino a quale profondità tali echi si ripercuoteranno e si estenderanno. Nella sua novità, nella sua attività, l'immagine poetica possiede una propria essenza, un proprio dinamismo, dipende da una ontologia diretta.⁸⁹¹

Il poeta coglie l'essenza dell'immagine, se ne lascia folgorare, la lascia agire nelle profondità del proprio animo da cui essa riemerge come immagine poetica da offrire come oggetto di esperienza estetica.

Il rapporto di Hajdari con la natura è diretto, immediato, viscerale e totalizzante. Con la rappresentazione scarnificata ed essenziale delle sue forme elementari egli si innesta nel solco tracciato dalla lirica moderna che ai suoi significati archetipici conferisce un elevato valore comunicativo.

Come sottolinea Simona Wright, «I simboli della condizione dolorosa dell'animo poetico sono sempre più ancorati alla Natura, corrispettivo oggettivo che esprime, con autentica e immediata corrispondenza analogica, il drammatico progredire della sua vicenda umana».⁸⁹²

⁸⁹¹ Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 6.

⁸⁹² Wright S. (2010), *Gëzim Hajdari e la poetica dell'assenza in Corpo presente*. In: Gazzoni, A. (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 227-240, p. 235.

4.5.1 Terra e sassi

I riferimenti alla terra, intesa come suolo, roccia, sassi, sabbia, zolla e polvere, sono oltremodo ricorrenti ed è per questa ragione che il presente paragrafo risulta più lungo rispetto ai successivi.

I sassi rappresentano la parola poetica, imperitura e solida come una roccia. Secondo Vajna de Pava,⁸⁹³ le poesie di Hajdari sono anche strumento di rivalsa, parole che osano sfidare il tempo; scagliare le pietre è un atto di ribellione a tutti i costi, compiuto anche con la consapevolezza di doverne pagare le conseguenze, con il rischio che esse tornino indietro a colpire il mittente.

Le pietre vengono accostate alle spine per simboleggiare la durezza della vita, le sue asperità. «Per compagni di viaggio avrai/solo spine e pietre»:⁸⁹⁴ questo sembra essere il suo destino, preconizzatogli da una minacciosa voce proveniente dagli abissi.

Le pietre sono i sassi della sua Darsia che egli decide di abbandonare anche se, paradossalmente, desidera che il loro richiamo sia così forte da trattenerlo, impedendogli di andare via, di compiere questo grande sacrificio:

Stasera voglio che qualcuno mi chiami dalle pietre
stasera voglio andarmene dalla mia Darsia sotto la pioggia
stasera voglio guardare in faccia il mio Dio crudele
stasera voglio che la terra beva il mio sangue rosso
e nasconda la mia ultima Parola
stasera voglio chiudere con la mia patria.⁸⁹⁵

Attraverso la figura retorica dell'anafora viene sottolineata l'impellenza di un bisogno, l'esigenza che esso venga soddisfatto nel qui e ora. Il perentorio «voglio»

⁸⁹³ Vajna de Pava, S. (2004), *I miei occhi: sguardi incrociati. Gëzim Hajdari e la letteratura interculturale in lingua italiana*, p. 94. Tesi di laurea non pubblicata, consultata grazie alla gentile concessione dell'autrice.

⁸⁹⁴ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, p. 38.

⁸⁹⁵ Ivi, p. 49.

rende improcrastinabile la sua partenza, l'abbandono delle proprie pietre per raggiungere le altre che lo chiamano. Eppure, a ben leggere, anche in questi versi, come altrove, si riconosce un alternarsi di amore e odio, di necessità di fuggire e di bisogno di restare, contrasto sottolineato dalla ripetizione dell'aggettivo possessivo che manifesta il senso di appartenenza alla patria e lo strazio conseguente al suo abbandono. C'è un destino impietoso, un dio crudele e uno strappo, una ferita da cui sgorga sangue che bagna le pietre di una terra inesorabilmente arida.

La pietra è considerata nella sua fisicità e nella sua emblematicità: è la pietra su cui le donne, in Darsia come in Africa, lavano i panni in riva al fiume, è la pietra del pozzo abbandonato che appartiene alla sua infanzia, sono le pietre bianche su cui sembra essere incisa la vita passata a imperitura memoria:

In un pugno di sabbia la mia infanzia
non la sciolsero le acque del torrente
sulle bianche pietre le tracce di allora
rispecchiate su un filo d'orizzonte.⁸⁹⁶

Nella lirica successiva le pietre che lo colpiscono («mi uccidono le pietre»⁸⁹⁷) sono quelle della sua brulla terra, terra «di lampi e di vento» a cui egli appartiene sia perché ciò è certificato dal documento di riconoscimento («in tasca la mia carta d'identità»⁸⁹⁸) sia perché ne porta le caratteristiche fisiche («nel mio corpo profili di pioggia e di ombre»⁸⁹⁹).

Luci ed ombre, urla e silenzi, notti immense e lune pallide, piogge costanti e fonti aride: queste le immagini contrastanti attraverso cui il poeta intende esprimere la sua irrequietezza, la fatica del portarsi addosso il peso dei giorni passati.

⁸⁹⁶ Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, op. cit., p. 71, vv. 1-4.

⁸⁹⁷ Ivi, p. 73, v. 7.

⁸⁹⁸ Ibidem, v. 2.

⁸⁹⁹ Ibidem, v. 5.

La lirica che segue rappresenta in modo significativo la capacità del poeta di nutrirsi di questi contrasti, il cui effetto è accentuato dalla struttura strofica, un distico scarno ed essenziale:

Ho dato gli occhi al buio
per trovare la luce

Ho dato il volto all'oblio
per cercare la Parola

Ho dato la sete all'abisso
per chiamare il cielo

Ho dato le mani alle catene
per salvare il fuoco⁹⁰⁰

Il rapporto fra l'io e il non-io è risolto in termini economici e il bilancio sembra risultare in passivo: il poeta crede di essere creditore perché ha pagato caro senza nulla in cambio la sua missione salvifica, come si evince dal verso finale. L'anafora «Ho dato» mette in risalto tanto il complemento diretto e il complemento indiretto quanto la proposizione finale che occupa il secondo verso. La ripetizione della formula incipiale sottolinea l'offrirsi del poeta, anima e corpo («occhi», «volto», «sete», «mani») con un atto di sacrificio totale, per «trovare», «cercare», «chiamare», «salvare». La presenza di numerose strutture ossimoriche rende ancor più forte ed evidente lo strazio di chi è alla ricerca della salvezza: buio/luce, oblio/Parola, abisso/cielo, catene/fuoco. Egli dà il meglio di sé rappresentato dalle parti più importanti del suo corpo per ricevere come ricompensa solo mortificazione spirituale e materiale («oblio» e «catene»). In ciò si deve leggere una costante dell'itinerario poetico di Hajdari: frustrazione, rabbia e lamento. Essi, uniti in percentuale e forme diverse, confluiscono in quella componente ricorrente della sua opera che è

⁹⁰⁰ Ivi, p. 39.

l'acrimonia, quel misto di rammarico e rancore verso situazioni storiche e contingenti che hanno determinato il suo percorso di vita a prescindere dalla sua volontà.

Dalle profondità del buio il poeta cerca l'illuminazione, cioè l'ispirazione poetica, rappresentata dal fuoco che libera dalle catene. È attraverso il dimenticare, il fare piazza pulita dei ricordi che egli riesce a isolare le parole emergenti dall'abisso.

C'è sempre un qui e ora che si contrappone a un altrove, non solo uno spazio, ma anche un tempo, un passato a cui guardare con nostalgia, un futuro a cui rivolgersi con speranza.

Dimidiato fra questi contrasti, risulta difficile per il poeta trovare un equilibrio fra il dare e l'avere, fra il dimenticare e il ritrovare. Questo fragile equilibrio, questo senso di precarietà è quello stesso della sua voce, la Voce, come egli scrive quasi a volerla considerare estranea da sé, una Voce che, presentandosi nell'ora del crepuscolo o nel fitto della nebbia, non ha forza e consistenza e si dibatte fra assenza e presenza, fra sconfitta e resistenza.

Il corpo, la voce, l'identità è ciò che il poeta si porta dietro dovunque vada; superati i limiti dello spazio è dalle insidie del tempo che si deve tutelare:

Ho il mio volto, la mia Voce, il mio nome
lodo, amo, grido fino al sangue
e temo gli abissi del Tempo⁹⁰¹

Anche in questi versi egli dichiara di non esitare a immolarsi, fino alle lacrime, fino al sangue, in nome di quella voce che è la sua poesia.

Nella raccolta *Ombra di cane* la presenza dei sassi contribuisce a rendere ancora più spettrale un paesaggio di per sé lugubre rappresentato nell'ora del crepuscolo quando si incominciano a delineare le ombre. In questo paesaggio dove si aggirano le sagome dei sopravvissuti i sassi non sono un mero elemento decorativo, ma, dapprima

⁹⁰¹ Ivi, p. 73, vv. 10-12.

freddi, indifferenti al destino degli uomini-fantasma, diventano poi minacciosi («sassi cannibali»).

La pietra è il simbolo di una condizione esistenziale di solitudine: il poeta, da poco arrivato in Italia, si sente approdato in un luogo in cui non incontra persone accoglienti, ma ombre mute, in cui anche la natura gli è ostile. Infatti, la pioggia taglia come il vetro, i sassi trattengono le parvenze, l'edera è avvelenata e i superstiti gemono. I sassi diventano, così, presenze centrali in uno scenario di indifferenza e di latente aggressività: «Un'ombra mi insegue,/mi spia in cima alla collina buia,/assediato dai sassi cannibali».⁹⁰²

Parlare di sassi e di pietre significa parlare della lingua perché le parole, soprattutto nella raccolta *Corpo presente*, dove Hajdari affronta per la prima volta il problema della nuova lingua, sono fatte «di pietra»:⁹⁰³

Ora non riusciamo a parlare
sotto questi cieli inchiodati.

La nostra lingua si riveste di un'altra lingua
che germoglia corvi,
corvi che volano su ghiacci
e muri disfatti.

Anche i fuochi da dove veniamo,
non ci consegnano ai nuovi fuochi
dei quali abbiamo ancora bisogno.⁹⁰⁴

Il rammarico di non poter ancora padroneggiare la lingua italiana si accompagna alla constatazione che le parole che essa produce sono dei corvi, uccelli rapaci, che volano su ghiacciai mentre la lingua materna è rappresentata da un fuoco vivo. Da notare l'uso della prima persona plurale che rappresenta il bisogno di non sentirsi solo

⁹⁰² Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 35.

⁹⁰³ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 13, v. 10.

⁹⁰⁴ Ivi, p. 25.

a dover affrontare le difficoltà linguistiche; in forma plurale sono tutti gli altri sostantivi che rappresentano gli elementi (corvi, ghiacci, muri, fuochi) che affollano la «nostra lingua» e l'«altra lingua», sottolineando la complessità di ciascun codice linguistico. È come se il poeta si trovasse al confine, nella terra di nessuno, fra una lingua, la propria, non più utilizzabile nel nuovo paese, e la lingua di questo paese, di cui non si è ancora appropriato ed è per questo che egli si sente in una condizione di stallo, nel momento del passaggio del testimone.

Viene qui posta la questione fondamentale della lingua per il poeta migrante che vive la frustrazione di non sentirsi adeguato, di avere tanto da comunicare, ma di non essere in possesso degli strumenti adeguati per farlo. Non è un caso che egli utilizzi il verbo «scavare» a indicare il lavoro di cesellatura della parola, della singola parola, elaborata con cura minuziosa. Il conflitto, se di conflitto si può parlare, fra l'albanese e l'italiano è risolto nella misura in cui l'una è considerata «lingua materna», mentre l'altra è la «lingua paterna».⁹⁰⁵ Definizione non certo nuova se Laura Toppan la fa risalire alla *Prefazione* alla prima edizione di *Stigmate* (2002) di Cristina Benussi a cui la studiosa preferisce, comunque, quella di «lingua «della madre adottiva», poiché la poesia di Hajdari nasce sotto il segno della muliebrità, anche nei momenti più duri, più disperati, più accusatori».⁹⁰⁶

Ritornando ai sassi, anche in *Corpo presente* essi sono considerati nella loro fisicità, come parte integrante di un paesaggio brullo e scarno, algido e surreale, fatto di prati freddi, di distese di sabbia e di cieli cupi:

⁹⁰⁵ Così si è espresso lo stesso autore nel corso della conferenza *Versi diversi nella letteratura-mondo: Incontro con gli autori Gëzim Hajdari e Ndjock Ngana*, tenutosi a Marsala, ex convento del Carmine, in data 13 ottobre 2017 e moderato dalla scrivente. Hajdari ha affermato che per lui l'italiano è la «lingua paterna» e con lui ha concordato il poeta camerunense.

⁹⁰⁶ Toppan, L. (2009), «La *Peligòrga* di Gëzim Hajdari: «regina degli esuli in fuga». In: *Italies* (rivista on line), 13 | 2009: *Poeti d'oggi/Poètes italiens d'aujourd'hui. Parcours critiques à travers la poésie italienne d'aujourd'hui. Identités*. In: <http://journals.openedition.org/italies/2690> (ultima consultazione: 16.05.2018).

Siamo qui tra i sassi
con i sassi,
circondati dal freddo del prato
e dagli occhi grandi degli uccelli,
in attesa di una Voce
che giunga dai campi di sabbia
coperti da nuvole oscure.

Portiamo nelle tasche
l'elenco dei morti
e i giorni di un territorio nudo
senza gridi né ricordi.

Con le bocche chiuse, nascondendo le parole,
spingiamo pareti di vento
per vedere dall'altra parte
il fiume di labbra nere

di cui si parlava una volta⁹⁰⁷

Le bocche sono serrate, le parole non vengono pronunciate; si attende una voce che porti con sé la speranza di esprimersi. Si può ipotizzare che l'incipiale «siamo» si riferisca a tutti i migranti che vivono uno status quo che attende di essere cambiato. Nella seconda strofa sul presente grava il peso del passato mentre nell'ultima strofa l'azione di spingere «pareti di vento» proietta nel futuro. In questo «essere», «portare», «spingere» si legge quella contorsione del corpo di cui parla Armando Gnisci nella Postfazione al testo, quella contorsione, quel movimento faticoso a cui è costretto il migrante nel suo spostarsi da una terra all'altra nella speranza che il futuro mantenga le promesse.

Ma i sassi vengono anche personificati («gemiti dei sassi»⁹⁰⁸) ed emettono suoni come una sorta di lamento, come altrove bocche, volti e ombre. Essi stessi si fanno partecipi della sofferenza trasmettendo un senso di precarietà, malessere e irrequietezza e il poeta, che vorrebbe consegnarsi all'eternità, se ne sente travolto:

⁹⁰⁷ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 21.

⁹⁰⁸ Ivi, p. 27, v. 5.

Sento che strani cieli, gridi, ombre
altre pietre ancora
mi cadono addosso
e vogliono uccidere la mia carne,
affidata all'acqua e alla memoria
degli alberi.⁹⁰⁹

In questi versi c'è tutto il senso di impotenza di chi è costretto a subire un destino avverso. Le pietre che cadono addosso rievocano l'immagine della lapidazione, una delle forme più crudeli di supplizio; sembra che il poeta sia chiamato a scontare la pena per l'unica colpa commessa, quella di vivere.

Legata ai sassi è l'immagine reiterata del tempio. Esso rappresenta la religione da cui ci si aspetta consolazione, la casa di quel dio da cui si attendono delle risposte, le cui porte, però, sembrano essere sbarrate così come inascoltate risultano essere le domande poste.

La pietra, nuda e grezza materia a volte indifferente a volte minacciosa, può anche contenere delle possibilità, quella di offrire riparo alla propria voce, di richiamare il proprio sé rimasto dall'altra parte dell'Adriatico, di liberare i sogni. Pietra, dunque, che viene utilizzata per rivendicare il proprio diritto a vivere, a essere se stessi, a esprimersi e a sognare. Pietra, inoltre, su cui possono essere scolpiti i ricordi, pietra che garantisce la durevolezza della memoria contro la fugacità della vita.

La lirica che segue sembra rappresentare al meglio l'intera silloge *Corpo presente*:

Resterò io
(ombra di cane e erbamara)
tirando sassi contro il vento
nelle notti straniere,

⁹⁰⁹ Ivi, p. 29, vv. 1-6.

assediate dall'edera invadente
e dai brividi umidi
della stanza sgombra,

immobile
come il nero delle montagne
frustato dalla pioggia.

Anche il mio corpo resterà solo
con il tuo nome di carne
e di buio,
nelle mani fredde,
con le parole assurde sulle labbra⁹¹⁰

L'incipit si presenta in forma perentoria con il verbo al futuro e il soggetto posposto che rende ancor più incisivo il significato del verbo 'restare' inteso come capacità di difendersi e di lottare, capacità resa più evidente dall'aggettivo 'immobile' il quale, isolato, occupa tutto un intero verso. In modo schizofrenico sembra che l'autore voglia distinguere la totalità del sé che resiste («resterò io») dall'io-corpo che resiste («resterà solo») come si evince dalla congiunzione 'anche' con cui si apre l'ultima strofa.

Il poeta e il suo corpo reagiscono alle avversità della vita rappresentate dall'edera invadente, dalla pioggia, dal freddo, dal vento e dal buio. Le due forme di reazione sono equiparate: tirare sassi contro vento ed esprimere parole assurde. I sassi, le parole, non sono altro che la poesia, unica arma che il poeta possiede per contrastare le «notti straniere».

Ma questa lirica contiene anche altri elementi caratterizzanti tutta la sua produzione poetica: l'autocitazione («ombra di cane o erbamara»), la natura insolente (l'«edera invadente» e la pioggia incessante, le montagne, il buio e la notte), la presenza in un paese straniero («nelle notti straniere»), la fisicità («corpo» e «carne»),

⁹¹⁰ Ivi, p. 59.

le sensazioni tattili («mani fredde») e i colori («nero»). Anche l'immagine delle labbra (altrove bocca e lingua), per lo più secche, asciutte e rosse di sangue o mute, costituiscono un motivo ricorrente e stanno a indicare la volontà e allo stesso tempo la difficoltà di esprimersi.

Alle pietre fanno riferimento i participi 'murato' e 'impietrato' che esprimono la limitatezza degli spazi, il senso claustrofobico di soffocamento. Le mura vengono cantate anche quando sono abbattute, come nel caso delle mura della vecchia casa in via del Corso. Le mura rappresentano in questo caso proprio le scarse quattro mura domestiche che gli offrono un soffitto sopra la testa.

Tutto il mondo è rappresentato dai sassi, un mondo duro, indifferente, ostile al cospetto del quale il poeta non può che soccombere non senza aver prima rivolto la sua richiesta di aiuto al padre. Infatti, non sono rari i momenti in cui Hajdari, in uno stato di estrema sofferenza, invoca uno dei due genitori per recuperare ricordi e parole perse, per trovare la forza di affrontare la vita e la sua stessa autolesionistica attività di poeta:

Il mio tormento
iniziò da quando
mi trovai solo di fronte ai sassi.

Il giorno in cui conobbi la loro materia,
dissi alla Parola:

tu e i sassi mi distruggerete.

Padre,
salvami da questo impietoso destino.

Non vedo che volti
uguali ai sassi
e sassi uguali ai volti⁹¹¹

⁹¹¹ Ivi, p. 97.

Sia che siano parole poetiche o volti estranei i sassi hanno un potere distruttivo, come se attraverso loro fosse possibile un lento scavo dentro il corpo e dentro l'anima. E questo scavare è un modo di offrirsi, di immolarsi per amore della poesia, della terra e del prossimo perché è attraverso l'autodistruzione che passa l'affermazione del sé.

I sassi possono essere presenze voluminose che celano voci, nascondono ombre, contengono tutto un mondo che attende di rivelarsi quando si spaccano. Ed è il verbo «spaccare» che il poeta utilizza nel poemetto «Rosa canina» in riferimento alle pietre sottolineando la virulenza dei suoi sentimenti: «Sono un uomo di incendi e di richiami/che spaccano la pietra».⁹¹²

Nei versi di *Sassi contro vento* le pietre formano mura dentro cui è chiuso il poeta come un prigioniero dentro la sua cella; esse coprono tutti gli spazi, persino quelli del cielo, che diventa «chiuso». L'immagine si va via via restringendo fino a focalizzarsi su un punto in cima a buia collina nel cui cimitero le tombe sono divelte e le lapidi prive di nomi.

I versi evocano immagini apocalittiche in cui spazi asfittici si alternano a territori sconfinati come il cosmo e gli abissi ed è verso questi territori che il poeta sembra volersi incamminare seguendo voci estranee per alzare la sua di voce e cominciare ad usare i sassi come armi di difesa:

Voci sconosciute
chiamano fino a notte fonda
in cima alla collina buia,
volti chiusi tra le pietre fredde
rivolgono la loro preghiera al cosmo.
Tutto passa attraverso il filo tremante dell'orizzonte
che prende fuoco.⁹¹³

⁹¹² Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 112, 23.

⁹¹³ Hajdari, G. (1995), *Sassi contro vento*, p. 25.

Nel poemetto «Spine nere» dell'omonima raccolta la pietra rappresenta sia la persistenza della parola scolpita sulla sua superficie sia uno strumento di castigo. È attraverso la pietra che la caducità del tempo viene annullata ed è sempre attraverso la pietra che viene comminata una punizione: il giovane protagonista, nato sotto i migliori auspici in una terra magica, apprende che la sua parola verrà incisa sulla pietra e trasmessa nei secoli a venire; lo stesso viene punito con le pietre per la sua colpevole tracotanza.

Dunque, la pietra può redimere e punire allo stesso tempo; l'apparente contraddizione si risolve se alla pietra viene attribuito il significato di parola, parola benedetta che garantisce l'eternità, oppure, di contro, parola maledetta che sancisce la condanna.

La parola è lo strumento attraverso cui si afferma l'Hajdari poeta e si espone l'Hajdari politico che, per le sue parole, viene messo all'indice nel suo paese. Sempre in questo poemetto la pietra viene utilizzata come metafora della condizione di prostrazione a cui sarà costretto il giovane: «vivrai dimenticato per il mondo/come una pietra buttata al margine della strada».⁹¹⁴

Nel secondo poemetto di questa raccolta, «Occidente dov'è la tua besa?», di pietra sono le ferite del corpo del figlio che si presenta al cospetto della madre martoriato, torturato da quell'occidente in cui aveva cercato rifugio. «Perché queste ferite di pietra nel tuo corpo?»⁹¹⁵ si chiede la madre dove l'espressione «ferite di pietra» può essere intesa sia come ferita inflitta su un corpo reso duro dalle sofferenze subite, che ha resistito come una pietra, sia come ferita da pietra, cioè causata dalla pietra, tema questo che, come si è avuto modo di evidenziare, ricorre in tutte le raccolte.

⁹¹⁴ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit, p. 95, IV, vv. 2-4.

⁹¹⁵ Ivi, p. 101, II, v. 5.

La pietra parla, quindi, parla del dolore e della rabbia, della protesta e del suo soffocamento. La tensione etica e morale della lirica hajdariana si materializza nei frammenti di roccia, simbolo cristallizzato dell'erosione fisica e del logoramento psicologico, da un lato, e della sfida alla caducità del tempo, dall'altro, come si legge in questi versi:

sui muri dei versi una nuova pietra
come epitaffio si affaccia
sul burrone⁹¹⁶

Sulla pietra si può incidere e schegge di pietra appuntite possono essere adoperati come strumento per incidere. Non è un caso che il poeta utilizzi il verbo incidere come sinonimo di scrivere; incidere significa scolpire, colpire la dura materia, infliggerle dei colpi.

Essi rimandano alla colpa, a quel senso di colpa che è sempre latente, colpa verso la madre, verso la patria, verso la propria lingua. Da questo senso di colpa deriva la disposizione al martirio e alla lapidazione, la propensione alla sofferenza e al dolore:

ho adorato i volti sorridenti dei tiranni
ed ho odiato prima di amare
avanzate miei amori crudeli
mordete la mia carne innocente
lapidate con pietre i miei occhi castani
incendiate la mia angoscia
finché vengano placati i miei gemiti
e sia fatta la vostra volontà malvagia
che aspettate
inchiodatemi con le mie Parole
fino al sangue
flagellatemi il corpo con i miei versi
impiccate il mio cuore rosso

⁹¹⁶ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit., p. 78, vv. 12-14.

ai rami
prima che io corvo dei corvi
entri nelle vostre vene
a bere del vostro sangue impuro
per risorgere mostro⁹¹⁷

I sassi ricorrono anche come motivo fondamentale nella raccolta *Stigmata* in cui sono, da un lato, presenza ostile e minacciosa («Com'è difficile lottare contro il freddo/e il buio dei sassi che avanzano»⁹¹⁸) e, dall'altro, fonte di ispirazione, come si legge in questo verso in cui echeggia una certezza oltre che una promessa: «i miei prossimi canti sorgeranno dai miei sassi».⁹¹⁹

Fra un estremo e l'altro le pietre si presentano in diverse forme: come sassi lanciati contro vento, come pietra tombale per sé e per i propri versi, come pietra che ferisce e come pietra che si lascia incidere. In diversi punti essi assumono la forma di mura, mura che dividono il presente dalla storia, che delimitano il reale dal ricordo, che circoscrivono la solitudine del poeta e che rappresentano, infine, quel braccio di mare fra le due sponde dell'Adriatico. L'immagine concreta del muro diventa la rappresentazione del confine, della frontiera, che ricorre spesso nelle liriche di questa raccolta.

Ma la pietra rappresenta anche la solidità di una terra da calpestare, la certezza di un luogo a cui appartenere, la gioia di una patria da celebrare; ne sono esempi i versi qui di seguito citati:

Procedi mio sangue verso boschi oscuri,
parti mia voce verso l'inno delle pietre e glorifica il cielo
sparso sulla mia pelle selvatica.⁹²⁰

⁹¹⁷ Ivi, pp.144-146, vv. 115-132.

⁹¹⁸ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 76, 4-5.

⁹¹⁹ Ivi, p. 138, v. 7.

⁹²⁰ Ivi, p. 12, vv. 6-8.

In fila accanto al freddo e al destino
attendo che mi chiamino all'alba dalle pietre
volti pallidi di voci arrochite.⁹²¹

Ho trascorso da solo sere di pioggia tagliente
dietro vetri bagnati
con il pensiero di creare con il coltello di ieri
un'altra patria di pietra
nel mio corpo tremante dell'Est.⁹²²

La trepidazione dell'io, che sembra appartenere a tutta un'area geografica (l'Est), si esprime nel tremore di un corpo che vede in un altrove, in un'altra patria (l'Italia?), l'opportunità di raggiungere un'agognata stabilità sulla scorta delle esperienze pregresse («con il coltello di ieri»).

Le mura, che siano rappresentate dalle acque del Mar Adriatico o dalle mura del Colosseo, rappresentano un confine non solo spaziale, fra il qui e l'altrove, ma anche temporale, fra il presente e il passato. Se le mura antiche prevengono l'oblio,⁹²³ le mura moderne sembrano esistere per essere varcate («la mia chiave può aprire ogni confine/e le porte di ogni prigione nera»⁹²⁴). Se il passato parla attraverso le pietre («voci impietrite»⁹²⁵), nel presente il poeta si aggrappa alla pietra, alla concretezza di un luogo, per emettere i suoi richiami («da quale pietra ti chiamo»⁹²⁶).

Tuttavia, la pietra resta sostanzialmente uno strumento di punizione e di dolore (auto)inflitto all'uomo Hajdari («E se sarà necessario/come segno d'amore,/con le tue pietre temprate/lapiderò il mio corpo»⁹²⁷), al poeta Hajdari («Forse un giorno, il mio corpo tremante/non reggerà più l'arco del giorno,/sarà investito impietosamente/dalle

⁹²¹ Ivi, p. 10, vv. 18-20.

⁹²² Ivi, p. 42, vv. 7-11.

⁹²³ Cfr. la lirica (*Al Colosseo*). Ivi, p. 62.

⁹²⁴ Ivi, p. 66, vv. 9-10.

⁹²⁵ Ivi, p. 62, v. 5.

⁹²⁶ Ivi, p. 68, v. 2.

⁹²⁷ Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, op. cit., p. 19, vv. 9-12.

pietre dei miei versi»⁹²⁸) e a tutta la sua stirpe («Appartengo ad un popolo/accecato sette volte dalle pietre»⁹²⁹).

I sassi sono l'inerte materia grezza che tappezza il cielo, lastrica le vie, sbarra i percorsi, ma sono anche elementi attivi che parlano dalle tombe, dagli angoli delle strade, dettando al poeta i suoi versi. Come si nota, dunque, il sasso è il referente oggettivo di una condizione esistenziale angosciata: il poeta stesso sente di essere un sasso, lanciato dall'Est nella terra sterile dell'Ovest, solo in mezzo ad altri sassi, ospiti come lui su un suolo che non li riconosce come propri.

Come afferma Simona Wright,

Ogni ritorno è impensabile. All'esiliato non rimane altra condizione che quella dell'essere straniero, altra certezza che quella dell'instabilità, altro desiderio che quello, inaudibile, di un approdo sicuro. Solo la parola, estenuata dal lungo e arduo cammino, essenzializzata dalla feroce tempesta esistenziale, condannata dalla maledizione ad accompagnarsi in eterno a dolore e sofferenza, salva e rigenera, conforta e rassicura, colma e sconvolge.⁹³⁰

Questa parola è rappresentata dal sasso, il sasso scagliato a dispetto di tutto e di tutti, come atto di rivendicazione dei propri diritti, di liberazione dalle catene e della risoluzione dell'umiliazione.

Attraverso il sasso viene rappresentata la freddezza delle relazioni umane. In *Corpo presente* i volti sono deformi come sassi e i sassi assumono le fattezze di volti per significare l'estrema solitudine del poeta, solo con le sue parole.

Nella raccolta *Delta del tuo fiume* la pietra è considerata nella sua materialità, come elemento primigenio che appartiene alla madre terra. A partire dalla lirica incipiale in cui viene rievocata la fondazione di Roma da parte di Enea («e pose la

⁹²⁸ Ivi, p. 73, vv. 1-4.

⁹²⁹ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 74, vv. 1-2.

⁹³⁰ Wright, S. (2007), *Introduzion*. Hajdari G, (2007 b) *Peligorga*, op. cit., p. 12.

prima pietra della *città eterna*»⁹³¹), le pietre sono massi, lastre di pietra, testimoni di incontri, strumenti di lavoro; sono le pietre dorate delle coste dell'Oceano Indiano, le pietre spaccate dal sole cocente dell'Africa centrale, le pietre del fiume Niger dove le donne malesi lavano i panni. Ed è alle pietre sbriciolate, alla sabbia del deserto, che il poeta affida i suoi versi, versi ispirati da una nudità, da un vuoto che riempie gli occhi.

Nel poemetto «Custode della mia uva» si legge che «fare il contadino della poesia» significa avere la capacità di esprimere ciò che è apparentemente inesprimibile, entrare nello spirito delle cose, far sì che ogni pietra diventi pietra focaia, la pietra adoperata per accendere il fuoco.

Sempre nel medesimo poemetto la poesia è presentata come il blocco di pietra scolpito dal poeta-scultore, come il monumento alla parola che il tempo non scalfisce, come la roccia che garantisce il perpetuarsi del suo nome («perché il tuo nome inciso sulle pietre si tramandi nei secoli»⁹³²) mentre nel poemetto «Delta del tuo fiume» c'è un accostamento fra pietre e pelle: «Il tuo nome inciso con le pietre temprate sulla mia pelle».⁹³³ Il tempo dà consistenza al dolore, l'attesa dà solidità alle parole, la solitudine le trasforma in pietre e, allora, la sofferenza non sarà stata vana e si sarà tramutata in arma di difesa.

4.5.2 Aria e uccelli

Il cielo è un elemento che ha una ricorsività quasi ossessiva: lo sguardo dell'io è sempre diretto alla volta celeste sia per leggerne i segnali sia per proiettarvi i sentimenti.

Esso ispira il poeta e si offre come immagine attraverso cui esprimersi creando una proficua corrispondenza fra scenari reali e visioni simboliche. Il cielo raramente è

⁹³¹ Hajdari, G.(2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p. 15, v. 7 (Corsivo dell'Autore).

⁹³² Ivi, p. 134, v. 82.

⁹³³ Ivi, p. 145, v. 64.

terso, generalmente è buio («Sotto il cielo sempre cupo/alberi nudi solitari»;⁹³⁴ «solitari sotto il cielo nero»;⁹³⁵ «orizzonte precario/mi appoggio alla tua acqua fredda/e scavo la tua fronte di cielo oscuro»⁹³⁶), squarciato («e sulle tremule alghe galleggia/un cielo spaccato»⁹³⁷) oppure delimitato («Come liberarmi dal cielo chiuso/e dal buio dei sassi,/per ritornare nel tuo sangue?»⁹³⁸). E ancora cieli «strani»⁹³⁹ gli cadono addosso come massi e cieli «fragili»⁹⁴⁰ gli si prospettano nel futuro di erranza dove nuovi cieli si sostituiscono a quelli amati della terra natale dissolti nel ricordo: «(dove vi siete rifugiati miei amori impossibili/cieli di Myzeqeja?)».⁹⁴¹

Cielo balcanico e cielo sopra la terra di Saturno, cielo di pietra e cielo offuscato dalla nebbia del ricordo, cielo del vivido presente: tutti questi cieli sono attraversati da miriadi di uccelli in volo. Essi sono ora indistinti volatili migranti, fitti stormi neri che riempiono il cielo, ora solitari uccelli stanziali, ciascuno con il proprio nome e le proprie caratteristiche, latori di un messaggio individuale con la loro sola presenza simbolica.

Come nella lirica *Primavera a Zugliano* di Božidar Stanišić, il volo degli uccelli nella terra d'esilio diventa con il tempo familiare e rimanda a quello della terra d'origine: il battito delle ali degli uni è simile al battito delle ali degli altri:

Qui a Zugliano, già noto mi è il volo di ogni
uccello, come occhi di amico. Ognuno vola rettamente - verso l'alto,
in cerchio. In me allora sento il frullo d'ali dei colombi
di Bašcaršija. Volate, grido, volate, uccelli!⁹⁴²

⁹³⁴ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 63, vv. 7-8.

⁹³⁵ Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, op. cit., p. 27, v. 7.

⁹³⁶ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 10, vv. 7-9.

⁹³⁷ Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia*, op. cit., p. 31, vv. 5-6.

⁹³⁸ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 105, vv. 1-2.

⁹³⁹ Ivi, p. 29, v. 1.

⁹⁴⁰ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit. p. 66, v. 6.

⁹⁴¹ Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere*, op. cit., p. 43, vv. 5-6. Myzeqeja: la più vasta pianura della costa occidentale dell'Albania (Nota dell'Autore).

⁹⁴² AA.VV. (1998) *Quaderno balcanico I*, Cittadini della poesia, Firenze: Loggia dei Lanzi, pp. 110-115, p. 112, vv. 47-50.

Nelle liriche di Hajdari la rappresentazione degli uccelli deve essere collocata all'interno di quegli scenari naturali che, più che sfondo, sono parte integrante della sua poetica. Si tratta di colombe, stornelli, rondini, cuculi, falchi, gru, cicogne, corvi, pettirossi, tortore, merli, usignoli, allodole, assioli, cicogne, civette, capinere, pernici, aironi e, più ricorrenti fra tutti, aquile e peligòrghe.

L'aquila bicipite, che è rappresentata nella bandiera dell'Albania, esprime gli aspetti negativi che il poeta attribuisce alla sua nazione mentre la peligòrga, che dà il titolo alla raccolta del 2007 e a cui viene dedicata la silloge *Erbamara*, è l'uccello tipico delle vallate della Darsia, interlocutore privilegiato dei poeti:

Peligòrga caro uccello della valle
a te i poeti di Darsia
legavano il destino

a te confidavano
pene e dolori
nel tuo nido per terra
nascondevano i loro versi

quante volte li hai visti intristiti
nelle lunghe notte di tenebre
disperata erravi nell'orizzonte
temevi la loro sorte

ora in Darsia è primavera
si sciolgono nubi e ghiacci
come trent'anni fa canti
il destino dei poeti.⁹⁴³

Gli uccelli vengono osservati in modo realistico con gli occhi del contadino che riesce a leggere nei fenomeni naturali previsioni meteorologiche e in modo figurato con gli occhi del poeta che elegge la natura a strumento di rappresentazione simbolica:

⁹⁴³ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 67.

per gli olmi vaga la furba civetta
che annuncia la pioggia
o richiama il bel tempo
ahimè vago dintorno e nessuno mi rivede
dagli ulivi si alzano stormi di neri uccelli
nelle loro ali pesa come un dolore
il grigio del giorno⁹⁴⁴

Nell'arco di pochi versi si registra la presenza di un ben determinato uccello che preannuncia il bello e il cattivo tempo e di un indeterminato stormo di uccelli neri che si fa carico di trasportare tutta la malinconica tristezza del momento. Tempo meteorologico, tempo cronologico e tempo psicologico sembrano qui sovrapporsi ed essere affidati al volo degli uccelli. Se il poeta vaga come vaga la civetta, allora, per trasposizione, si può ipotizzare che anche lui, come i neri uccelli, porti su di sé il peso del malessere quotidiano.

In *Erbamara* gli uccelli fuggono come fuggono i «sogni giovanili»: le rondini abbandonano i nidi lasciando dietro di sé «piume e richiami». Con loro si identifica il poeta che in questa raccolta è già proiettato in un futuro di migrazione.

In *Ombra di cane* la prospettiva è diversa: qui gli uccelli sono figure inquietanti che compaiono come corvi in un cielo coperto di nuvole nere che promettono solo pioggia. E, così, anche le parole diventano uccelli neri, volatili portatori di malaugurio e tristezza, sinistra presenza.

Gli uccelli sono accostati a «grida disperate» nella raccolta *Sassi controvento* in cui neri uccelli senza nome guidano coloro che vogliono oltrepassare il confine pur nella consapevolezza di ritrovarsi soli e infelici.

L'accostamento parole-corvi ricorre anche in *Corpo presente* dove la difficoltà di parlare e scrivere nella lingua di adozione corrisponde alla difficoltà di inserirsi nel

⁹⁴⁴ Ivi, p. 55, vv. 14-20.

paese, un algido paese in disfacimento in contrasto con il paese d'origine, fuoco vivo e vitale.⁹⁴⁵

L'identificazione con gli uccelli può diventare totale: «Le ali della mia disperazione/sbattono sulle pareti di un mondo terribile».⁹⁴⁶ Il poeta, ormai emigrato, non è più «come» un uccello, ma è diventato egli stesso un uccello, un uccello il cui corpo è chiuso in una gabbia ma il cui spirito può ritornare, di notte, furtivo, nella sua terra d'origine. In questa raccolta l'uccello non è solo l'allodola che alle prime luci dell'alba accoglie il giorno con il suo triste canto, ma è anche l'«uccello lirico» che dà voce alla speranza, alla «vita che non muore».⁹⁴⁷

La poesia di Hajdari, scritta sul corpo e con il corpo, contiene anche immagini di uccelli che impietosamente si cibano della sua carne, strappano le sue vene. Le sue paure si materializzano in strani corvi, in falchi predatori e in fameliche aquile bicipiti:

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 affamate,
seppellite i miei canti,
lasciatemi solo il tempo di coprire
quest'infanzia quotidiana.⁹⁴⁸

Questa scena raccapricciante rappresenta il sadico inveire contro il corpo dell'uomo e contro il poeta attraverso l'immagine, che ricorre anche altrove, del cuore grondante sangue appeso a un albero e la voce del poeta messa a tacere per l'eternità.

Come sempre nei versi di Hajdari il realismo della rappresentazione degli elementi naturalistici non può prescindere dalla loro simbolizzazione, dalla funzione esplicativa enucleata dalla loro presenza, isolata o reiterata. E allora, sia che abbiano un nome che ne identifica la famiglia di appartenenza, sia che siano solo lontane e

⁹⁴⁵ Cfr. la lirica «Ora non riusciamo a parlare» riportata a p. 25 della raccolta *Corpo presente*.

⁹⁴⁶ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 113, vv. 1-2.

⁹⁴⁷ Ivi, p. 47, v. 12.

⁹⁴⁸ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 16, vv. 14-19.

sfocate sagome nere, gli uccelli sono costantemente presenti come corpo che si libra nel cielo, come ali spezzate dalla sorte o dagli uomini, come canto reso fioco dalla sofferenza.

Tuttavia, essi sono anche il simbolo della ricerca, della volontà di agire, di disegnarsi il proprio destino nel passaggio da una parte all'altra del mondo, del bisogno di andare avanti senza voltarsi indietro e dell'impossibilità di farlo perché l'uccello migratore torna sempre alle origini. E se l'io del poeta non lo può fare fisicamente, lo fa con il cuore e con il pensiero che guidano la sua penna.

4.5.3 Acqua e pioggia

Nei componimenti di Hajdari l'acqua è sempre presente nei suoi tre stati, liquido, solido e aeriforme, come acqua di fontana, acqua piovana, acqua di mare, neve, ghiaccio, nuvole e nebbia. È il bicchiere d'acqua che soddisfa la sete, è la pioggia incessante che bagna i suoi paesaggi, è il braccio di mare che separa le sue due patrie, è la neve della Ciociaria, bianca come il velo delle spose, è, ancora, il freddo ghiaccio ed è anche la fitta nebbia che rende il panorama diafano. Ed è, infine, quel cumulo di nuvole scure che copre costantemente i suoi cieli. La pioggia è una presenza così importante al punto che il poeta intitola una delle sue prime raccolte *Antologia della pioggia*.

La consistenza dei sassi contrasta con la liquidità delle acque piovane che scorrono, incessanti e copiose, come una forma di maledizione del cielo che sta a significare il rifiuto all'accoglienza, come nei già citati versi «Piove sempre/in questo/Paese./Forse perché sono straniero»⁹⁴⁹ e nei seguenti: «Sprofonderò negli abissi dei miei versi/che mi concedono segni e forma/tormentato dalla tua pioggia».⁹⁵⁰

⁹⁴⁹ Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane*, op. cit., p. 30.

⁹⁵⁰ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 18, vv. 4-6.

Ma la copiosità delle acque non è tale da rendere fertile una terra sterile e da estinguere le fiamme che lo perseguitano: «Sei l'unica testimone del mio pianto straniero/in questo territorio sterile dove piove sempre/e giacciono le fiamme che m'inseguono».⁹⁵¹ Nell'immagine delle aride fontane si concentra l'accostamento ossimorico fra fertilità e siccità; qui risiede tutta la prodigalità ingannevole di una natura che non mantiene ciò che promette.

La pioggia si abbatte su tutto un mondo impermeabile; anch'essa sembra ritagliarsi dei confini e quando egli parla della «mia pioggia» intende quella della sua terra natale in contrasto con quella, altrettanto ostile, della nuova patria.

La pioggia tormenta gli sconfitti, come sconfitto si sente il poeta il giorno in cui lascia la sua terra. La pioggia accompagna la sua fuga e una piovosa e ventosa Trieste lo accoglie, smarrito e arreso, come segnala quel fazzoletto bianco in cui sono avvolti i suoi manoscritti, un bene prezioso che porta con sé dall'Albania:

Quando sbarcai nel porto di Trieste era aprile, le nove di sera.
Come oggi pioveva sulla città e sul castello,
la bora spazzava via sogni e uccelli,
portavo con me la tristezza: terra senza nome
e i manoscritti avvolti in fretta nel fazzoletto bianco.

Eravamo in due: io e i tuoi occhi che mi seguivano
chissà da quando nell'oblio,
camminavo distratto sui passi di Saba.
Le grotte marine
e tu in segreto mi anticipavi il destino dei confini arrugginiti.

Ero il tuo uomo più triste quella sera Trieste
cresciuto con l'amore per l'albicocco
e il volo della cicogna sopra i campi,
fuggito dall'Est in primavera,
sconfitto,
sotto la pioggia
senza una stretta di mano.

⁹⁵¹ Ivi, p. 58, vv. 1-3.

La partenza di notte,
il fischio della nave sotto la nebbia cieca
reggevano la mia speranza uccisa con le pietre.⁹⁵²

La pioggia rappresenta anche il pianto e il rimpianto di chi gli scrive lettere d'amore anonime:

Le lettere che ricevo nella stagione lunare
non portano né nome, né indirizzo,
giungono dai nuovi esili.

Quelli che mi chiamano si nascondono dietro la mia ombra
e se qualcuno mi ama, mi scrive mentre piove
e lucida i miei sassi.⁹⁵³

È il rimpianto che, sulla superficie dell'acqua piovana e dell'acqua del pozzo, mostra riflessi volti sconosciuti e volti amati, come quello della madre («Nello specchio d'acqua come allora/invano attendo che appaia il volto di mia madre»⁹⁵⁴).

La pioggia incessante affligge, rende difficile il cammino dell'errante e faticosa la ricerca di un tetto. E allora l'io lirico non può che scegliere una giornata di pioggia per morire lasciando solo una «voce straniera/che si bagna nella pioggia».⁹⁵⁵

Se l'abbondanza delle acque si avvicenda con la siccità, l'appagamento si alterna con la sete, sete d'acqua e sete d'amore, sete di un bicchiere d'acqua, fosse anche l'ultimo, porto da una mano amica, sete di comprensione, sete di riconoscimento, inteso sia come accettazione sia come apprezzamento della propria attività poetica.

La vastità del simbolismo legato all'acqua è determinata dalla sua importanza nella vita materiale e spirituale dell'uomo. L'acqua è un elemento fondamentale come fonte di sussistenza e di benessere. Come strumento di purificazione essa è presente

⁹⁵² Ivi, p. 96.

⁹⁵³ Ivi, p. 84.

⁹⁵⁴ Hajdari, G. (2001), *Erbamara*, op. cit., p. 65, vv. 7-8.

⁹⁵⁵ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 118, vv. 8-9.

nella mitologia, nelle religioni monoteiste, in quelle orientali e in quelle indigene delle Americhe. Essa rappresenta il male e il bene e il passaggio dall'uno all'altro; si pensi ai riti di iniziazione, al battesimo nella religione cristiana, ai bagni purificatori delle religioni ebraica e musulmana. Come simbolo di attraversamento essa è presente nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri; nell'Inferno è il fiume Acheronte che le anime attraversano per fare il loro ingresso nel regno dei dannati; nel Paradiso il fiume Euno ha la funzione di far ricordare il bene, mentre il Lete svolge il compito di far dimenticare il male compiuto.

Viene confermato il duplice valore dell'acqua: simbolo di vita e di morte, di nascita fisica e di rinascita spirituale, ma anche di sofferenza e di estinzione (si pensi al diluvio inteso come castigo divino). Con il suo continuo scorrere l'acqua è anche la metafora del tempo che passa. Acque chiare e acque scure, acque del bene e acque del male, acque della vita e acque della morte: per Bachelard⁹⁵⁶ tutte le acque hanno il potere di stimolare l'immaginazione del poeta e le sue capacità creative.

Tutti queste connotazioni contrastanti si trovano nelle opere di Hajdari in cui le acque arrugginiscono i confini come se fossero cancelli sospesi. Di contro la sua mancanza, la siccità, rende ancor più asciutta la sabbia su cui si posa il piede del migrante che attraversa frontiere aleatorie e lascia nel deserto orme che la sabbia nasconde. Nell'universo acquatico del poeta questo elemento dà la vita e la toglie, la accompagna ora come sollievo ora come tormento.

La sua è, dunque, una poesia ricca di immagini acquatiche. Il ricordo e l'oblio, l'ieri e l'oggi, la lontananza e la presenza, la memoria confusa e il presente nitido, gli inviti e i rifiuti, tutto passa attraverso l'acqua o la sua mancanza e questa presenza/assenza rende le immagini terse e rarefatte.

⁹⁵⁶ Alla poetica dell'acqua il filosofo francese ha dedicato un saggio: Bachelard, G. (1987), *Psicanalisi delle acque, purificazione, morte e rinascita*, Como: Red (ed. or. *L'Eau et les Rêves: essai sur l'imagination de la matière*, 1942).

4.5.4 Fuoco e cenere

Nell'universo hajdariano le immagini di acqua e fuoco ricorrono spesso accostate («Le mie strade non ritornano nell'acqua,/la mia stanza ogni sera prende fuoco»;⁹⁵⁷ «Ritorni e partenze il mio essere/da fuoco a fuoco, da acqua a acqua»⁹⁵⁸).

Il fuoco insegue il poeta che erra da oceano in oceano, si trova privo dei suoi «uccelli di fuoco»,⁹⁵⁹ cammina sul «filo che prende fuoco»⁹⁶⁰ e che ne incalza il passo, riduce in cenere il suo passato e lo consegna a nuovi fuochi. Come «fuoco sospeso fra le due sponde»⁹⁶¹ si rappresenta il poeta, dimidiato fra una riva che non ne piange l'abbandono e un'altra che non ne richiama la presenza. Il fuoco rappresenta sia la sua vitalità sia, all'opposto, la sua volontà di estinguersi, di annientare con l'azione delle fiamme se stesso, il suo corpo, la sua stanza, la sua alcova, la sua opera, i suoi canti da esule: «Brucio a poco a poco/come la cera in un tempio abbandonato in fretta»;⁹⁶² «temevo che la mia stanza bruciasse»;⁹⁶³ «Mia cara nel sangue,/se muoio prima di te, getta i miei canti erranti nel rogo».⁹⁶⁴

Come appeso a un filo che oscilla, il poeta si dibatte fra un passato di fuoco e cenere che lo rincorre e un futuro di acque e ghiacci che lo respinge. Fissità e sospensione, buio e paura: questa è la condizione dell'esiliato che va alla ricerca di una fiamma, di un fuoco che possa rappresentare la possibilità di rinascere, di avere una nuova vita:

Esilio che si rompe. Splendore
e paura nella rinascita dei fuochi,

⁹⁵⁷ Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, op. cit., p. 64, vv. 6-7.

⁹⁵⁸ Ivi, p. 66, vv. 11-12.

⁹⁵⁹ Ivi, p. 14, v. 10.

⁹⁶⁰ Ivi, p. 16, v. 13.

⁹⁶¹ Ivi, p. 118, v. 5.

⁹⁶² Ivi, p. 102, v. 5-6.

⁹⁶³ Ivi, p. 112, v. 12.

⁹⁶⁴ Ivi, p. 24, vv. 1-2.

altro sgomento di una vita sospesa.

Dimmi se ci sono sentieri di luce
che ti conducono alla fiamma,
li posso scoprire se si nascondono
nell'oblio.

A me non resta che amare la notte nera
sempre fisso nello stesso punto vivente.⁹⁶⁵

Il fuoco è garanzia di purificazione, possibilità di rinascita: nel buio pesto della condizione esiliaca un flebile baluginio di luce rappresenta la speranza di una nuova vita, non scevra da paure ed incertezze, ma con lo «splendore» di un nuovo inizio.

Il fuoco che brucia simboleggia l'animo inquieto del poeta, il suo arrovellarsi, notte e giorno, sul suo destino di esule, sulla perdita del passato e sull'incertezza del futuro: «Non so cosa sarà di me. Ho paura/spesso di notte dormo con boschi incendiati/e nelle mani mi scorrono fiumi di cenere».⁹⁶⁶

Nella silloge *Delta del tuo fiume* nei fuochi della terra rossa del continente africano, nella savana infuocata, nei crepuscoli in fiamme il poeta trova la vitalità primigenia di un popolo giovane dalle antiche tradizioni, dai riti tribali e dai ritmi ancestrali. È in questo scenario di spiritualità e carnalità che il fuoco appare sia come la «fiamma del Tempio»⁹⁶⁷ la cui sacerdotessa offre le sue cure sia come l'ardore della donna pronta a concedersi.

⁹⁶⁵ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 79.

⁹⁶⁶ Ivi, p. 83, vv. 7-9.

⁹⁶⁷ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit. p. 146, v. 93.

4.6 In cammino, verso l'abisso e oltre

I ricorrenti riferimenti agli elementi naturali di cui è composta la materia si accompagnano alle descrizioni di una realtà ctonia, di un mondo sotterraneo che attira e spaventa allo stesso tempo.

Si tratta di un percorso nelle viscere della terra, all'interno di abissi e fondali, fossati e grotte marine, che viene rappresentato come metafora di un viaggio nell'animo umano. Nell'entrare dentro queste profondità c'è la volontà di essere seppellito per poi rinascere a nuova vita come parte integrante e indissolubile di madre natura: «Il poeta è colui che seppellisce, colui che è sepolto, colui che riporta alla luce e, in tutto questo, egli è anche il suolo che copre, custodisce e restituisce».⁹⁶⁸

Il corpo dell'io poetante, come se fosse sostanza morbida e malleabile, si spalma su tutta la superficie terrestre, copre pianure e colline, mari e monti e penetra tutte le sue cavità. In un anelito panteistico aderisce alle convessità e concavità della terra, si appropria del suo respiro e delle sue palpitazioni.

È tutta la pesantezza del mondo che confluisce nel suo animo a rendere più profondo il suo malessere esistenziale, più intenso il suo pessimismo. Come si legge nell'Introduzione all'edizione francese della raccolta *Corpo presente*, che porta il significativo titolo *Balkan Blues* (malinconia balcanica) a sottolineare la nostalgica musicalità dei versi e la tristezza del suo contenuto,

La voce del poeta si sporca allora di questa materia del mondo, e diventa “maledetta” perché “dice il male” della vita, e lo scrive più di quanto lo riceva e lo subisca. Le sue parole sono pietre: durezza e ruvidezza più che offensività e resistenza.⁹⁶⁹

⁹⁶⁸ Gazzoni, A. (2010), *Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*. In: Id. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., p. 35.

⁹⁶⁹ Hajdari, G. (2016 c), *Balkan Blues*, Edizioni Classi, collana Purloined, Firenze-Parigi-Porto Alegre, Prefazione redazionale, p. 9. Questo giudizio lo si può far proprio solo parzialmente perché si è convinti che la resistenza sia la marca, il segno distintivo della poetica hajdariana tutta incentrata sul diritto a non

Le coordinate spazio-temporali vengono a perdersi, non sono più necessarie: l'abisso del Tempo diventa anche l'abisso dello Spazio. Ciò comporta smarrimento e solitudine con il conseguente annullamento del sé, che è, però, solo paventato e mai realizzato. A salvare da questo pericolo agisce la pratica poetica che produce parole, appigli su cui aggrapparsi per non precipitare nel vuoto, per avere la garanzia di immortalità.

La poesia di Hajdari rappresenta una continua e incessante ricerca di un *ubi consistam*, un luogo del corpo e dell'anima in cui trovare quella a lungo anelata serenità, dove placare l'ansia e l'irrequietezza che è la cifra caratterizzante tutta la sua poetica. È una poesia che si nutre di vere fughe e di fallaci approdi, in un continuo passaggio dal movimento alla stasi, nel tentativo di cercare e nell'illusione di trovare.

Questa corporeità si può leggere nella raccolta *Corpo presente* che, più di ogni altra, rappresenta il connubio fra spiritualità e fisicità, fra aneliti dell'animo e movimenti del corpo. I verbi ivi presenti attengono tutti all'ambito lessicale del movimento, come si evince da questo elenco in cui, fra parentesi, è indicato il numero delle ricorrenze quando è superiore all'unità: spingere, scavare (tre volte), camminare (cinque volte), condurre (due volte), fuggire (quattro volte), volgersi, venire (sette volte), partire, cercare (cinque volte), allontanarsi, uscire (due volte), entrare, fermarsi, andare (tre volte), perdere e perdersi (due volte), portare (due volte), trovare, trovarsi e ritrovare (cinque volte), avvicinarsi, fuggire (due volte), giungere, trascinare,

tacere, sul bisogno di procedere, andare avanti da solo, con il proprio corpo, senza lasciarsi nulla alle spalle, il diritto e il dovere di cantare, con l'uccello lirico, «per la vita che non muore» (*Corpo presente*, op. cit., p. 47, v. 12), non chiedendo od offrendo consolazione, ma aderendo ad un'etica della militanza. In ultima analisi, la sua è una poesia che non chiede e non offre consolazioni, non piange e non si compiange, ma invita ad alzare la testa e ad aderire, contro ogni sopruso e sopraffazione. La marca distintiva della sua poetica è un atteggiamento altero che non contrasta con la semplicità dei modi e la mestizia delle maniere. Il «monaco mesto», il «semplice sufi», come l'autore ama definirsi, si fa latore di un messaggio di cittadinanza universale; il sentirsi ospite del mondo gli permette di superare il pessimismo della poetica dell'esilio e dell'assenza (definizione mutuata da Franca Sinopoli, Cfr. *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*. In: Gazzoni, A. (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 87-111), per imporsi come poetica dell'appartenenza e della presenza.

percorrere, raggiungere (due volte), essere alla ricerca, accompagnare, ritornare, passare e trapassare (due volte), emigrare, inseguire, affiancare, attraversare, giungere (due volte), precedere, rifugiarsi, procedere (due volte), cadere (due volte), separare (due volte), tornare, vagare, lanciare, condurre. Come si nota, il verbo che ricorre maggiormente è il verbo ‘venire’ Come per segnalare che nel cammino la strada percorsa è importante tanto quella da percorrere, o forse anche di più perché il passato pesa sulle spalle, indica le strade battute, scrive la storia personale dell’individuo che si presenta all’oggi con tutto il suo carico esperienziale.

Cercare, trovare, fuggire: queste le azioni ripetute a cui si riferisce Hajdari per il quale il trovare non è un punto di arrivo, ma di partenza per una nuova ricerca, per un’altra fuga perché per natura il poeta è un viandante, un «viandante di province spaventate».⁹⁷⁰

Pertanto, il fermarsi appare come un pericolo, il rischio di percepire la precarietà della propria esistenza, lo stato di sospensione nel nulla, l’essere «appeso», «inchiodato». A questo, di pericolo, il poeta sembra preferire quello di camminare su un filo, come un funambolo, incalzato dalle fiamme che gli bruciano dietro e dal desiderio di spostare sempre in avanti i confini del suo mondo in nome della propria Itaca con gli occhi rivolti a quella sempre presente «sottile linea d’orizzonte».

Nel vuoto in cui si viene a trovare la materialità del corpo diventa immanente, esiste solo nel qui ed ora dell’essere, che non si porta nulla, che non lascia nulla. L’intensità del suo male di vivere è duplice: egli soffre e soffre di soffrire. Per questo la sua ricerca si rivela sostanzialmente come il tentativo di capire le ragioni di tanta sofferenza e la sua voce diventa l’espressione di un faticoso e doloroso cammino, come traspare da questi versi che chiudono la raccolta *Corpo presente*:

Forse quel giorno,
senza di me nell’immenso, impazziranno

⁹⁷⁰ Hajdari, G. (2011), *Corpo presente*, op. cit., p. 53, v. 1.

anche la mia solitudine
la mia ombra
e i miei sassi.

Cadranno nel vuoto annunciato
riuniti uno dopo l'altro
carichi di tempo e di delirio.

Nulla rimarrà del nostro esilio
errante e indifeso nella pioggia,
condotto al margine dell'abisso e dell'oblio.⁹⁷¹

La condizione dell'esilio trascina l'esperienza personale e si fa collettiva in quanto i versi del poeta, come sottolinea Simona Wright, «possiedono l'emblematicità di un percorso individuale che diviene itinerario umano esemplare, archetipo della condizione di sradicamento e di disgregazione dell'uomo contemporaneo».⁹⁷²

Conclusione

La multiforme attività letteraria di Gëzim Hajdari si presenta come un percorso coerente che si dipana in forma di spirale in quanto, se il nucleo tematico e formale resta sostanzialmente invariato, esso si sviluppa con un movimento concentrico che va ampliando via via il campo di interesse e arricchendo le sue forme espressive.

Una prima fase è tutta incentrata sull'io che lamenta la crudeltà del proprio destino di esule, cioè di persona sola, prima nella stessa patria e poi lontano da essa, in cui la laconicità dei versi affida a ogni singola parola un gravoso carico di responsabilità espressiva.

Scura è la notte balcanica come scuro è il cielo ciociaro; pietre lascia il poeta alle sue spalle e pietre trova nel paese d'approdo. Ombre lunghe e pesanti, colonne di pioggia tagliente, colline brulle e deliranti, inverni bui, lugubri primavere, cieli

⁹⁷¹ Ivi, p. 135.

⁹⁷² Wright S. (2010), *Gëzim Hajdari e la poetica dell'assenza in Corpo presente*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit., pp. 227-240, p. 228.

impazziti: tutti questi elementi minacciano e tormentano il poeta, rendono le sue notti insonni. Egli si relaziona con la natura in modo negativo, o meglio, sembra che sia la natura, più volte personificata, che abbia deciso di prenderlo di mira, di farne oggetto di ludibrio e lui, vittima di questo coacervo di forze esterne, di un'alleanza fra forze politiche e forze naturali, si chiude in un'esacerbante solipsismo introspettivo, a tratti quasi autolesionistico.

I paesaggi, sia quelli conosciuti della Darsia sia quelli nuovi della Ciociaria, sembrano far parte di un mondo ostile che è percepito tale in quanto proiezione del proprio malessere esistenziale, di un'inquietudine che proviene dalla sua coscienza, inquietudine che lo attanaglia al punto che egli sembra essere nemico di se stesso.

Pertanto, il primo periodo dell'esperienza migratoria non risulta sconvolgente come si potrebbe supporre; privo com'è di speranze e di aspettative, non fa che confermare e, per certi versi, acuire una condizione preesistente. Il poeta continua ad avere lo stesso rapporto con gli elementi naturalistici; forse solo la sua fragilità ne risulta acuita e, di pari passo, l'avversione delle forze della natura. In *Antologia della pioggia* egli si presenta come un «animale ferito»,⁹⁷³ che non può che arrendersi, un'anima leggera che viene caricata di tutta la «lugubre pesantezza»⁹⁷⁴ che il tempo gli riversa addosso.

Con la raccolta *Sassi controvento* si può individuare una seconda fase in cui il poeta inizia a spostare il suo sguardo oltre il limite della stanza sgombra. Diversi gli elementi che prefigurano la sua reazione verso una situazione di stallo in cui la disperazione rischia di cronicizzarsi. Già tramite il titolo viene sottolineato il desiderio di cambiare, la volontà di ribellarsi. Anche la domanda perentoria «Ci sono altre possibilità?» con cui si apre la raccolta annuncia la ricerca di una soluzione. Questa timida comparsa di uno spiraglio di ottimismo non deve, comunque, far presagire un'inversione di tendenza. Tutt'altro. Il tono rimane quello di un lamento, meno

⁹⁷³ Hajdari, G. (2015 a), *Poesie scelte* (1990-2015), op. cit., p. 48, v. 3.

⁹⁷⁴ Ivi, p. 54, v. 4.

accorato forse, ma pur sempre predominante. Perdura il taglio visionario degli scenari rappresentati: territori arsi e sterili, cieli chiusi, sangue, fuochi spenti e cenere, specchi e abissi.

Eppure, in questa situazione di stallo qualcosa sembra accadere con l'effetto di lenire l'angoscia: è la comparsa di un Tu/Voi sotto forma di ombre sfocate che emergono dalla nebbia per affiancarsi al poeta, dividerne il destino da superstita. È l'inizio di un percorso che lo conduce verso il recupero del rapporto con la sua terra, con la sua natura e i suoi paesaggi.

A questo proposito Sara Di Gianvito⁹⁷⁵ osserva che la prima fase dell'esilio è caratterizzata da una spinta centrifuga, di rigetto del passato come comprensibile reazione alla fuga forzata a cui segue una fase centripeta di riapertura del dialogo, che, peraltro, non era stato mai del tutto interrotto, solo sospeso.

Nella raccolta *Corpo presente* il poeta si rivolge direttamente a Tirana, alla sua Albania per riconoscere che, dovunque egli vada in Occidente, la sua terra rimarrà per sempre nei suoi occhi. È la consapevolezza dell'appartenenza che, messa prima a tacere, ora si risveglia perché il poeta è pronto ad ascoltare, pur accettando la sofferenza che ciò comporta. I paesaggi ciociari adesso lo rimandano a quelli darsiani, le primavere italiane gli provocano la nostalgia per quelle della sua infanzia e allora si immerge nei ricordi che possono colmare il vuoto della lontananza.

Con il passare del tempo e il raffreddarsi delle emozioni, il riavvicinamento alla patria da empatico diventa razionale; i toni perdono l'acrimonia dell'invettiva, l'aggressività del figlio vilipeso a cui, dopo lo sfogo contenuto nel *Poema dell'esilio*, non sembra essere rimasto più nulla da aggiungere. Il poeta assume un atteggiamento positivo e propositivo che approda in un impegno su un duplice fronte, poetico e documentaristico.

⁹⁷⁵ Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, op. cit., p. 95.

Per quanto riguarda la produzione poetica, esso implica il recupero della tradizione balcanica e del repertorio epico albanese che trova in *Nûr. Eresia e besa* la sua più alta espressione. Lo studioso valorizza il patrimonio orale dell'antica civiltà albanese (*I canti dei nizàm* e *I canti del kurbét*), raccoglie gli slogan enveristi e descrive i crimini del regime con *Epicedio albanese*.

È questa la terza fase del suo percorso, quella in cui la resistenza, da auspicata e rincorsa, diventa praticata, il filo conduttore di una scrittura poetica altera, potente e reverente verso il passato remoto e di una prosa di denuncia documentata e circostanziata di una pagina triste del passato prossimo.

Dunque, il poeta regola i conti con l'Albania del regime di Enver Hoxa e dei governi a lui succedutisi. Ciò gli consente di avere un rapporto più sereno con la sua terra che, in *Delta del tuo fiume*, diventa il terzo vertice di un triangolo in cui gli altri due poli sono rappresentati dall'Italia e da tutti quei paesi da lui visitati con l'atteggiamento di chi del luogo vuole cogliere il significato profondo, l'anima nascosta.

Liberatosi dai fardelli della sua storia personale, egli supera il pessimismo e la chiusura di un triste 'Io' in esilio ed è in grado di utilizzare il 'Noi', pronto ad accogliere in sé lo strazio delle genti che incontra per le strade del mondo da viandante, questa volta per scelta e non per costrizione. Dunque, l'io poetico perde la sua centralità e si apre alla rappresentazione di altre terre, di altri popoli attraverso cui la poesia diventa canto corale di protesta contro i mali del mondo e invito alla resistenza.

Già nella raccolta *Maldiluna* il poeta risolve il problema della perdita della cittadinanza, affermando che i confini della sua patria corrispondono ai confini del suo corpo («La mia patria: Il mio corpo/Gëzim: la mia identità»⁹⁷⁶), che lui non è che un ospite del mondo («Io Gëzim Hajdari/(creazione di tremule ombre notturne/errante

⁹⁷⁶ Hajdari, G. (2005), *Maldiluna*, op. cit, p. 130, 70.

maledetto delle sacre dimore)»⁹⁷⁷). La sua poetica è tutta incentrata sul corpo, presente/assente, come sostiene Franca Sinopoli per la quale i temi fondamentali della sua poesia sono l'esilio e l'assenza: esilio come «ricerca e attesa»,⁹⁷⁸ assenza come «eterna domanda che mina dall'interno e dissolve la tramatura faticosa della vicenda dell'esilio».⁹⁷⁹

Le liriche di Hajdari presentano tutti i temi salienti e peculiari della poesia della migrazione: eticità, necessità, dolore, solitudine, viaggio e riconciliazione. La poesia è intesa come atto morale, di responsabilità verso se stessi e verso il mondo esterno, impegno che travalica i confini della laicità e diventa missione, vocazione religiosa. Il poeta, sufi, «monaco mesto», si fa portavoce di un messaggio di ecumenismo, di solidarietà umana, di amore universale. Egli ha il dovere di insegnare a liberarsi dai vincoli dei localismi e dei particolarismi, a diventare migranti, che non significa solo lasciare il proprio paese, ma accogliere nel proprio paese con la consapevolezza che nella nostra 'civiltà meticcias' la condivisione è un obbligo morale.

Quando le certezze vacillano la poesia rappresenta uno strumento per rinvigorirle, per dar loro forza attraverso il compito che le è proprio di andarle a recuperare nel passato del poeta e della sua gente. I ricordi costituiscono i nodi degli innumerevoli fili che compongono la tessitura della vita, nodi che la dislocazione spaziale e il trascorrere del tempo non possono sciogliere. E la poesia si fa depositaria di questa memoria, testimone imperitura della propria identità dove confluisce la memoria personale e la memoria collettiva. La poesia di Hajdari restituisce un'immagine del suo paese attraverso la rappresentazione dei suoi luoghi che da reali diventano simbolici, luoghi dove il passato pulsa con la sua sacralità e poeticità, luoghi dove poter leggere i miti e le leggende di una civiltà ancestrale.

⁹⁷⁷ Ivi, p. 136, vv.1-3.

⁹⁷⁸ Sinopoli, F. (2010), *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, op. cit. pp. 87-111, p. 95.

⁹⁷⁹ Ibidem.

Ma la poesia è anche una forma di necessità in quanto rappresenta il bisogno impellente di condividere la propria esperienza esiliaca, tutto il dolore causato dallo sradicamento e tutta la fatica nel cercare di far crescere nuove radici. Essa rappresenta un'ancora di salvezza che risarcisce dalle sofferenze.

Hajdari, poeta migrante, è «inchiodato» nella sua stanza sgombra dell'esilio, popolata solo da ombre del passato; dalla sua finestra vede solo volti sconosciuti, paesaggi nuovi in cui cerca invano i propri. Una volta uscito da questa stanza si mette in cammino, cerca di raggiungere quella «sottile linea d'orizzonte» da tempo osservata, inizia un pellegrinaggio che lo conduce fra popoli, lingue, civiltà primitive dove cercare le risposte sul senso della vita che l'Occidente ormai non è più in grado di fornire.

È attraverso questo viaggio che il poeta riesce a ricollocarsi nel mondo, riconciliarsi con la sua terra, il suo popolo di cui si elegge prode rappresentante, altero figlio delle Montagne Maledette dove adesso può fare ritorno, come si comprende nel poemetto *Delta del tuo fiume* dell'omonima raccolta.

Come si nota, nell'itinerario poetico di Hajdari gli orizzonti si vanno via via ampliando: da una fase 'albanese', tutta incentrata sulla rappresentazione della sua terra, luogo fisico e luogo dell'anima, terra di miti, leggende e leggi ataviche, si passa alla fase 'italiana', tesa ad appropriarsi del nuovo spazio nel tentativo di trasformarlo in luogo di appartenenza in cui, tuttavia, l'Albania resta un punto fisso, un costante termine di confronto. La terza fase è quella della 'mondialità' in cui l'autore perviene alla consapevolezza e all'accettazione di sé come poeta errante, come aedo che attinge da luoghi lontani, da tempi remoti per prospettare la possibilità di un ritorno all'origine.

Dopo aver calpestato le orme di viaggiatori, esploratori e carovanieri, dopo aver percorso sentieri che lo hanno condotto dalla foce del Nilo alla Grande Muraglia cinese, dallo Yemen all'India, è la sua terra che il poeta sogna di raggiungere, è il richiamo della madre che egli sente, come si legge nei versi finali di *Delta del tuo*

fiume («Nel sonno nero africano sento la voce di Nûr⁹⁸⁰:/«Gëzim, copriti bene,/il freddo dei Balcani punge»⁹⁸¹). Il viaggio intrapreso nei Balcani sembra condurlo di nuovo lì: quello è il vero, concreto luogo di appartenenza identitaria. Il suo corpo, la sua poesia, che egli porta con sé nel mondo, non sono altro che zolle di quella terra, la sua Itaca.

Gli scenari darsiani permangono sempre davanti ai suoi occhi; ad essi si sovrappongono di volta in volta quelli della Ciociaria e quelli degli altri paesi e nella sfasatura fra questi si viene a creare un ‘paesaggio interculturale’, un paesaggio in cui confluiscono tutti i mondi del poeta che ivi si riconciliano. Su uno sfondo balcanico si disegna l’altrove; sui rilievi nativi si innestano le verdi colline della Ciociaria, le dune di sabbia dell’Africa equatoriale, le Smokey Mountains, le montagne di spazzatura alle porte di Manila. Il corpo del poeta, «grotta nera»,⁹⁸² accoglie in sé tutti questi paesaggi, se ne lascia stregare, cede al loro invito a farsene portavoce.

In questo modo egli crea dei paesaggi densi, elevati alla potenza, corrispondenti a quelli che D. J. Porteous⁹⁸³ denomina *inscapes*, ‘paesaggi interiori’, paesaggi dell’anima. Sono i paesaggi dell’esilio, visioni stratificate in cui nel presente riverberano memorie remote e memorie di altri luoghi in un gioco di analogie e di corrispondenze.

Tempi e luoghi non sono perduti, ma si conservano nella continuità dell’io poetante che, attraverso i suoi versi, lascia orme indelebili nella Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale, vi traccia una geografia dell’emotività legata allo s/radicamento dai paesaggi, nei paesaggi.

⁹⁸⁰ Nûr: la madre del poeta (Nota dell’Autore).

⁹⁸¹ Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, op. cit., p.115.

⁹⁸² Ivi, p. 45, v. 7.

⁹⁸³ Cfr. Porteous, D. J. (1993), *Interiorità: paesaggi della mente nei romanzi canadesi e messicani di Malcom Lowry*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, op. cit., pp. 263-281.

APPENDICE

A dialogo con l'autore. Intervista realizzata a Frosinone il 25 febbraio 2017

«Eppure - chissà - là dove qualcuno resiste senza speranza,
è forse là che inizia la storia umana,
come la chiamiamo, e la bellezza dell'uomo.»

Yannis Ritsos, frammento da "Ελένη", 1970

A - Sul poetare

1. Quali sono le Sue origini da poeta? In che modo l'educazione scolastica e la Sua famiglia hanno influito sulla Sua attività poetica?

Ho iniziato a scrivere al primo anno delle medie, all'età di undici-dodici anni. La persona che mi ha fatto innamorare della poesia è stato mio nonno paterno e poi mio padre. Io appartengo a una stirpe di bardi e rapsodi delle Alpi Albanesi del Nord. La mia formazione culturale, per fortuna, appartiene ai secoli scorsi. Sono cresciuto con i canti epici albanesi. Nella mia adolescenza, ogni sera, prima di dormire, si dovevano recitare i poemi epici che celebravano le imprese dei prodi shqiptar nella difesa delle loro genti e dei confini. Mio padre conosce più di diecimila versi dell'epica a memoria. Quindi ogni membro della nostra famiglia aveva il compito di tramandare a memoria la tradizione orale della stirpe.

2. Come si sono evoluti, nel tempo, i contenuti e le forme del suo poetare?

La mia produzione poetica è un'enciclopedia che abbraccia vari aspetti sociali, politici, culturali e spirituali dell'uomo, della Storia e dell'esistenza dell'Essere. Potrei dire che qualsiasi lettore dei mondi può riconoscersi nei miei versi. Io sono un autore che ha scritto non solo raccolte poetiche, ma anche libri di narrativa, saggi, drammi, aforismi. Senza dimenticare le traduzioni e la mia attività editoriale in quanto direttore della collana Erranze (Edizioni Ensemble, Roma). Tutto questo dimostra l'evoluzione del contenuto e la forma del mio contributo letterario.

3. La poesia, secondo Lei, ha o deve porsi dei fini pragmatici? In che modo si può fare politica scrivendo versi?

Ogni poeta, in quanto individuo, fa parte della società e come tale non può essere indifferente ai problemi, alle sofferenze e alle speranze dell'uomo della sua epoca. Anzi, una vera opera letteraria deve essere uno specchio dell'epoca in cui è prodotta, sua parte integrante. Questa è una grande tradizione che attraversa tutta la storia della letteratura europea. Tanti sono stati i poeti e gli scrittori che hanno messo a disposizione dell'uomo la propria vita e la propria opera. Numerosi sono stati coloro che sono stati condannati insieme alle loro opere, torturati, internati nei lager, morti in esilio, oppure fucilati, perché impegnati nella lotta per la libertà, contro le ingiustizie, l'integralismo e i crimini contro l'umanità. Innanzitutto, ogni opera letteraria è un atto morale.

4. Come nascono le Sue poesie? La poesia per Lei è analisi, intuizione o rivelazione?

Non posso spiegare come nascono le mie poesie; è come se svelassi un segreto molto intimo. Una cosa del genere è santa e sacra. Ma potrei dire che la mia poesia è frutto del mio percorso umano, interiore e spirituale.

5. Fra le Sue opere c'è una raccolta in particolare da cui si sente maggiormente rappresentato? Quale pensa che costituisca un punto di svolta fondamentale del Suo poetare?

La mia opera poetica è concepita come un poema epico, ogni mia singola raccolta è parte integrante del mio corpus letterario. Ma potrei dire che un punto di svolta fondamentale del mio poetare è rappresentato da 'Erbamara'. Scritta nel 1976 mentre frequentavo l'ultimo anno delle superiori nella città di Lushnje, in Albania, non venne pubblicata dall'editore del regime Naim Frashëri di Tirana. Secondo la censura «i testi della raccolta non trattano il tema del nostro villaggio socialista; l'eroe delle poesie è un solitario che sfugge ai suoi coetanei, all'Associazione dei Pionieri, alla realtà; inoltre nei versi sono assenti le trasformazioni che hanno portato il socialismo in campagna sotto la guida del Partito...». A quell'epoca la silloge aveva come titolo 'Il diario del bosco'. Ho tradotto i testi in italiano nel 1999. Due anni dopo, nel 2001,

l'opera è stata pubblicata per la prima volta da Fara Editore. Questa nuova pubblicazione è ampliata e include anche testi nuovi rispetto alla prima edizione. Offrire ai lettori questi versi è stato per me un tornare indietro di molti anni nel gelido e inospitale inverno della dittatura albanese dove ebbe inizio il mio percorso poetico. Mentre 'Antologia della pioggia', scritta negli anni Ottanta e consegnata all'editore del regime Naim Frashëri di Tirana nel 1985, non venne pubblicata. Secondo la censura del regime albanese il volumetto non era consono al cosiddetto realismo socialista. La raccolta è stata pubblicata solo nel novembre del 1990, due mesi prima del crollo della dittatura comunista, subendo amputazioni. La prima edizione in lingua italiana, autotradotta, risale al 2000, presso l'editore Fara. Questa nuova pubblicazione è ampliata ed include alcuni testi nuovi non presenti nelle prime due edizioni. Offrire ai lettori la mia prima raccolta di versi fa rivivere in me gli anni lontani vissuti nel terrore sotto la dittatura comunista di Enver Hoxha.

6. Se dovesse individuare delle fasi nel Suo percorso poetico, da quali opere sarebbero rappresentate le diverse tappe?

Le fasi del mio percorso poetico sono: quella albanese, quella italiana e quella della mondialità. La prima fase viene rappresentata da queste opere: 'Erbamara/Barihidhët' e 'Antologia della pioggia/Antologjia e shiut'. La fase della mondialità viene rappresentata da 'San Pedro Cutud. Viaggio nell'inferno del tropico', 'Muzungu. Diario in nero' e 'Delta del tuo fiume/Grykë e lumit tënd'. Il resto del mio percorso poetico corrisponde alla fase italiana ed europea.

7. In alcune Sue poesie Lei accenna ai temi della pazzia e della resistenza: vi individua un collegamento?

Sì. Pazzia e resistenza sono collegati nella mia opera: l'una non può vivere senza l'altra. Pazzia significa spingersi all'estremo della resistenza, come segno di coraggio e limite estremo della resistenza umana.

8. Quando scrive ha in mente un pubblico di lettori a cui rivolgersi?

Quando scrivo non ho in mente un pubblico di lettori a cui rivolgermi; mi rivolgo al pubblico e ai lettori di tutte le nazioni e di tutte le lingue. Un buon poeta non scrive per un certo numero di lettori, un buon poeta si rivolge ai lettori di tutti i mondi, persino ai lettori dell'eternità.

9. Alcuni autori provenienti da altri paesi, fra cui il poeta bosniaco Božidar Stanišić, rifiutano di essere considerati 'scrittori migranti': qual è la Sua posizione? Riconosce l'esistenza di una 'letteratura della migrazione' oppure predilige la nuova definizione di Rosanna Morace che parla di 'letteratura-mondo italiana' in riferimento alla produzione letteraria sia di autori di madre lingua non italiana che vivono in Italia sia di autori italiani che vivono al di fuori dei confini nazionali?

Essere un poeta migrante non è una limitazione, ma una forma di mondialità, come ci insegna il grande comparatista e scrittore Armando Gnisci. Vuol dire appartenere all'avanguardia transculturale della Letteratura Italiana e a quella dei mondi. Il poeta migrante insegna a tutti ad essere migranti, esuli e viaggiatori in una 'civiltà meticcias', in un mondo che si creolizza per condividere insieme destini e futuri. Il futuro della lingua e della letteratura italiana apparterrà proprio ai giovani meticci, ai viandanti, agli esuli e ai migranti che daranno dignità alla lingua italiana restituendo un barlume di verità alle sue metafore e vitalità al suo linguaggio addormentato, stanco e castrato.

10. Che ruolo hanno nelle Sue liriche il tempo e lo spazio?

La poesia non è altro che un viaggio nello spazio e nel tempo.

11. Preferisce essere definito poeta italiano o albanese?

Sono un poeta albanese e italiano.

12. La quasi totalità delle Sue opere è bilingue: come avviene l'atto creativo, scrive prima in italiano e poi si autotraduce, avviene al contrario o non c'è una regola fissa?

Io non mi autraduco, scrivo parallelamente in tutte e due le lingue, quindi in albanese e in italiano e viceversa. Non si tratta di bilinguismo, ma di una "lingua doppia". La mia scrittura è una migrazione linguistica: uscire ed entrare da una lingua all'altra.

13. Cosa pensa dell'opinione di Paul Celan secondo il quale solo nella madrelingua si può dire la verità e che nella lingua straniera si mente?

Trovarsi fuori dalla lingua dell'amore, non sempre fa gioire. Numerosi sono stati gli scrittori e i poeti che nel nuovo contesto culturale e linguistico sono morti artisticamente per la tristezza. Altri, non riuscendo a costruire una nuova appartenenza e un proprio equilibrio, hanno trovato come via d'uscita il suicidio. È il caso di ricordare i poeti dell'ex Germania dell'Est, che passando da un sistema totalitario all'Ovest del gran consumo, non sono riusciti a scrivere un gran che, rimanendo isolati e chiusi in se stessi. La stessa cosa si può dire anche per gli scrittori dell'ex Unione Sovietica in Francia. Però altri come Brodskij⁹⁸⁴, Milosz⁹⁸⁵ e Xingjian⁹⁸⁶ ce l'hanno fatta ottenendo il Nobel.

14. C'è differenza fra Hajdari poeta e Hajdari prosatore oppure prosa e poesia costituiscono due modalità diverse per esprimere lo stesso impegno?

Prosa e poesia sono due modalità diverse espresse tramite due linguaggi diversi. Sono molto rari nella storia della letteratura i casi in cui i buoni poeti sono stati anche buoni narratori. Montale, per esempio, non è riuscito a scrivere narrativa al livello dei suoi componimenti poetici. La stessa cosa vale anche per Pirandello poeta. Il mio Verbo poetico sorge dall'io centrale, mentre la mia prosa è racconto e storie dei miei viaggi per i mondi sperduti e le zone di guerra.

15. Secondo il poeta russo Iosif Brodskij la poesia condensa la realtà in un qualcosa di afferrabile. Che funzione ha, secondo Lei, la poesia oggi?

La funzione della poesia nel terzo millennio è molto importante. La memoria dell'umanità l'hanno conservata i poeti. I narratori vengono dopo. Ogni opera letteraria è un atto morale, salva e cambia la vita. La poesia aiuta a sopravvivere, ci

⁹⁸⁴ Iosif Aleksandrovič Brodskij (1940-1996), poeta e drammaturgo russo naturalizzato americano, fu insignito del premio Nobel per la letteratura nel 1987.

⁹⁸⁵ Czesław Miłosz (1911-2004), poeta polacco, premio Nobel per la letteratura nel 1980.

⁹⁸⁶ Gao Xingjian (1940), poeta, scrittore e drammaturgo cinese naturalizzato francese, ricevette il premio Nobel per la letteratura nel 2000.

insegna cos'è il bello e il brutto, l'amore e l'odio, la pace e la guerra, scuote le coscienze, crea mondi alternativi. L'ermeneutica di Heidegger e Gadamer, di Derrida e Steiner ci hanno insegnato a leggere l'opera d'arte come l'annuncio di un mondo in cui dobbiamo imparare ad abitare. La poesia è anche impegno, ma non solo sul verso, sul linguaggio, ma nella Vita. Numerosi poeti sono stati condannati insieme alle loro opere, torturati, deportati, cacciati dal proprio paese, resi pazzi o uccisi barbaramente perché impegnati nella lotta per la libertà contro le ingiustizie e la corruzione, gli integralismi e i crimini a danno dell'umanità.

16. Qual è il rapporto fra forma e contenuto nelle Sue poesie? Quali forme poetiche e quali schemi metrici predilige?

Nella mia poesia il rapporto fra forma e contenuto è fondamentale; essi vanno di pari passo. Preferisco il verso libero, però in 'Erbamara', 'Antologia della pioggia', 'Ombra di cane' e 'Peligòrga' ci sono dei testi scritti con il verso ottonario, caratteristico della lirica popolare albanese.

17. Che rapporto c'è fra poesia e biografia? Iosif Brodskij ebbe a dire che è preferibile fallire nella vita e riuscire nell'opera piuttosto che il contrario. Qual è la Sua opinione al riguardo?

Solo gli uomini o le donne che hanno fatto una grande vita possono scrivere una grande poesia. Gli altri possono scrivere solo una buona poesia.

18. Che rapporto c'è fra dolore e poesia? La scrittura per Lei è terapeutica oppure fonte di sofferenza?

La poesia non è altro che cognizione del dolore, ci insegna Jabes.

19. Come vive il successo delle Sue opere?

La gloria da vivo è polvere e cenere. Il vero successo per un poeta è solo postum.

B - Sull'Albania

1. Ritorna spesso in Albania? Che rapporti ha con il Suo paese dal punto di vista affettivo e politico? È in contatto con i poeti e i letterati albanesi? Cosa prova quando

pensa che le Sue poesie sono apprezzate in Italia e all'estero e non nel Suo stesso paese natale?

In Albania, meglio nel mio villaggio natale in Darsia, torno ogni anno e a volte ogni due anni. Il viaggio costa e le mie condizioni economiche non mi permettono di andarci più spesso. In Albania vivono mia madre, Nûr, i miei fratelli e le mie sorelle. Non ho nessun contatto politico con il mio paese. L'Albania fa nascere i poeti. Poi li umilia, li mette in prigione, violenta le loro anime, li manda in campagna per essere "rieducati", li condanna al silenzio, li fa fucilare, li lascia senza tomba, li fa impiccare, li tortura per salvare in seguito il loro ricordo. L'Albania è come Medea: divora i suoi veri figli.

2. Che cosa la spinge a lottare per la democrazia in un paese che sembra non considerarla come dovrebbe?

La mia lotta per la democrazia in Albania oltrepassa la sfera personale. Un poeta della mia dimensione non ha bisogno di essere considerato dalla cultura ufficiale postcomunista di Tirana, che è la stessa del regime di Enver Hoxha.

3. Da lontano vede il Suo paese in modo diverso da come lo vedrebbe se vi abitasse?

Io ho conosciuto meglio il mio paese e la lingua d'origine dall'esterno. Sono uomo che vive di poche cose, quindi potrei vivere anche nell'angolo più sperduto del mondo. E se tornassi in Albania, avrei delle ragioni in più per riprendere la mia lotta per la democrazia.

C - Sull'esilio

1. In che modo l'esperienza dell'esilio ha inciso sulla Sua attività poetica? Per Lei ha rappresentato una privazione o un arricchimento? Ha accentuato il Suo pessimismo o esso Le appartiene a prescindere da tutto?

L'esilio ha inciso profondamente sulla mia attività poetica. L'esilio per me è stato privazione e allo stesso tempo arricchimento umano, culturale e spirituale. Nell'esilio

io ho scoperto me stesso, la mia lingua d'origine, le mie radici, la memoria della mia stirpe; ho conosciuto meglio la storia del mio paese e quella dei Balcani. Tramite l'Italia ho scoperto l'Europa e i mondi. Coloro che giudicano la mia poesia come pessimista si sbagliano di grosso. Non esiste il pessimismo nella mia poesia. La mia poesia è sì fonte di rabbia, sofferenza, fatica, tormento esistenziale, disperazione cosmica, ma è anche fonte di resistenza, lotta, gioia, amore, eros, compassione e speranza.

2. Secondo Iain Chambers l'identità oggi si forma in transito, è un processo continuo e non uno stato come nel passato per via delle riformulazioni a cui le migrazioni costringono l'uomo occidentale: secondo Lei, l'identità è fluida o resta pur sempre radicata alle radici dell'uomo?

L'identità è una cosa complessa, dipende da vari fattori umani, sociali e da varie circostanze culturali e spirituali. Certo nel terzo millennio molti paradigmi classici dell'identità ormai sono cambiati. Io appartengo alla generazione la cui identità si è formata nell'infanzia attraverso il 'parlar materno', come lo chiamava Dante. L'identità è legata alla lingua più che ad un luogo geografico.

3. Che rapporto c'è fra poesia e dissidenza? Se fosse rimasto nel Suo paese la Sua poesia sarebbe stata diversa? Cosa significa per Lei resistere?

Il legame fra poesia e dissidenza ha a che fare con l'onestà intellettuale di fronte alla pagina bianca, il che significa dire la verità e non mentire a se stesso e al lettore: non accettare compromessi, non scambiare favori, non servire il potere. Anzi, vuol dire essere impegnato nella vita sociale, denunciare con nome e cognome le ingiustizie, la corruzione, le guerre sporche dell'Occidente e i crimini contro l'umanità difendendo i diritti umani. Essere onesti dal punto di vista intellettuale per un poeta di oggi significa vivere al di fuori delle gerarchie culturali ufficiali in quanto persona non desiderata dal potere. Cosa significa per me resistere? Rispondo con le parole del grande poeta greco, Ghiannis Ritsos: "...Eppure – chissà – là dove qualcuno resiste

senza speranza è forse là che inizia la storia umana, come la chiamiamo, e la bellezza dell'uomo!"

4. Crede che da poeta in esilio Lei abbia una responsabilità verso i suoi connazionali?

Invece dovrebbero essere i miei connazionali ad avere una grande responsabilità nei miei confronti dato che ho dedicato la mia vita al mio paese e al mio popolo. Quasi trent'anni di lotte per la libertà e per la democrazia del mio Paese, denunce contro i crimini della dittatura comunista di Hoxha e contro gli abusi e le speculazioni dei nuovi regimi mascherati, minacce di morte, fughe, esili, condanne al silenzio da parte della mafia politica e culturale di Tirana. Più di dodici anni di mestieri diversi come manovale per sopravvivere, sia in patria che in Occidente, studi infiniti, viaggi in Africa, in Asia e nel sud del mondo testimoniando diverse e dimenticate realtà, spesso rischiando anche la vita. Senza dimenticare i grandi valori letterari della mia opera in quanto il maggior poeta albanese vivente e uno dei maggiori poeti contemporanei.

5. Ritieni che l'essere a cavallo fra due culture le fa vivere separatamente oppure se ne viene a creare una terza frutto della loro unione?

Io vivo una cultura doppia italo-albanese e viceversa.

6. Sulla base dell'opinione di Gloria Anzaldúa il fine della letteratura è quello di costruire ponti ('bridging'); in che modo pensa che la sua opera stia costruendo un ponte fra l'Italia e l'Albania?

Scrivere parallelamente in tutte e due le lingue, cioè in albanese e italiano, significa entrare e uscire da una lingua all'altra, dialogare e interagire con la lingua e la cultura del paese ospitante; significa far avvicinare i nostri popoli che durante la storia hanno condiviso lo stesso destino, fin dai tempi antichi.

7. Qual è il paese senza mappe né bandiere a cui fa riferimento nella raccolta 'Stigmate'?

Quello che sogno.

D - Sulla religione

1. Come si pone di fronte alle religioni?

Rispetto e tolleranza per le religioni. Io credo nella religiosità delle cose.

2. Cosa rappresentano per Lei i miti?

La sacralità del mondo e delle nostre origini storiche.

3. Che rapporto esiste fra etica ed estetica? Fra religione e poesia?

Ogni opera letteraria prima di tutto è un atto morale e un atto spirituale, che a loro volta sono legati all'etica e all'onestà intellettuale. Ogni poesia è una preghiera laica e ogni poeta è un 'sacerdote' del Verbo.

4. Lei spesso fa riferimento a temi biblici: che ruolo hanno le Sacre Scritture nella Sua poesia?

Le Sacre Scritture nella mia poesia hanno semplicemente un ruolo storico e spirituale.

5. Che cosa rappresenta per Lei la figura di Cristo?

Un dettaglio storico.

6. Cosa significa per Lei essere musulmano oggi?

Essere musulmano oggi significa essere un essere umano come tutti gli altri su questo mondo, ma anche un capro espiatorio per far scatenare guerre e distruzioni da parte dei poteri oscuri.

E - Sui paesaggi

1. Che relazione esiste, secondo Lei, fra luogo e identità?

L'identità si forma nell'infanzia, ed è legata al 'parlar materno', come la chiama Dante.

2. Come differiscono i paesaggi della Darsia rispetto a quelli della Ciociaria? La Ciociaria è un'immagine speculare della Darsia, come sostiene Simona Wright?

La Ciociaria è per me la Darsia immaginaria e viceversa.

3. Terra, aria, acqua, fuoco: la Sua poesia è impregnata di questi elementi. Cosa rappresentano per Lei?

Sono elementi esistenziali che evocano simboli emblematici primordiali dell'infanzia del mondo.

F - Sulla madre e sul padre

1. La madre Nûr racchiude in sé tutto l'universo balcanico, reale e mitologico. Cosa rappresenta per lei la madre? E il padre?

La madre, per me e per la mia opera, rappresenta la lingua dell'amore, la memoria, l'identità, la sacralità, l'universalità e la religiosità. Mentre la figura paterna rappresenta l'universo drammatico ed epico.

G - Sui viaggi

1. Lei si è recato nelle Filippine nel 2004 e in Uganda nel 2005. Fra il 2001 e il 2005 ha effettuato numerosi viaggi in diversi paesi. Che cosa ha rappresentato per Lei l'incontro con queste realtà così lontane e diverse dalla Sua e da quella italiana?

Le mie orme si trovano sparse per i mondi: nei Balcani, in Europa, in Africa, nei paesi arabi e in Asia. Per me scrivere vuol dire rischiare. Ogni buon poeta o scrittore deve mettersi in cammino per poter diventare un testimone della propria epoca.

H - Sul Mare Mediterraneo

1. Cosa rappresenta per Lei il Mar Mediterraneo che oggi più che mai nella storia della civiltà occidentale si colora di nero?

Il Mare Nostrum e quello Adriatico sono due mari che hanno sempre unito sponde, popoli, lingue, culture e tradizioni. Durante la storia ci sono stati dei rapporti bilaterali, diplomatici, militari, culturali, spirituali proficui tra i popoli del Mediterraneo. Le civiltà del Mare Nostrum e quella dell'Adriatico sono nate proprio grazie all'interazione di questi popoli tra loro. Sono i nostri politici, i nostri governanti e i poteri oscuri quelli che hanno 'colorato di nero' le sponde di questi mari, ma anche dell'intera civiltà occidentale di oggi.

Bibliografia

Letteratura primaria

- Hajdari, G. (1993), *Ombra di cane/Hije qeni*, Frosinone: Dismisuratesti.
- Hajdari, G. (1995), *Sassi contro vento/Gurëkundërerës*, Milano: Laboratorio delle Arti.
- Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia/Antologjia e shiut*, Sant’Arcangelo di Romagna: Fara Editore.
- Hajdari, G. (2001), *Erbamara/Barihidhur*, Sant’Arcangelo di Romagna: Fara Editore.
- Hajdari, G. (2004 a), *Spine nere/Gjemba të zinj*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Hajdari, G. (2004 b) *San Pedro Cutud. Viaggio negli inferi del tropico*, Sant’Arcangelo di Romagna: Fara Editore.
- Hajdari, G. (2005), *Maldiluna/Dhimbjehëne*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Hajdari, G. (2006), *Muzungu. Diario in nero*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Hajdari, G. (2007 a), *Poema dell’esilio/Poema e mërgimit*, Sant’Arcangelo di Romagna: Fara Edizioni (ed. or. 2005).
- Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga/Puligòrga*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Hajdari, G. (2007 c), *Mondkrank*, Ludwigsburg: Pop Verlag (traduzione dall’italiano di Stefanie Golisch).
- Hajdari, G. (2008), *Poesie scelte (1990-2007)*, Nardò (LE): Edizione Controluce.
- Hajdari, G. (2010), *Gjëme. Genocidi i poezisë shqipe*. Tirana: Mësonjëtorja (inedito, traduzione italiana fornita dall’autore).
- Hajdari, G. (2011), *Corpo presente/Trup i pranishem*, Nardò (LE): Besa Edizioni (ed. or. 1999, Tirana: Dritëro).
- Hajdari, G. (2012 a), *I canti dei nizàm/Këngët e nizamit*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Hajdari, G. (2012 b), *Nûr. Eresia e besa/Nur. Herezia dhe besa*, Roma: Edizioni Ensemble.

- Hajdari, G. (2013 a), *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista. Slogan dell'Albania di Enver Hoxha/Rroftëkënga e gjelit në fshatin komunist*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Hajdari, G. (2013 b), *Erbamara*, Isernia: Cosmo Iannone editore.
- Hajdari, G. (2015 a), *Poesie scelte (1990-2015)*, Nardò (LE): Edizione Controluce.
- Hajdari, G. (2015 b), *Delta del tuo fiume*, Roma: Edizioni Ensemble.
- Hajdari, G. (2015 c), *Maldiluna y Rosa canina*, Copenhagen: Editorial Aurora Boreal, ebook, traduzione dall'italiano di Mario Camelo.
- Hajdari, G. (2016 a), *Stigmata*, Bristol: Shearsman Books, (ed. or. 2002, *Stigmat/Vragë*, Nardò (LE): Besa Edizioni), traduzione dall'italiano di Cristina Viti.
- Hajdari, G. (2016 b), *Balkan Blues*, Firenze-Parigi-Porto Alegre: Edizioni Classi, collana Purloined.
- Hajdari, G. (a cura di), *I canti del kurbèt/Këngët e kurbetit*, (in corso di stampa), Nardò (LE): Besa Edizioni.

Letteratura secondaria

- AA.VV. (2003), *Quaderno balcanico II. Albania-Bosnia*, Firenze: Loggia dei Lanzi.
- AA.VV. (2003), *Pace in parole migranti*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- AA.VV. (a cura di), (2018), *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana. Atti del convegno internazionale Macerata-Recanati*, 10-11 dicembre 2015, Macerata: EUM Edizioni Università di Macerata.
- Ali Farah, C. (2007), *Madre piccola*, Torino, Frassinelli.
- Abad, G. H. (2015), *Dove le parole non si spezzano*, Roma: Ensemble Edizioni.
- Anselmi, G. M./Ruoizzi, G. (a cura di), (2003), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano: Bruno Mondadori.
- Anzaldúa, G. (1987), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- Asor Rosa, A. (2009), *Storia europea della letteratura italiana*, Milano: Einaudi.
- Ash-Shabbi, A.- Q. (2008), *I canti della vita*, Trapani: Di Girolamo Editore (ed. or. *Aghānī al-Hayāt*, 1955).
- Augé, M. (2014), *L'antropologo e il mondo globale*, Gravelona Toce (VT): Raffaello Cortina Editore (ed. or. *L'anthropologue et le monde global*, 2013).
- Augé, M. (2009), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, Milano: Elèuthera (ed. or. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992).
- Augé, M. (2007), *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Milano: Bruno Mondadori Editori.
- Augé, M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino: Bollati Boringhieri Editore (ed. or. *Les temps en ruines*, 2003).
- Ba, S. M./Micheletti, A. (1991), *La promessa di Hamadi*, Novara: De Agostini.
- Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, Bari: Edizioni Dedalo (ed. or. *Poétique de l'espace*, 1957).

- Bachtin, M. (1975), *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*. In: Bachtin, M. (1975), *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Torino: Einaudi, pp. 231- 405.
- Barbarulli, C. (2010), *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, la stella*, Pisa: Edizioni ETS.
- Bauman, Z. (2011), *Modernità liquida*, Roma-Bari: Editori Laterza (ed. or. *Liquid Modernity*, 2000).
- Bauman, Z. (2003), *Intervista sull'identità (a cura di Benedetto Vecchi)*, Roma-Bari: Editori Laterza (ed. or. *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, 2003).
- Bauman, Z. (2001), *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari: Editori Laterza (ed. or. *Globalization. The Human Consequences*, 1998).
- Bay, M. (2011), *Il mio viaggio della speranza. Dal Senegal all'Italia in cerca di fortuna*, Pontedera (Pisa): Giovane Africa Edizioni.
- Bisutti, D. (2009), *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Milano: Giangiaco Feltrinelli Editore.
- Brathwaite, K. (2014), *Diritti di passaggio*, Roma: Ensemble (ed. or. *Rights of Passage*, 1967).
- Bellingreri, M. (2014), *Il sole splende tutto l'anno a Zarzis*, Palermo: Navarra Editore.
- Benvenuti, G. (2011), *Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione*. In: Pezzarossa F./Rossini I. (a cura di), (2011), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna: CLUEB Editore, pp. 247-260.
- Berberi, V. (2008), *The Poetry of Gezim Hajdari: A Sacred Non-Belonging*, In: FLARR Pages. 51, <http://digitalcommons.morris.umn.edu/flarr/51>.
- Bertone, G. (2000), *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara: Interlinea Edizioni.
- Biagini, A. (1998), *Storia dell'Albania dalle origini ai giorni nostri*, Milano: Bompiani.

- Bond, E./Comberiati, D. (a cura di), (2013), *Il confine liquido: rapporti letterari e interculturali tra Italia e Albania*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Borges, J. L. (1999), *Arte poetica*. In: *L'artefice*, Adelphi: Milano (ed. or. *El Hacedor*, 1960).
- Bregola, D. (2002), *Da qui verso casa*, Roma: Edizioni Interculturali.
- Bregola, D. (a cura di), (2005), *Il catalogo delle voci: colloqui con poeti migranti*, Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- Brodskji, I. (2015), *Conversazioni*. (a cura di Cynthia L. Haven), Milano: Adelphi (ed. or. *Joseph Brodskji. Conversations*, 2002).
- Brunon, H. (2006), *Documents ou monuments? Les textes littéraires dans la panoplie méthodologique des histoires du paysage*. In: Sangirardi, G. (2006), *Le paysage dans la littérature italienne de Dante à nos jours*, Dijon: Éditions universitaires de Dijon, pp. 17-28.
- Buonanno, F. (2016), «La percezione della città nella letteratura italiana della migrazione». In: *Études Romanes de Brno*, vol. 37, iss. 2, 2016, pp. 17-30. In: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/135886>.
- Burke, E. (2001), *On the Sublime and Beautiful*, vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York: P. F. Collier & Son, 1909–14; Bartleby.com, *Of the Sublime*, In: www.bartleby.com/24/2/.
- Calvino, I. (1972), *Le città invisibili*, Torino: Einaudi.
- Camarrone, D. (2014), *Lampadusa*, Palermo: Sellerio.
- Camilotti, S. (a cura di), (2008), *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*, Bologna: Bup.
- Cannavacciuolo, L. (2015), «Sarajevo, il crepuscolo, le ombre sopra i tetti. Sulla (non) poesia di Božidar Stanišić». In: *La modernità letteraria*, n. 8, a. 2015, Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 117-127.
- Cannavacciuolo, L. (2015), «Intervista a Božidar Stanišić». In: *La modernità letteraria*, n. 8, a. 2015, Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 187-190.

- Cantelmo, M. (a cura di), (2000), *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Firenze: Olschki.
- Carrai, S./Zambon, F. (a cura di), (1997), *Come leggere la poesia italiana del 900*, Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Cattaneo, A./De Flaviis, D. (2006), *Literary Maps. A Modular History of English Literature. The Modern Age*, Milano: Carlo Signorelli Editore (ed. or. 2003).
- Cattaneo, A./De Flaviis, D. (2006), *Literary Maps. A Modular History of English Literature. The Contemporary Age*, Milano: Carlo Signorelli Editore (ed. or. 2003).
- Ceserani, R./Domenichelli, M./Fasano, P. (a cura di), (2007), *Dizionario dei temi letterari*, Torino: Utet. (Voci consultate: appartamento; dimora, abitazione, casa; esilio; finestra, balcone; lingua; memoria; migrazioni; solitudine; straniero, straniera).
- Ceserani, R. (2003), *Guida breve allo studio della letteratura*, Roma/Bari: Editori Laterza.
- Ceserani, R. (2008), *Orientamenti e disorientamenti da Ariosto a Calvino*. In: Behrens R./Stillers R. (Hrsg.), *Orientierungen im Raum. Darstellungen räumlichen Sinns in der italienischen Literatur von Dante bis zur Postmoderne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, pp. 1-9.
- Ceserani, R. (2011), «La scelta fra identità e appartenenza e fra assimilazione e integrazione». In: *Scritture migranti. Rivista di scambi interculturali*, n. 5, a. 2011, Bologna: CLUEB, pp. 43-56.
- Chambers, I. (1996), *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Genova: Costa & Nolan.
- Chiellino, C. G. (2012), «Scritture dei migranti». In: *L'età moderna e contemporanea. Il Novecento. Il secolo breve. Letteratura*, a cura di Umberto Eco, n. 20, a. 2012, Milano: EM Publishers, pp. 535-546.
- Collot, M. (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris: Editions Corti.

Combierati, D. (2010), *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles-Bern-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien: Peter Lang.

Combierati, D. (2010), *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura*. In: Quaquarelli, L. (a cura di), (2010), *Certi Confini. Letteratura dell'immigrazione in italiano*, Milano: Morellini, pp. 151-178.

Combierati, D. (2013), *Dall'altra parte del mare. La scrittura migrante degli autori di origine albanese*. In: Kleinhans, M./Schwaderer, R. (Hrsg.), (2013), *Transkulturelleitalophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 257-271.

Comes, A. (2018), *La lingua errante della poesia: Gëzim Hajdari e il "corpo solo"*. In: AA.VV. (a cura di), (2018), *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*. Atti del Convegno internazionale. Macerata, 10-11 dicembre, Macerata: EUM Edizioni Università di Macerata, pp. 353-369.

Cottone, M. (2008), *Giardino e rappresentazione del paesaggio nell'opera giovanile di Thomas Mann*. In: Ead. (a cura di), (2008), *Geografie letterarie: paesaggio e letteratura nella cultura europea*, Palermo: Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, pp.11-23.

Cottone, M. (2008), *Introduzione*. In: Ead. (a cura di), (2008), *Geografie letterarie: paesaggio e letteratura nella cultura europea*, Palermo: Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, pp. 7-10.

Cottone, M. (a cura di), (2008), *Geografie letterarie: paesaggio e letteratura nella cultura europea*, Palermo: Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia.

Crecchia, A. (2000), *Prefazione*. In: Hajdari, G. (2000), *Antologia della pioggia/Antologjia e shiut*, Sant'Arcangelo di Romagna: Fara Editore, pp. 7-18.

Cuttitta, P. (2012), *Lo spettacolo del confine. Lampedusa fra produzione e messa in scena della frontiera*, Milano: Mimesis Edizioni.

- Cvetaeva, M. (1984), *Il poeta e il tempo* (a cura di Serena Vitale), Milano: Adelphi Edizioni.
- Dabishevci, D. (2017), *La tua robinja/Robneshajoteb* (cura e traduzione di Gëzim Hajdari), Roma: Edizioni Ensemble (ed. or. *Kam me ardhë si deka*, 2015).
- De Albuquerque, F. F./Jannelli, M. (1994), *Princesa*, Roma: Sensibili alle Foglie.
- De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma: Meltemi Editore.
- Dell'Omo, L. (2016), *Gëzim e/o nizam? «Sono dovuto partire io/era scritto il mio destino»: la narrazione del sé nella poesia di Gëzim*. In: Kuon, P./Rigamonti, E. (a cura di), (2016), *Narrarsi per ritrovarsi. Pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio, deportazione*, Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 121-131.
- De Vos, A. (2007), *Vertigo. 77 poesie per Ahmed Saifeer*, Venezia: Edizioni del Leone.
- Di Gianvito, S. (2015), *In balia delle dimore ignote*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Di Gianvito, S. (2016), «“Abitare il silenzio”: il paesaggio e la memoria in Gëzim Hajdari». In: *Études romanes de Brno*, 2016, vol. 37, issue 2, pp. 95-106. In: <http://hdl.handle.net/11222.digilib/135892>.
- D'Intino, F. (a cura di), (2014), *Giacomo Leopardi. Il poeta infinito. Antologia illustrata*, Roma: Gruppo editoriale L'Espresso.
- Di Maio, D. (2008), *Thomas Mann e il mare: tra scrittura e mito*. In: Cottone, M. (a cura di), (2008), *Geografie letterarie: paesaggio e letteratura nella cultura europea*, Palermo: Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, pp. 25-40.
- Dionisotti, C. (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Di Sora, A. (2015), *Tracce di mare*, Roma: Edizioni Ensemble.
- Di Sora, A. (2001), *Poezi/Poesie*, Tirana: Botimet Dritero.
- Eliot, T. S. (1982), *La terra desolata*, Milano: Rizzoli (ed.or. *The Waste Land*, 1922).
- El Meynar, M. (2017), *Il testamento di un viandante. Rinnovamento poetico ed esistenziale in 'Corpo presente' (1999) e 'Stigmatate' (2002) di Gëzim Hajdari*. In:

- Comberiati, D./Pisanelli, F. (a cura di), (2017), *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980–2015)*, Canterano (RM): Aracne Editrice, pp. 15-27.
- Enzensberger, H. M. (2006), *Che noia la poesia. Pronto soccorso per lettori stressati*, Torino: Einaudi.
- Faye, P. N./Colletta, A. (2011), *Se Dio vuole. Destino di un venditore di libri*, Pontedera (Pisa): Giovane Africa Edizioni.
- Fariello, A. (2010), *Paesaggio e sentimento nella letteratura italiana*, Roma: Bulzoni.
- Foucault, M. (2010), *Eterotopia*, E-book, Milano: Mimesis (ed. or. *Des espaces autres. Hétérotopies*, 1967).
- Frabetti, A./Toppan, L. (a cura di), (2013), «Scrivere altrove/écrire ailleurs. Letteratura e migrazione in Italia/Littérature et migration en Italie», *RE(cher)ches (Culture et Histoire dans l'Espace Roman)*, n. 10, a. 2013, Université de Strasbourg.
- Fracassa, U. (2016), «Migro ergo micro. Nuovi localismi nella poesia dell'Italia multiculturale». In: *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*. n. 1 a. 2016, pp. 48-63.
- Fracassa, U. (2011), «Esperienza e sentimento del confine nell'opera di Gëzim Hajdari». In: *Between*, vol. 1, n. 1, maggio 2011.
- Fracassa, U. (2010 a), *Il Ponte di Qabè. Gli scritti di viaggio di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia: Cosmo Iannone editore, pp. 263 – 277.
- Fracassa, U. (2010 b), *Carnevali e Hajdari. Paradossi di estraneità*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, pp. 113-140.
- Fregoso, L. (2002), «Fenomenologia e poetica dell'immagine in Gaston Bachelard», In: *ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, marzo 2002, http://www.filosofia.unimi.it/itineram/mat/saggi/fregosol_bachelard.pdf.
- Frye, N. (1969), *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino: Giulio Einaudi Editore (ed. or. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957).

- Fukuyama, F. (2003), *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano: Rizzoli (ed. or. *The End of History and the Last Man*, 1992).
- Gatta, F.(2003), *Autostrada*. In: Anselmi, G. M./Ruozzi,G. (a cura di), (2003), *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Bruno Mondadori, pp.17-29.
- Gazzoni, A. (2013 a), *Postfazione. Monumento dell'erba amara*. In: Hajdari, G. (2013), *Erbamara/Barihidhur*, Isernia: Cosmo Iannone editore, pp. 77-83.
- Gazzoni, A. (2013 b), *Una terra scritta dall'esilio. Rappresentazioni e traduzioni dell'Albania nell'opera di Gëzim Hajdari*. In: Bond, E./Comberiati, D. (a cura di), (2013), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali tra Italia e Albania*, Nardò (LE): Besa Edizioni, pp. 137-148.
- Gazzoni, A. (2012 a), *Dare la parola. Postfazione*. In: Hajdari, G. (2012 b), *Nûr. Eresia e besa*, Roma: Edizioni Ensemble, pp. 127-135.
- Gazzoni, A. (2012 b), *Nel tempo, in relazione, per frammenti. Leggere due decenni attraverso Gëzim Hajdari*. In: Pezzarossa, F./Rossini, I. (a cura di), (2011), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna: CLUEB Editore, pp. 199-218.
- Gazzoni, A. (2010), *Cantare nel sisma dell'esilio. Introduzione*. In: Id. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia: Cosmo Iannone editore, pp. 9-60.
- Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia: Cosmo Iannone editore.
- Geda, F. (2015), *Nel mare ci sono i cocodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Milano: Baldini & Castoldi s.r.l. (prima ed. 2010).
- Gémino, H. (2015), *Dove le parole non si spezzano* (con testo inglese a fronte), traduzione dall'inglese di Andrea Gazzoni, a cura di Gezim Hajdari, Roma: Edizioni Ensemble.
- Gentile, B. (2006), *Crossing and Transgressing Borders: Gloria Anzaldúa e l'attraversamento trasgressivo delle linee di confine della scrittura*. In: *Scrittura e*

conflitto. Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa, 16-18 maggio 2006, Vol. 1, https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_15.pdf.

Glissant, É. (1998), *Poetica del diverso*, Roma: Meltemi Editore (ed. or. *Introduction à une poétique du divers*, 1996).

Gnisci, A./Sinopoli, F./Moll, N. (2010), *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano: Bruno Mondadori.

Gnisci, A. (a cura di), (2006), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (En): Città Aperta Edizioni.

Gnisci, A. (2003), *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma: Meltemi.

Gnisci, A./Moll, N. (2002), *Diaspore europee & lettere migranti*, Roma: Edizioni Interculturali.

Gnisci, A. (1998), *Letteratura italiana della migrazione*, Roma: Lilith.

Goethe, J. W. (1979), *I dolori del giovane Werther* (a cura di M. Fancelli), Milano: Arnoldo Mondadori Editore (ed. or. *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774).

Hardy, T. (1995), *Storie del Wessex*, Firenze: Giunti (ed. or. *Wessex Tales*, 1888).

Hardy, T. (2017), *Wessex Poems*, Maidstone: Crescent Moon Publishing (ed. or. 1898).

Hardy, T. (2012), *Tess dei D'Urbervilles*, Milano: Mondadori (ed. or. *Tess of the D'Urbervilles*, 1891).

Heller, Á. (1999), *Dove siamo a casa. Pisan Lectures 1993-1998*, Milano: Franco Angeli Edizioni.

Hendrix, H. (2013), *Italian Writers' Houses and the Shift from Private to Public*. In: Storchi, S. (Ed.), (2013), *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, Bruxelles: Peter Lang, pp. 23-38.

Hochkofler, G. (2008), «Le geografie di Primo Levi». In: *Librisenzacarta.it*. PDF e-book, <http://librisenzacarta.it/2008/03/21/le-geografie-di-primo-levi/>.

Jakob, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Firenze: Leo S. Olschki.

- Kellman, S. G. (Ed.), (2003), *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft*, Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Khouma, P./Pivetta, O. (2015), *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, Milano: Baldini & Castoldi (ed. or. 1990).
- Kleinhans, M./Schwaderer, R. (Hrsg.), (2013), *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kociatkiewicz, J./Kostera, M. (1999), «The Anthropology of Empty Spaces». In: *Qualitative Sociology*, vol. 22, N. 1, pp. 37-50, <https://link.springer.com/article/10.1023%2FA%3A1022131215755>.
- Kubati, R. (2010), *Va e non torna*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Kuruvilla, G./Mubiayi, I./Scego, I./Wadia, L. (2005), *Pecore nere*. Racconti (a cura di F. Capitani e E. Coen), Roma-Bari: Laterza.
- Lakhous, A. (2006), *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma: Edizioni E/O.
- Lamri, T. (2003), «Il pellegrinaggio della voce». In: rivista *El-Ghibli*, n.2, a. 0, dicembre 2003, http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=00_02§ion=6&index_pos=3.html, pubblicato anche in: Comitato editoriale El-Ghibli (a cura di), (2009), *Le parole nel vento. Testi migranti pubblicati dalla rivista El-Ghibli*, Roma: Carta, pp. 143-147.
- Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano: ETAS libri.
- Lecomte, M./Bonaffini, L. (a cura di), (2006), *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy*, Los Angeles: Green Integer.
- Lecomte, M. (a cura di), (2006), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze: Le Lettere.
- Lecomte, M. (a cura di), (2011), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, Parigi: Chemins de tr@verse.

- Lecomte, M. (2012), *For the Maintenance of Landscape. Selected Poems*. Translated from the Italian by J. Bishop & B. Poster, Toronto/Buffalo/Berkeley/Lancaster (U.K.): Guernica.
- Lecomte, M. (2016), *Al museo delle relazioni interrotte*, Faloppio (Como): LietoColle.
- Lévy, B. (1982), «Geografia umanistica e letteratura. Note in margine a un'opera recente». In: *Bollettino della società geografica italiana*, Roma, Serie X, Vol. XI, pp. 423-436.
- Lilin, N. (2009), *Educazione siberiana*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Lotman, J. M. (1985), *La Semiosfera*, Venezia: Marsilio.
- Lotman, J. M. (1972), *La struttura del testo poetico*, Milano: Mursia.
- Luce, S. (2012), «Lo spazio. Tra metafora, fisicità e disseminazione». In: *Materiali foucaultiani*, rivista online, a. I, n. 1, gennaio-giugno 2012, pp. 37-54, <http://www.materialifoucaultiani.org/images/simplecalendar/luce.pdf>.
- Lyotard, J. F. (2014), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano: Feltrinelli (ed. or. *La condition postmoderne*, 1979).
- Mangini, A. M. (2003), *Stanza della scrittura*. In: Anselmi, G. M./Ruozzi, G. (a cura di), (2003), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano: Bruno Mondadori, pp. 341-351.
- Manzi, L. (2013), *Fuorivia*, Roma: Edizioni Ensemble.
- Manzi, L. (2004), *Guri dhe myshku/Il muschio e la pietra*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Marchese, R./Grillini, A. (1997), *Testi e percorsi della letteratura italiana. Dal Seicento all'Ottocento*, Firenze: La Nuova Italia.
- Martucci, D. (a cura di), (2013), *Il Kanun di Lek Duikagjini*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Masri, M./Mubiayi, I./Qifeng, Z./Scego, I. (2008), *Amori bicolori*. Racconti (a cura di F. Capitani e E. Coen), Roma-Bari: Laterza.
- Mattei, A. (2014), *La besa violata. Eresia e vivificazione dell'opera di Gëzim Hajdari*, Roma: Edizioni Ensemble.

- Matvejević, P. (1998), *Prefazione. Sulla zattera con loro*. In: AA.VV. (1998), *Quaderno balcanico I, Cittadini della poesia*, Firenze: Loggia dei Lanzi, pp. 7-10.
- Mauceri, M. C. /Negro, M. G. (2009), *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma: Sinnos.
- McCleery, A./McCleery, A. (1993), *La personalità del luogo nel romanzo regionale urbano*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano: ETAS libri, pp. 143-158.
- Melliti, M. (2000), *I bambini delle rose*, Roma: Edizioni Lavoro (ed. or. 1995).
- Mengozzi, C. (2013), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma: Carrocci Editore.
- Methnani, S./Fortunato, M. (2006), *Immigrato*, Milano: Bompiani (ed. or. 1990).
- Minca, C. (2004), «Il soggetto, il paesaggio e il gioco postmoderno». In: https://www.academia.edu/2595935/Il_soggetto_il_paesaggio_e_il_gioco_postmodern_o.
- Mirabella, R. (2001), *Prefazione. Erbamara per Gëzim Hajdari. Poesia di frontiera senza più frontiere*. In: Hajdari, G. (2001), *Erbamara/Barihidhur*, Sant'Arcangelo di Romagna: Fara Editore, pp. 7-11.
- Molinarolo, G. (2015), *Gëzim Hajdari. Il cantore del XXI secolo*. In: <http://www.doppiozero.com/materiali/oltreconfine/gezim-hajdari-il-cantore-del-xxi-secolo>.
- Molinarolo, G. (2016), «Per una nuova critica della letteratura della migrazione italiana. Questioni aperte». In: *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, n. 8, 2016, pp. 157-172.
- Moll, N. (2015), *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Bologna: Pàtron Editore.
- Monteiro Martins, J. (2013), *La grazia di casa mia*, Milano: Rediviva Edizioni.
- Monteiro Martins, J. (2000), *Racconti italiani*, Nardò (Lecce): Besa Edizioni.

- Monteiro Martins, J. (1998), *Il percorso dell'idea. Petits poèmes en prose*, Vivaldi e Baldecchi: Pontedera.
- Morace, R. (2013), *Intarsi polifonici nella letteratura-mondo*. In: Kleinhans, M./Schwaderer, R. (Hrsg.), (2013), *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 81-97.
- Morace, R. (2012), *Letteratura-mondo italiana*, Pisa: Edizioni ETS.
- Mustafaj, B. (2012), *Leggenda della mia nascita/Legjenda e lindjes (1976–1986)*, Roma: Edizioni Ensemble.
- Ndjock Ngana, Y. N. (2017), *La nostra Africa*, Addis Abeba: Don Bosco Printing Press.
- Ndjock Ngana, Y. N. (2006), *Stress 1. Quel maledetto pezzo di carta*, Roma: Associazione Kel'Lam Onlus.
- Ndjock Ngana, Y. N. (2005), *Màèbà. Dialoghi con mia figlia*, Roma: Associazione Kel'Lam Onlus.
- Ndjock Ngana, Y. N. (1994), *Nhindo nero*, Roma: Anterem.
- Nora, P. (1989), «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». In: *Representations*, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, 26, 1989, University of California Press, pp. 7-24, <http://www.jstor.org/stable/2928520>.
- Oster-Stierle, P. (2012), *L'objet trouvé nella poesia di Eugenio Montale, Francis Ponge e Yves Bonnefoy*. In: Brugnolo, F./Fassanelli, R. (a cura di), (2012), *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*. Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011), Padova: Esedra Editrice, pp. 271-287.
- Ott, C. (2008), *Raum, Zeit und Sprache in der Lyrik Eugenio Montales*. In: Behrens, R./Stillers, R. (Hrsg.), (2008), *Orientierungen im Raum. Darstellungen räumlichen Sinns in der italienischen Literatur von Dante bis zur Postmoderne*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, pp. 221-239.

- Papotti, D. (2011), *L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca*. In: Pezzarossa, F./Rossini, I. (a cura di), (2012), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna: Clueb, pp. 65-84.
- Parati, G. (2005), *Migration Italy: The Art of talking back in a Destination Country*, Toronto: University of Toronto Press.
- Paterson, J. H./Paterson, E. (1993), *Shropshire: realtà e simbolo nel lavoro di Mary Webb*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*. Milano: ETAS libri, pp. 191-202.
- Pellecchia, F. (2010), *Hajdari e la lingua della poesia*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia: Cosmo Iannone editore, pp. 171-187.
- Petrignani, S. (2002), *La scrittrice abita qui. Un viaggio nelle case e nella vita sentimentale di Grazia Deledda, Marguerite Yourcenar, Colette, Alexandra David-Néel, Karen Blixen, Virginia Woolf*, Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Pezzarossa, F. (2010), *Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi*. In: Quaquarelli, L. (2010), *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, Milano: Mofrellini, pp. 59-117.
- Pezzarossa, F. (2011), *"Altri modi di leggere il mondo". Due decenni di scritture uscite dalle migrazioni*. In: Pezzarossa, F./Rossini, I. (a cura di), (2011), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna: CLUEB Editore, pp. VII-XXXIII.
- Pezzarossa, F./Rossini, I. (a cura di), (2011), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna: CLUEB Editore.
- Pezzarossa, F./Gazzoni, A. (2011), *Dossier. Tra le righe migranti: la letteratura dei nuovi italiani*. In: *Nigrizia*, 42/43, febbraio 2011, <http://cds.redattoresociale.it/File/Allegato/339395.pdf>.

- Pocci, L. (2013), *Introduzione*. In: Chirumbolo, P./Pocci, L. (2013), *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, Lewiston, NY (USA), Queenston, Ontario (Canada), Lampeter (UK): The Edwin Mellen Press, pp. 1-18.
- Pocock, D. (1989), «Sound and the Geographer». In: *Geography*, vol. 74, n. 3, 1989, pp. 193-200, <http://www.jstor.org/stable/40571667>.
- Porteous, J. D. (1993 a), *Il paesaggio olfattivo*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano: ETAS libri, pp. 115-142.
- Porteous, J. D. (1993 b), *Interiorità: paesaggi della mente nei romanzi canadesi e messicani di Malcolm Lowry*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano: ETAS libri, pp. 263-281.
- Porteous, J. D. (1985), «Literature and Humanist Geography». In: *Area*, vol. 17 n. 2, 1985, pp. 117–122, <http://www.jstor.org/stable/20002164>.
- Possamai, I. (2006), *Vitalbe e topinambùr, metafore del paesaggio nella poesia di Andrea Zanzotto*. In: Sangirardi, G. (2006), *Le paysage dans la littérature italienne de Dante à nos jours*, Dijon: Éditions universitaires de Dijon, pp. 207- 214.
- Quaquarelli, L. (a cura di), (2010), *Certi Confini. Letteratura dell'immigrazione in italiano*, Milano: Morellini.
- Relph, E. (1996), *Place and Placelessness*, London: Pion.
- Resnik, S. (1999), *Estetica del paesaggio*. In: Zorzi, R. (a cura di), (1999), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia: Marsilio Editori, pp.73-83.
- Romeo, C. (2011), «Esuli in Italia. Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus». In: *Bollettino di italianistica. La letteratura italiana e l'esilio*, 2/2011, anno VIII, Roma: Università La Sapienza, Carocci Editore, pp. 381-407.
- Romero, C. (2011), *Poesie di fine mondo (1998-2009)*, Faloppio (Como): LietoColle.
- Rovelli, C. (2017), *L'ordine del tempo*, Milano: Adelphi.

- Russi, V./Spera, L./Strappini, L. (a cura di), (2010), *Tempi di versi. Pagine di poesia italiana 1900-2009 annotate per lettori stranieri*, Perugia: Guerra edizioni.
- Said, E. W. (2008), *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture ed altri saggi*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore (ed.or. *Reflections on Exile and other Essays*, 2000).
- Salem, S. (2009), *Con il vento nei capelli. Una palestinese racconta*, Firenze: Giunti.
- Sangiorgi, R. (a cura di), (2004), *Migranti. Parole, poetiche, saggi sugli scrittori in cammino*, San Giovanni in Persiceto (BO): Eks & Tra Editore.
- Sangirardi, G. (2006), *Avant-propos. Le paysage, l'écriture, le mimétique et le symbolique*. In: Sangirardi, G. (2006), *Le paysage dans la littérature italienne de Dante à nos jours*, Dijon: Éditions universitaires de Dijon, pp. 7-15.
- Sanguineti, E. (a cura di), (1993), *Poesia italiana del Novecento*, vol. I e II, Torino: Giulio Einaudi Editore, (ed. or. 1969).
- Scego, I. (2010), *La mia casa è dove sono*, Milano: Rizzoli.
- Scego, I. (2008), *Oltre Babilonia*, Roma: Donzelli Editore.
- Schirò, G. (1959), *Storia della letteratura albanese*, Milano: Nuova Accademia Editrice.
- Seamon, D. (1993), *Immigrati, estranei e radicati: un loro ritratto in due romanzi di Doris Lessing*. In: Lando, F. (a cura di), (1993), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano: ETAS libri, pp. 223-239.
- Seamon, D./Sowers, J. (2008), *Place and Placelessness. Edward Relph*. In: Hubbard P./Kitchen R./Valentine G. (eds.), *Key Texts in Human Geography*, London: Sage, pp. 43-51.
- Senghor, L. S. (2014), *Poesie dell'Africa* (traduzione di G. Cecconi), Pontedera (Pisa): Giovane Africa Edizioni.
- Serdakowski, B. (2012), *Così nuda*, Roma: Edizioni Ensemble.
- Serdakowski, B. (2010), *La verticalità di esistere linearmente*, Firenze: L'autore libri.
- Serdakowski, B. (2009), *Katerina e la sua guerra*, Roma: Robin Edizioni.

- Shakespeare, W. (1997), *Romeo e Giulietta*, La scena del balcone, Atto 2, Scena 1, (trad. di Paola Ojetti), Roma: Newton Compton Editori (ed. or. *Romeo and Juliet*, 1597).
- Sibhatu, R. (1993), *Aulò. Canto poesia dell'Eritrea*, Roma: Sinnos.
- Sinopoli, F. (2015), «Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea». In: *La modernità letteraria*, n. 8, a. 2015, Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 53-63.
- Sinopoli, F. (2013), *Riferimenti identitari italiani alla luce della rilettura postcoloniale: memorie e spazi transnazional*. In: Kleinhaus, M./Schwaderer, R. (Hrsg.), (2013), *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 101-114.
- Sinopoli, F. (2010), *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*. In: Gazzoni, A. (a cura di), (2010), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia: Cosmo Iannone editore, pp. 87-111.
- Sinopoli, F./Tatti, S. (a cura di), (2005), *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- Stevenson, G. (2017), *Se questo fosse vero*, Roma: Ensemble.
- Stierle, K. (1999), *Paesaggi poetici del Petrarca*. In: Zorzi, R. (a cura di), (1999), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia: Marsilio Editori, pp. 121-137.
- Stierle, K. (1979), *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld: Scherpe Verlag.
- Storchi, S. (2013), *Piazzas and Beyond: Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, Bruxelles: Peter Lang.
- Taddeo, R. (2006), *La letteratura nascente: letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Milano: Raccolto edizioni.
- Tawfik, Y. (2006), *Il profugo*, Milano: Bompiani.
- Theophilo, M. (2013), *Amazzonia. L'ultima arca*, Firenze: Passigli Editori.
- Theophilo, M. (2007), *Amazzonia madre d'acqua*, Firenze: Passigli Editori.

- Theophilo, M. (2005), *Amazzonia respiro del mondo*, Firenze: Passigli Editori. (tit. or. *Amazônia respiro do mundo*).
- Toppan, L. (2010), *Maldiluna: la lingua/corpo di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (2010), (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia: Cosmo Iannone editore, pp. 241-252.
- Toppan, L. (2010), *La poesia "al femminile" di Gëzim Hajdari*. In: Gazzoni, A. (2010), (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia: Cosmo Iannone editore, pp. 282-295.
- Toppan, L. (2009 a), «La *Peligòrga* di Gëzim Hajdari: «regina degli esuli in fuga». In: *Italies*, n. 13, a. 2009, pp. 243-260, <http://journals.openedition.org/italies/2690>.
- Toppan, L. (2009 b), *L'italiano come lingua/corpo: la poesia di Gëzim Hajdari*. In: Frabetti, A./Zidaric, W. (a cura di), (2009), *L'italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*. Atti del convegno internazionale di Nantes, 8-10 dicembre 2015, Nantes: Crini, pp. 39-47.
- Trifirò, K. (2013), «L'Europa e lo straniero. Letteratura migrante come performance identitaria». In: *Humanities*, n.1, a. II, 2013, <http://dx.doi.org/10.6092/2240-7715/2013.1.103-112>.
- Turri, E. (2006), *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia: Marsilio (ed. or. 1998).
- Vajna de Pava, S. (2007), «Gëzim Hajdari: una voce di pietra nella poesia italiana». In: *Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature*, n. 1-2, 2007, <http://www.boll900.it/2007-i/VajnadePava.html>.
- Vajna de Pava, S. (2003-2004), "*I miei occhi: sguardi incrociati*". *Gëzim Hajdari e la letteratura interculturale in lingua italiana*. Tesi di laurea non pubblicata consultata per gentile concessione dell'autrice. Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere. Relatore: Prof. Edoardo Esposito, correlatore: Prof. Marco Modenesi.

- Vallejo, C. (2015), *Tungsteno*, Roma: SUR (traduzione di F. Verde, Introduzione di G. Fofi) (ed. or. *El tungsteno*, 1931).
- Vargas Llosa, M. (2011), *Il sogno del Celta*, Torino: Casa Editrice Einaudi (ed. or. *El sueño del celta*, 2010).
- Vorpsi, O. (2012), *Fuorimondo. Storia di una ragazza di oggi*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Vorpsi, O. (2010), *Bevete cacao van Houten!*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Vorpsi, O. (2007), *La mano che non mordi*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Vorpsi, O. (2005), *Il paese dove non si muore mai*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Wadia, L. (2007), *Amiche per la pelle*, Roma: Edizioni E/O.
- Westphal, B. (2009), *Geocritica: reale, finzione, spazio*, Roma: Armando (ed. or. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, 2007).
- Wordsworth, W. (1800), *Preface to Lyrical Ballads*. In: <http://www.bartleby.com/39/36.html>.
- Wright, S. (2007), *Introduzione*, in: Hajdari, G. (2007 b), *Peligòrga*, Nardò (LE): Besa Edizioni.
- Wright, S. (2002 a), «Esperienza dell'esilio nella poesia di Gëzim Hajdari». In: *Annali d'Italianistica*, Vol. 20, Exile Literature, pp. 385-402, <http://www.jstor.org/stable/i24008621>.
- Wright, S. (2002 b), *La funzione del paesaggio ciociaro nella poesia di Gëzim Hajdari*. In: Zangrilli, F. (a cura di), (2002), *La Ciociaria tra letteratura e cinema*, Pesaro: Metauro Edizioni, pp. 231-249.
- Zanetto, G. (2001), *Presentazione*. In: De Fanis, M. (2001), *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma: Meltemi Editore, pp. 7-11.
- Zorzi, R. (a cura di), (1999), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia: Marsilio Editori.

Sitografia

A

<https://altritaliani.net/article-gezim-hajdari-1957-le-poete-de-l/>

http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=02_11&sezione=1.html,

supplemento della rivista 'el Ghibli' dedicato interamente all'autore: *Gëzim Hajdari: il poeta della migrazione*

<http://archivio.el->

ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=02_11&sezione=4&testo=6.html

<http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=6&sezione=4&idrecensioni=60.html>

<http://archivio.lastampa.it/m/articolo?id=9a7a034f56b6efaa1b336ce25e4e2847e4946f>

02

B

<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Vera-Bekteshi-dittatura-memoria-e-letteratura-161818>

<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Gezim-Hajdari-poeta-migrante-44457>

<http://basili-limm.el-ghibli.it/>

C

<http://cds.redattoresociale.it/File/Allegato/339395.pdf>

<http://www.compagniadellepoete.com/>

<http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/uploads/Council%20of%20Europe%20-%20European%20Landscape%20Convention.pdf>

D

http://www.didaweb.net/mediatori/articolo.php?id_vol=395

<http://www.doppiozero.com/materiali/oltreconfine/gezim-hajdari-il-cantore-del-xxi-secolo>

E

<http://www.eksetra.net/>

<http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultura-edizione-2003/relazione-di-simona-wright/>

<http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultura-edizione-2003/relazione-di-gezim-hajdari/>

<http://www.el-ghibli.org>

<http://www.el-ghibli.org/la-grazia-di-casa-mia/>

<http://www.el-ghibli.org/fag-limm/>

<http://www.el-ghibli.org/nur-eresia-e-besa/>

<http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=6&sezione=4&idrecensioni=60.html>

[http://archivio.el-](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=02_11&sezione=4&testo=6.html)

[ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=02_11&sezione=4&testo=6.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=02_11&sezione=4&testo=6.html)

<http://www.el-ghibli.org/spine-nere/>

F

http://www.faraeditore.it/html/assaggio/ass_hajdari.html

http://www.festivaletteraturemigranti.it/wp-content/uploads/2017/10/programma_FLM_2017.pdf

http://www.flaneri.com/2012/05/31/nur_eresia_e_besa_di_gezim_hajdari/

<https://frontierenews.it/2017/07/gezim-hajdari-intervista-albania-sud-italia/>

G

<https://www.balcanicaucaso.org/Areas/Albania/Vera-Bekteshi-dittatura-memoria-e-letteratura-161818>

J

<http://journals.openedition.org/italies/2690>

<http://www.jstor.org/stable/40571667>

K

<http://www.kaleidoscopia.it/intervista-esclusiva-a-gezim-hajdari-il-poeta-albanese-candidato-al-nobel-spero-di-poter-presentare-il-libro-nella-mia-albania/>

L

<http://www.lamacchinasognante.com>

<http://www.lamacchinasognante.com/la-lingua-della-vita-e-le-lingue-della-memoria-julio-monteiro-martins/>

<http://www.lamacchinasognante.com/intervista-a-gezim-hajdari-di-matilde-sciarrino/>

<http://www.lamacchinasognante.com/come-lo-spazio-delleffimero-diviene-luogo-del-permanente-matilde-sciarrino-intervista-mia-lecomte/>

<http://www.leparoleelecose.it/?p=4221>

<http://www.letteranza.org/>

<https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/poemetto-di-gezim-hajdari-spine-nere/>

<https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/09/10/un-poema-di-gezim-hajdari-contadino-della-tua-vigna-con-una-nota-di-raffaele-taddeo/comment-page-1/>

<https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/08/29/poesie-di-gezim-hajdari-antologia-personale-testi-tratti-da-poesie-scelte-edizioni-controluce-edizione-ampliata-2014/>

<https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/12/15/fare-il-contadino-della-poesia-di-gezim-hajdari-con-una-nota-di-armando-gnisci/>

<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/04/22/delta-del-tuo-fiume-di-gezim-hajdari-lettura-di-marco-onofrio/>

<https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/custode-della-mia-uva-poesia-di-gezim-hajdari/>

<https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/lafrica-nella-poesia-di-gezim-hajdari/>

<https://lombradelleparole.wordpress.com/2016/02/09/stigmata-antologia-bilingue-italiano-inglese-shearsman-books-bristol-trad-cristina-viti-presentazione-il-9-febbraio-2016-h-1930-a-swedenborg-hall-2021-bloomsbury-way-londra-presentano-il-1/comment-page-1/>

M

<http://www.marciatheophilo.it/>

<https://www.mercerislandschools.org/cms/lib3/WA01001855/Centricity/Domain/640/Whitman%20Leaves%20of%20Grass.pdf>

R

<http://www.repubblica.it/online/internet/mediamente/virilio/virilio.html>

S

<http://www.sagarana.net/home.php>

<http://www.sagarana.it/rivista/numero3/ibridazioni6.html>

<http://www.sagarana.net/rivista/numero33/saggio5.html>

T

<http://www.insulaeuropea.eu/2018/02/12/se-questo-fosse-vero-autobiografia-ed-immaginazione-visiva-nei-versi-di-gerda-stevenson/>

<http://www.thedreamingmachine.com/the-south-as-destiny-poet-gezim-hajdari-interviewed-by-matilde-sciarrino/>

<http://www.treccani.it/vocabolario/paesaggio/>

http://www.treccani.it/enciclopedia/wetware_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/

<http://www.treccani.it/enciclopedia/iconologia/>
http://www.treccani.it/enciclopedia/amen_%28Enciclopedia-Italiana%29/
http://www.treccani.it/enciclopedia/cesar-vallejo_%28Enciclopedia-Italiana%29/
<http://www.treccani.it/enciclopedia/rafael-alberti/>
<http://www.treccani.it/enciclopedia/albanesi-d-italia/>
<http://www.treccani.it/enciclopedia/joseph-conrad/>
<http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-vargas-llosa>
<http://www.treccani.it/enciclopedia/leopold-sedar-senghor/>
<http://www.treccani.it/enciclopedia/aime-cesaire/>
<http://www.treccani.it/enciclopedia/sandor-petofi/>

W

<http://www.warscapes.com/conversations/ode-exile>
https://it.wikipedia.org/wiki/Risoluzione_1481_del_Consiglio_d%27Europa

Y

<https://www.youtube.com/watch?v=GiAc8O-nkOs>
<https://www.youtube.com/watch?v=zZA3ArbD5QY>
<https://www.youtube.com/watch?v=VUtbyACnhzo>