

LA MODERNITÀ
LETTERARIA

RIVISTA A CURA DELLA



**Società italiana per lo studio
della modernità letteraria**

Direttori

Sandro Maxia · Nicola Merola · Angelo R. Pupino

Comitato scientifico

Cristina Benussi · Franco Contorbia · Simona Costa · Anna Dolfi
Jean-Michel Gardair † · Giuseppe Langella · Romano Luperini
Mladen Machiedo · Martin McLaughlin · Clelia Martignoni
María de las Nieves Muñoz Muñoz · Maria Carla Papini · Piero Pieri
Giovanna Rosa · Antonio Saccone · Giuseppe Savoca · Vittorio Spinazzola

Comitato di redazione

Chiara Marasco · Pasquale Marzano
Maria Rizzarelli · Nicola Turi · Luigi Weber

«La modernità letteraria» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A

LA MODERNITÀ LETTERARIA

8 · 2015



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXV

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

La rivista viene inviata in omaggio ai Soci della
Società italiana per lo studio della Modernità letteraria.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 13 del 17 aprile 2008
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale
(compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione
(comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet
(compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale,
meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro,
senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part
(included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means:
print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital,
mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium,
without permission in writing from the publisher.*

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2015 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

*

I contributi proposti per la pubblicazione vanno inviati all'indirizzo mod.letteraria@modlet.it.
Saranno pubblicati esclusivamente quelli vagliati da un comitato anonimo di *peer reviewing* e
quindi trasmessi con parere motivato alla direzione, che in merito delibererà in via definitiva.

Il comitato anonimo che ha selezionato i contributi apparsi sul precedente numero 6 (2013)
era composto da Apifanio Ajello, Cristina Benussi, Clara Borrelli, Elena Candela,
Siriana Sgavichia, Caterina Verbaro.

www.libraweb.net

ISSN 1972-7682
ISSN ELETTRONICO 1974-4838

SOMMARIO

IMMAGINARI MIGRANTI

A cura di Mario Domenichelli e Rosanna Morace

ROSANNA MORACE, *Nota introduttiva* 9

QUESTIONI

MARTINO MARAZZI, *Lingua e letteratura nel contesto dell'emigrazione italiana. Alcune riflessioni* 13

CHIARA MENGOZZI, «What little I know of the world I assume». *Cornici nazionali e mondiali per le scritture migranti e postcoloniali* 27

DANIELE COMBERIATI, *Lo studio della letteratura italiana della migrazione in Italia e all'estero: una panoramica critica e metodologica* 43

FRANCA SINOPOLI, *Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea* 53

GIULIANA BENVENUTI, *La letteratura italiana contemporanea e le scritture della migrazione* 65

ROSANNA MORACE, *E se la Letteratura italiana fosse un trittico?* 81

SAGGI (LETTERATURA E OLTRE)

CLELIA MARTIGNONI, *Migranti e storie del vivente e della specie* 97

SILVIA CAMILOTTI, «Avere una lingua madre e non conoscerla»: *paradossi e discordanze nell'opera di Helena Janeczek e Marinette Pendola* 107

LAURA CANNAVACCIUOLO, «Sarajevo, il crepuscolo, le ombre sopra i tetti». *Sulla (non) poesia di Božidar Stanišić* 117

MARIA ANGELA ROCCHI, «Tempo di sanare». *Il baule delle 'vecchie storie' di Gabriella Ghermandi* 129

RON KUBATI, *Il confronto cinematografico italo-albanese su fascismo e immigrazione* 141

CATERINA SCARABICCHI, *Gli altri siamo (anche) noi: la ricerca di uno sguardo inclusivo in Amelio, Giordana e Criaiese* 157

INEDITI E INTERVISTE

ADRIÁN N. BRAVI, *La maternità della lingua* 169

Storie sul filo del tempo. Intervista a Gabriella Ghermandi, a cura di Maria Angela Rocchi 173

Intervista a Božidar Stanišić, a cura di Laura Cannavacciuolo 187

Ricordo di Cesare Segre, di Clelia Martignoni 191

Ricordo di Adelia Noferi, di Anna Dolfi 193

«SARAJEVO, IL CREPUSCOLO,
LE OMBRE SOPRA I TETTI».
SULLA (NON) POESIA DI BOŽIDAR STANIŠIĆ

LAURA CANNAVACCIUOLO

ATTRAVERSANDO l'opera poetica di Božidar Stanišić, poco più di venti componimenti raccolti in quattro sillogi editi in Italia dal 1994 al 2008,¹ si precisa un articolato reticolo topografico che, come un sottile *fil rouge*, segue lo sviluppo delle sue meditazioni in forma di poesia imprimendovi nuova armonia e organicità.

Secondo una convenzione che si riscontra anche nella produzione narrativa,² ogni poesia di Stanišić (o meglio non-poesia, ma su questo aspetto torneremo più avanti) reca l'indicazione specifica del luogo e della data di composizione, rendendo chiara e simbolicamente significativa l'architettura urbana che muove e accompagna ogni singola impressione poetica. In tale percorso, figurano innanzitutto le tappe del viaggio che l'allora professore di lettere intraprende da Maglaj a Zugliano attraverso Ancarano e Trieste nel 1992, all'indomani dello scoppio della guerra nei Balcani. Accanto ad esse, poi, compaiono altri luoghi significativi che, pur originando riflessioni diverse, tendono ad assumere la medesima funzione, ossia quella di istituire e perpetuare il dialogo mai interrotto con la Terra madre, la Bosnia, e con la Città natale, Sarajevo, quella «lontananza così vicina» ma «così abbandonata, oscura»³ che funge da presenza contrappuntistica, ma mai ossessiva, dell'intera produzione lirica di Božidar Stanišić.

Quando l'autore menziona la propria terra, è inevitabile che tale immagine si accompagni alla malinconia del ricordo e all'amara constatazione dell'idillio perduto:

Ora che sono anch'io lontano dalla Bosnia, dalla terra che tanto, tanto prima
che i suinombrieri conquistassero il potere, i viaggiatori avevano chiamato così
per i suoi fiumi dal rapido corso, nei miei sogni alla tenebra si chiude
spesso la porta. Se solo potessi sapere...⁴

Oh, come è bello pensare ai fiumi,
a quel mondo di dolci cambiamenti, e sognare navigazioni,
risalendo la corrente, verso le sorgenti che scintillano al sole.⁵

Malgrado la guerra e il sangue,

¹ Božidar Stanišić è nato Visoko (Bosnia) nel 1956. Dopo lo scoppio del conflitto nei Balcani, è emigrato in Friuli, a Zugliano, dove tutt'ora risiede. In Bosnia si era occupato di critica letteraria, testi radiofonici e narrativa per l'infanzia, ma è in Italia che prende concretamente avvio la sua attività di scrittore, poeta e drammaturgo. Nel 1993 pubblica la sua prima raccolta di racconti *I buchi neri di Sarajevo*, cui seguono *Bon voyage* (2003) e *Il cane alato* (2007). La produzione narrativa, però, si affianca alla sperimentazione poetica confluita nelle raccolte *Primavera a Zugliano* (1994), *Non-poesie* (1996), *Metamorfosi di finestre* (1998) e, infine, *La chiave nella mano* (2008). Stanišić è anche autore di un testo teatrale in italiano dal titolo *Il sogno di Orlando*.

² Vd. ROSANNA MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012, p. 220.

³ BOŽIDAR STANIŠIĆ, *Ombre sul mare. Elegia*, in ID., *Primavera a Zugliano*, Zugliano, Editrice Centro Accoglienza «E. Balducci», 1994, p. 38.

⁴ B. STANIŠIĆ, *Il mio cane Moby*, p. 33.

⁵ ID., *Ombre sul mare. Elegia*, cit., p. 38.

cade la neve in Bosnia,
sul monte, sulla vallata, sulle strade, sui tetti [...].¹

La memoria di una terra fertile e lussureggiante si oppone quindi alla devastazione di un territorio mutilato, che non può dissimulare le ferite inferte dalla guerra. Tale aspetto è reso con particolare efficacia nella figurazione del paesaggio evocata in *Impressioni quotidiane*,² un testo dalla singolare struttura compositiva che, alternando brani in tondo e in corsivo, evidenzia graficamente il commento-dialogo che l'autore istaura con gli appunti di viaggio di Charles Yriarte (*Bosnia ed Erzegovina. Ritratti di viaggio durante l'insurrezione*, Paris, 1876), in cui lo scrittore francese aveva offerto la propria testimonianza riguardo la celebre rivolta in Bosnia contro l'impero Ottomano nel XIX secolo (1875-1878).³ Nel suo libro, Yriarte faceva mostra di uno scenario naturale e civile ancora arcaico, per certi aspetti addirittura incontaminato; Stanišić, da parte sua, si serve delle sue parole per sottolineare le trasformazioni dello scenario contemporaneo e, citando in corsivo alcuni passaggi dei *Ritratti di viaggio durante l'insurrezione*, sottolinea con intensità antifrastica la gravità e l'irreversibilità del disastro antropologico, ambientale e morale, generato dal conflitto del '92:

Ora già quasi sicuro
Che arriverò al cuore della Bosnia
Penso a una terra il cui volto è solcato da zoccoli di cavalli,
da pesanti ruote di cannoni cerchiate di ferro,
da un calcagno di "bašibozuk", di insorto, di guardia, di aiducco [...].⁴

L'opposizione tra il «cronotopo perduto»⁵ e il presente viene rafforzata nelle strofe successive mediante il confronto fra le «teste di popolani di color di piombo» ritratte da Yriarte e la «lacrima nero-salata sul viso di una vecchia profuga»⁶ evocata da Stanišić, il quale, introducendo la riflessione sull'esilio mediante l'uso del moderno termine di "profugo", rende ancor più vivido lo scarto della condizione presente e la sua eccezionalità rispetto alle varie declinazioni che la guerra e l'esilio stesso avevano assunto prima dell'avvento del «moderno imperialismo militare»⁷. La particolare condizione di angoscia e spaesamento che affligge l'esule moderno, del resto, si lega all'indebolimento della capacità percettiva del poeta che, dinanzi alla sua terra, al paesaggio deturpato, non può che tirare le somme dell'irrimediabile fallimento sto-

¹ ID., *Sera invernale, dico, dici*, in B. STANIŠIĆ, *La chiave nella mano*, Pasian di Prado, Campanotto, 2008, p. 131.

² ID., *Primavera a Zugliano*, Zugliano, Editrice Centro Accoglienza «E. Balducci», 1994.

³ Vd. NOEL MALCOM (1996), *Bosnia: a short history*, London, Bargstoke, pp. 133-134.

⁴ B. STANIŠIĆ, *Impressioni quotidiane*, in ID., *Primavera a Zugliano*, cit., p. 17.

⁵ Vd. MONICA QUIJANO VELASCO, *Geografías del recuerdo: memoria, literatura y exilio*, «Andamios», vol. 8, n. 15, gennaio-aprile 2011, pp. 37-61.

⁶ Ivi, p. 18.

⁷ EDWARD W. SAID, *Riflessioni sull'esilio*, in ID., *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 217. La riflessione di Said centra in maniera illuminante i termini del discorso e, sottolineando con chiarezza le differenze tra gli esuli del passato e quelli del presente, è il primo a concepire la necessità di un cambiamento di prospettive a livello ermeneutico per ciò che riguarda l'interpretazione dell'esilio nell'ambito della letteratura contemporanea: «la differenza tra gli esuli del passato e quelli del presente è soprattutto – ed è essenziale ribadirlo – un fatto di scala: il nostro tempo, il suo moderno imperialismo militare, le ambizioni quasi teologiche dei suoi governanti dispotici e totalitari, è il tempo dei rifugiati, dei profughi, dell'immigrazione di massa. [...] La specifica punizione politica che definisce oggi l'esilio deve necessariamente misurarsi con territori di esperienza che si pongono al di là di quelli mappati dalla letteratura di e sull'esilio: occorre allora accantonare Joyce e Nabokov, e rivolgersi direttamente alle innumerevoli masse in soccorso delle quali sono state create le agenzie umanitarie delle Nazioni Unite». (Ivi, pp. 217-219).

rico della politica mondiale e fare i conti con la sostanziale impotenza, conoscitiva oltretutto fattiva, del singolo individuo dinanzi agli sviluppi dell'ordine socio-politico contemporaneo:

Io so dove arrivai: in Bosnia.
C'è oggi in me fiducia anche solo nella matita con cui disegno?¹

e più avanti:

Dal colle vedo:
La strada conduce lungo un fiume. Sul fiume nebbia grigio-scura,
sempre più fitta là dove l'occhio vorrebbe penetrare,
in lontananza.²

L'impossibilità di scorgere il paesaggio in maniera nitida per ottenere quello che in cinematografia chiameremmo un "campo lunghissimo", corrisponde all'impossibilità da parte dell'Io lirico di comprendere il mondo che gli è dinanzi e, quindi, di conoscere e riconoscersi nell'immagine sfocata che della sua terra riceve «in lontananza». Non si tratta, dunque, di una pura suggestione poetica, ma della traduzione figurativa di un limite gnoseologico carico di implicazioni esistenziali e che, muovendo dalla contingenza bellica, giunge a comprendere in maniera universale la moderna capacità di intendere e di ritrarre la realtà, consentendo all'autore di spostarsi dal piano dell'immediatezza percettiva proprio dell'incedere autobiografico e testimoniale, ad una riflessione più ampia che arriva a sgretolare l'impalcatura ontologica tradizionale. Il senso di indecifrabilità del mondo che ci circonda – una sensazione di angoscia e di isolamento che, come sottolinea Said, chi vive in esilio percepisce necessariamente in maniera rapida e assoluta³ –, porta alla presa di coscienza della situazione di sradicamento e di insicurezza che pervade gli abitanti del mondo *liquido*, un mondo in ostaggio dei propri miti (il consumismo, il movimento, la velocità) e che, suggerisce Stanišić, sembra insinuare gli effetti della sua crisi anche tra le pieghe di una lingua di antica tradizione (seppur dichiarata politicamente estinta) come il serbo-croato:

Quanta sofferenza, quanto dolore, e la morte è solo una parola.
Neanche una pausa di fiato fra i suoni della parola morte, qui, in Bosnia.⁴

La Bosnia nuova, quella in cui le potenze mondiali hanno importato una pace costata morte e dolore, tenta forse di risollevarsi dalle sue ceneri glissando sulla tragedia con la stessa velocità che si richiede alla società *in movimento*? In serbo-croato, la lingua adottata da Stanišić nella produzione lirica, il termine Morte si scrive «smrt»⁵: una parola senza vocali, senza respiro, che nella sua stessa forma (il significante) priva il fenomeno (la cosa) del momento riflessivo utile all'assimilazione cosciente dell'evento ineluttabile. I versi sopraccitati, del resto, costituiscono un esempio illuminante anche per chiarire uno degli aspetti più controversi della figura di Stanišić, ossia la sua fisionomia di scrittore afferente al panorama letterario italiano che sceglie di produrre parte dei propri scritti in serbo-croato, avvalendosi dell'aiuto di una traduttrice italiana per la realizzazione del prodotto editoriale.⁶ Sulla faccenda, in realtà,

¹ B. STANIŠIĆ, *Impressioni quotidiane*, cit., p. 18.

² Ivi, p. 19.

³ E. W. SAID, *Riflessioni sull'esilio*, cit., p. 231.

⁴ B. STANIŠIĆ, *Impressioni quotidiane*, cit., pp. 17-18.

⁵ Ivi, p. 13.

⁶ «Scrivo prevalentemente nella mia lingua madre, il serbo-croato (frantumata in quattro standard abbastanza ripuliti: bosniaco, croato, montenegrino e serbo), perciò soggettivamente nominato il mio *yiddish*.

è intervenuta di recente Rosanna Morace che, affrontando le numerose questioni nate in seno al dibattito sulla letteratura cosiddetta “della migrazione” (cui ha contrapposto con pertinenza l’introduzione della categoria di “letteratura-mondo italiana”¹), ha chiarito con lucidità i termini della questione sottolineando, proprio a proposito di Božidar Stanišić, che se è certamente improprio definire l’autore uno “scrittore migrante”², la sua letteratura è senz’altro una delle migliori espressioni della “letteratura-mondo” della nostra nazione, soprattutto perché «le sue opere sono state scritte per il pubblico italiano» ed egli «non ha mai tentato di pubblicarle in Bosnia». ³ Come ammette l’autore stesso,⁴ la volontà di scrivere in serbo-croato non è generata dai germogli di una certa retorica nazionalista,⁵ ma si impone come scelta necessitata e coerente soprattutto quando l’ambito di tale esercizio pertiene all’intimità scrupolosa dell’espressione lirica. Del resto, nonostante i cambiamenti d’ordine “geografico” per ogni scrittore di diversa madrelingua attivo in Italia la lingua d’origine non può che rimanere la principale «ermeneutica del mondo»⁶ e, a tal proposito, è proprio Stanišić a ribaltare il piano della questione, domandosi: «Perché siamo così pochi, noi che abbiamo mantenuto l’abitudine e la volontà di scrivere nella lingua madre?».⁷ Eppure, ritornando alla riflessione sulla parola “morte / smrt” presente nei primi versi di *Impressioni quotidiane*, appare evidente quanto la meditazione dell’autore non solo nasca per il lettore italiano, ma anche dal diretto confronto con la lingua italiana che, in molti casi, compreso il presente, può addirittura fungere da presupposto compositivo. Se, come osserva Mia Lecomte, l’esperienza

Scrivo in italiano quando sento dentro di me una profonda necessità di esprimere qualcosa proprio in quella lingua», in *Id.*, *Scrivere altrove*, «El-Ghibli», VII, 30 dicembre 2010 (on-line).

¹ «Con la definizione di ‘letteratura-mondo italiana’ designo la letteratura prodotta in italiano (per un pubblico italiano) da autori di diversa madrelingua che abbiano pubblicato con una certa continuità e/o che si siano distinti sul piano linguistico e qualitativo delle opere», in R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 25.

² «Eliminare il qualificativo ‘migrante’ e/o la specificazione ‘della migrazione’ (o dell’immigrazione) significa riconoscere uno status a questa letteratura che non dipenda né dalla condizione biografica degli autori (che, dopo decenni passati in Italia, non è possibile continuare a chiamare ‘migranti’, estendendo ad un tempo imprecisato un participio presente che dovrebbe avere un valore transeunte, e che finisce per divenire espressione ghetizzante), né da pregiudiziali aspettative tematiche, che alla prova dei fatti non connotano più le opere degli autori translingue italiani» (ivi, p. 9).

³ Ivi, p. 35. In realtà l’autore ha rivelato di aver provato a pubblicare i suoi testi in Bosnia ma senza il dovuto riscontro: «ci ho pensato, ma gli editori non mi hanno risposto... non ho esaminato “il caso”. In Belgio, due tre anni fa, in una panoramica della prosa della diaspora sono apparsi due miei racconti... tuttavia, sono presente in due antologie: *Dizionario di un paese che scompare* (1994) a cura di N. Janigro e *Racconti dalla Bosnia*, a cura di G. Scotti (2006)» (LAURA CANNAVACCIUOLO, *Intervista a Božidar Stanišić*, in questo vol., p. 205).

⁴ B. STANIŠIĆ, *Scrivere altrove*, cit., (on-line).

⁵ Sul fenomeno del nazionalismo connesso all’esperienza dell’esilio insiste spesso Said, che, soffermandosi sui pericoli di tale deriva, scrive: «l’interazione tra nazionalismo ed esilio assomiglia infatti alla dialettica hegeliana tra servo e padrone, dove i due opposti si informano e si definiscono reciprocamente. Ogni tipo di nazionalismo, per lo meno nei suoi passi iniziali, nasce e cresce su una condizione di estraneità. [...] I nazionalismi parlano sempre una lingua plurale, di gruppo, laddove l’esilio rappresenta il senso lancinante di quella solitudine assoluta che si può sentire solo quando si è fuori dal gruppo: la privazione che si prova nel non poter condividere con altri una casa comune. Come è possibile, allora, aggirare la solitudine cui l’esilio condanna senza per questo cadere nella retorica onnicomprensiva e trionfante dell’orgoglio nazionale, dei sentimenti collettivi, delle passioni di gruppo?» (E. W. SAID, *Riflessioni sull’esilio*, cit., 219-220). L’opera di Božidar Stanišić, e nella fattispecie le sue poesie, non sembrano però correre questo rischio; anzi, è il poeta stesso a rilanciare con amarezza la vanità della questione “patriottica” con sferzante ironia (vd., *Il mio cane Moby*).

⁶ ADRIAN BRAVI, in R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 22.

⁷ B. STANIŠIĆ, *Scrivere altrove*, cit. (on-line).

della migrazione permette allo scrittore che la lingua madre venga «riscoperta sulla scia della nuova consapevolezza acquisita»¹, per Stanišić vale certamente anche il discorso inverso: l'italiano viene «scoperto» attraverso il serbo-croato e, contemporaneamente, il nuovo «sistema di valori»² viene compreso e messo a frutto durante l'esercizio poetico.

Torniamo, dunque, alle «ragioni topografiche» della poesia di Stanišić. Come abbiamo accennato in principio, l'esame della sua opera poetica non può non tener conto dei luoghi da lui menzionati, fra i quali, certamente, Sarajevo occupa un posto centrale. In realtà, su un totale di ventidue testi Sarajevo viene nominata in maniera esplicita solo due volte – in *Primavera a Zugliano* e ne *La chiave nella mano*. Ciononostante, il riferimento alla «Terra senza serenità»³ è una presenza sottesa a tutta la sua opera e il suo valore emblematico viene rimarcato grazie al confronto, reale o ideale, con le altre città nominate all'interno delle poesie. È il caso di Zugliano, la città del «nuovo» inizio; Vedronza, la città indifferente;⁴ Aquileia, la città-reliquia;⁵ e infine Toledo, Berlino. Un caso particolare, poi, è offerto da Trieste, la città che accoglie il poeta appena dopo aver varcato il confine jugoslavo e alla quale egli dedica l'elegia *Ombre sul mare*⁶. Il testo si contraddistingue per una marcata impostazione descrittiva, riportando con precisione i nomi delle principali arterie stradali del centro storico, i suoi caffè, la via che conduce al Molo Audace e persino i nomi delle persone che il poeta incontra durante il suo percorso:

Settembre a Trieste. Via Ginnastica 72. [...]
Lui accanto a me rimaneva, ovunque andassi: sull'autobus n. 26
[...], in Piazza Goldoni, in Corso Italia,
al caffè in Piazza della Borsa, nella libreria Einaudi. [...]
Sotto i portici di Chiozza guardammo come dipingeva Stefano [...]
Via delle Tori, Via Amilcare Ponchielli,
Piazza S. Antonio Nuovo, Via Giacchino Rossini,
Via Roma, Via Milano... [...].
Caffè San Marco. Un espresso, cordiale, con Franco Rupeni.⁷

Viceversa, se andiamo a confrontare il ritratto di Trieste condotto in *Ombre sul mare* con l'immagine di Sarajevo presente in *Primavera a Zugliano*, possiamo constatare che la rappresentazione della città natale è condotta secondo parametri figurativi di segno quasi opposto. Il suo paesaggio, che si contrappone esplicitamente allo scenario solitario e uggioso di Zugliano, appare trasfigurato dall'evanescenza fluida del sogno

¹ MIA LECOMTE, *Ai confini del verso*, «Sagarana», n. 24, luglio 2006 (on-line).

² *Ibidem*.

³ Cfr., B. STANIŠIĆ, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità nel mondo*, in ID., *Non-poesie*, cit., p. 31.

⁴ «Sì, è tranquillo qui a Vedronza. Sereno il cielo, serenità / nell'acqua, sereno fruscia il fogliame, e serena si piega l'erba, / e la pietra si rasserena, e gli uccelli serenamente volano, e i pesci serenamente / sguazzano, e i ragazzini fanno il bagno, rasserenati, e serenamente / abbaia un cane alla serena comparsa di una barboncina con un fiocco attorno / al collo, serenamente annodato», in B. STANIŠIĆ, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità nel mondo*, cit, p. 31. La lirica, espunta dalla raccolta *La chiave nella mano*, nell'originale in serbo-coato sfrutta il «gioco» linguistico costruito intorno al suffisso «vedr», radice di *vedrina* (serenità), da cui sono generati una serie di derivati associati alla parola Vedronza; tuttavia, nella traduzione in italiano non è stato possibile conservare questo effetto.

⁵ «Che dirò in risposta, quando stasera qualcuno mi chiederà: Che cosa / Hai visto ad Aquileia? Sorriderò, in silenzio, o dirò: / Ho visto la tristezza della polvere e il cielo sopra la terra, sereno», in B. STANIŠIĆ, *Aquileia, fantasticherie meridiane*, in ID., *Non-poesie*, cit., p. 41.

⁶ ID., *Ombre sul mare. Elegia*, ivi, p. 34.

⁷ Ivi, p. 34-37.

assumendo caratteri quasi fiabeschi che si discostano in maniera netta dalla cura del dettaglio propria dell'elegia triestina:

Nei miei sogni a occhi aperti Sarajevo, tripudio di sole sui tetti.
Le città sono anche sogni, si sparge un sussurro nel mattino. Di chi?
 Incontro mi vengono gli angeli degli affreschi dell'antica Chiesa ortodossa
 e della Cattedrale, nelle mie pupille verso l'infinito tendono gli arabeschi
 delle volte della moschea di Husrev-beg, ascolto i silenzi
 dell'ineffabile dalla facciata della Sinagoga: JHVH. Taccio.
 [...]
 A occidente è sprofondata la luce. E nel cielo in un attimo è scomparsa
 l'immagine a me nota: *Sarajevo, il crepuscolo, le ombre*
*sopra i tetti, allungate come il tempo, più trasparenti dei sogni.*¹

All'oscurità del sogno si lega, dunque, l'attività ricreatrice dell'io profondo del poeta (la stessa, peraltro, in cui affondano le radici nascoste della creazione letteraria), la quale genera una immagine di Sarajevo sfocata, fatta di voci ed ombre indistinte che, muovendosi "in trasparenza", affermano la loro più vera autenticità pur non appartenendo al mondo cosiddetto "visibile". Uomini e ombre, città sognate e città solamente attraversate, realtà invisibile e realtà visibile: in *Primavera a Zugliano* l'autore riprende e ripete come un mantra alcune parole di una canzone di Dino Dervišhalidović² – «Scesa è la nebbia fino a metà Sarajevo» – alle quali replica in prima persona contrapponendovi le impalpabili visioni oniriche della propria città. Per Stanišić, infatti, la trasparenza, qualità generalmente associata alla verità conoscitiva, è prerogativa del sogno; la realtà indecifrabile dell'*hic et nunc*, viceversa, non può che coniugarsi nei modi nebulosi del mistero rivestendo Sarajevo, per dirla con Glissant, di una inevitabile «opacità».³

Questa doppia pista di lettura, del resto, consolida la centralità della capitale bosniaca all'interno dell'intera sua produzione poetica: anche quando non compare espresamente, la città ricorre in maniera sotterranea, come un monito che si insinua tra le pieghe dei testi per evocare le sciagure che il «mondo sereno che avanza serenamente senza girarsi»⁴ elude sotto il peso di una pericolosa indifferenza (Cuba, Somalia, Ruanda, Cina, etc.). La superficiale «leggerezza» che investe la società occidentale, coniugata nei modi che ricordano il Montale dei primi *Ossi*,⁵ amplifica l'isolamento del poeta che, anziché ripiegarsi su se stesso, reagisce con lucida ironia prendendo a bersaglio le false illusioni generate dai miti del consumo:

Ogni persona normale, e anche istruita, sa che è meglio
 e più sano nascere, diciamo... diciamo... diciamo
 in Florida? Ma, lasciamo perdere, non preoccupatevi voi anormali
 e anche voi che siete normali al di sotto di un oggi-acettabile livello:
 dopodomani, nel peggiore dei casi, america sarà
 il mondo quasi-intero, e ognuno avrà la sua

¹ Id., *Primavera a Zugliano*, cit., pp. 39-40 (corsivo mio).

² Dino Dervišhalidović, in arte Dino Merlin, è un cantante e musicista bosniaco fondatore del gruppo musicale Merlin.

³ Cfr. le celebri riflessioni di Édouard Glissant riguardo il «diritto all'opacità» per gli scrittori contemporanei in Id., *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 2004, p. 54.

⁴ B. STANIŠIĆ, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità nel mondo*, cit., p. 33.

⁵ Mi riferisco ai famosi versi di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* («Io me ne andrò zitto/ tra gli uomini che non si voltano»), e di *Non chiederci la parola* («Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!»).

e solo sua piscina in un giardino solo suo,
 e di nessun altro, e recitando – certamente! – perché gli occhi altrui
 a nessuno disturbino i suoi bicchieri di svago, e la sua fonte di coca-cola [...]¹

Come si vede, la riflessione sulla città non si restringe all'ambito strettamente biografico, né ricerca l'autenticità del valore testimoniale; nelle visioni del poeta, infatti, Sarajevo si configura come spazio simbolico che emblemizza le contraddizioni della Storia e il sogno trasfigurato di un passato perduto. Si comprende, dunque, il senso dell'associazione Toledo/Sarajevo proposta ne *La chiave nella mano* (*Non-poesie*, 1995), in cui la riflessione non riguarda più il recente conflitto dei Balcani, ma la cacciata dei sefarditi dalla Spagna nel 1492. Il passaggio dalla diaspora ebraica, indotta dai Re cattolici nel xv secolo, all'attualità dello scontro religioso nella Bosnia, alle soglie del nuovo millennio, chiarisce che l'intenzione principale di Stanišić è quella di portare a riflettere il lettore sull'evoluzione "transtorica" dell'esilio, della migrazione e della guerra. Il valore universale di tale presupposto, quindi, riduce le distanze storiche e geografiche tra due città che, idealmente unite, insieme rappresentano l'essenza di un'«angoscia» che appartiene all'umanità globale:

Stanotte, dicono, ci sarà luna nuova, luminosa e
 pallida. Sul terrazzo della mia camera d'albergo uscirò,
 e penserò a Toledo, angoscia nostra occidentale, e a Sarajevo,
 angoscia nostra orientale, chiuderò gli occhi ed evocherò
 le voci di coloro che davanti al tempio di Toledo pronunciavano
 le preghiere di birkat-levan [...].²

Stanišić, del resto, non si accontenta di descrivere la Storia ma intende "problematizzarla" e comprenderne a fondo i meccanismi:

Sono convinto che la letteratura non debba solo narrare: se narra e basta diventa letteratura di favole, se invece problematizza, detta moniti, pone interrogativi, ti fa pensare. Io credo che debba far pensare anche alla dialettica delle cose che accadono.³

Queste parole aiutano a comprendere le ragioni che hanno portato l'autore a volgersi con maggiore convinzione alla letteratura, un orizzonte parzialmente accarezzato negli anni precedenti l'esilio e che invece, sotto la pressione di eventi dolorosi e inaspettati, è diventata una risorsa necessaria per comprendere il Presente storico. E se la scrittura letteraria con i suoi tempi lunghi si concilia con la lentezza che si richiede all'attività speculativa, la distanza forzata dal paese natale permette allo scrittore di riflettere con il giusto distacco sugli eventi, lasciandosi attraversare dai ricordi e dalle «ombre» di un tempo lontano.

I componimenti di Stanišić, infatti, sono spesso sollecitati da voci di «angeli» e di «ombre» provenienti da un passato di sogno⁴ che, epifanizzandosi nelle visioni dell'autore, sembrano voler sfuggire all'Oblio cui sono destinate:

¹ B. STANIŠIĆ, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità nel mondo*, cit., pp. 32-33.

² ID., *Toledo. La chiave nella mano*, in *Non-poesie*, cit., p. 53.

³ Cfr. LAURA TOPPAN, *Sguardi incrociati tra l'Italia e il sud-ovest dei Balcani. Laura Toppan dialoga con lo scrittore Božidar Stanišić*, in *L'Italia altrove. Atti del III Convegno internazionale di studi dell'AIBA* (Associazione degli Italianisti nei Balcani), a cura di Danilo Capasso, Banja Luka, 17-18 giugno 2011, Aonia Edizioni, 2014, p. 34 e sgg.

⁴ «Il sogno, che inserisco spesso, talvolta solo come un frammento, che in qualche circostanza può dare alla tematica una certa profondità, lo chiamo in modo romantico 'il sogno vivo', quello cioè fatto ad occhi aperti, quando non dormiamo, e che diventa cioè come una specie di visione. [...] Raccontare i propri sogni è un'abitudine slava, dire ciò che si pensa a una persona con cui ci si sente a proprio agio», ivi, p. 41.

Chi sei? Mi sembrò che dicesse nella lingua del mio paese.
 Nessuno, proferii come avessi pronta la risposta.
 [...] E l'angelo, è lì, sopra tutti,
 il compagno della mia elegia triestina.¹

Sempre più frequenti sono le mattine in cui mi vengono a trovare
 [le mie non-poesie.

simili a ombre di volti a me cari²

Mi sveglia un Voce [...]³

La presenza delle «ombre», inoltre, ha una ricaduta anche sul piano formale, imponendo il ricorso ad una modalità dialogica che, unita ad altre caratteristiche che andremo qui ad esaminare, giustifica e in parte spiega perché Stanišić tenda a definirsi un anti-poeta, umile creatore di «non-versi».⁴

Io le chiamo *non-poesie*, un flusso di parole che *non trovano la rima tra loro*: ma sono gli oggetti, le situazioni e i volti umani che trovano la rima, quella interna, invisibile, non formale.⁵

L'autore utilizza la nozione di «non-poesia» sin dalla sua prima raccolta, per arrivare ad esibirla come formula definitiva con la pubblicazione del volume *Non-poesie*. Sotto questa etichetta, dunque, egli riconosce l'intera sua produzione "lirica", distinguendola dal gusto classico e tradizionale per l'assenza della rima, l'utilizzo di un lessico piano, il dialogismo dominante e la predisposizione ad un tipo di musicalità più vicina al ritmo dell'oralità.

Tuttavia, non sono solo l'intelaiatura e le scelte di forma a determinare l'eccentricità dei «non-versi» di Stanišić, motivo per cui, al fine di chiarire i principi della sua poetica (anti) lirica, può ritornare utile riprendere alcune considerazioni di Nicanor Parra, l'autore del celebre e discusso *Poemas y antipoemas* (1954) al cui nome è indissolubilmente legata la formalizzazione del concetto di «antipoesia». Quando pubblica la sua raccolta, infatti, è nelle precise intenzioni dello scrittore cileno condurre un'operazione di "svecchiamento" del panorama lirico tradizionale attraverso il rovesciamento delle norme stilistiche dominanti («A mi modo de ver/Ha llegado la hora de modernizar esta cerimonia»)⁶. La realizzazione sperimentale, del resto, non disattende le ambizioni espresse in linea programmatica: come sottolinea René de Costa, le anti-poesie di Parra pervengono a risultati di indubbia modernità, facendo mostra di una nuova fisionomia strutturale incentrata sul meccanismo dialogico che, rifuggendo il metro e la rima, abbandona l'assetto "confessionale" canonico in favore di un'andatura prosaica e narrativa:

Pero, aunque se lee como prosa, se percibe como poesía gracias al equilibrio entre la sintaxis fluida del discursiva narrativo y la regularidad rítmica de las frases [...] Es como si hibiera dos

¹ B. STANIŠIĆ, *Ombre sul mare, elegia*, cit., p. 36.

² ID., *Vista. Ora mattutina*, in ID., *Non-poesie*, cit., p. 11.

³ ID., *Quadro mattutino*, in ID., *Metamorfosi di finestra*, cit., p. 26.

⁴ ID., *Impressioni quotidiane*, cit., p. 30; e ID., *Vista. Ora mattutina*, in un vecchio cimitero militare, cit. p. 11.

⁵ B. STANIŠIĆ, Intervento tenuto durante il IV Seminario «Scrittori migranti» organizzato dall'Associazione «Sagarana», Lucca, 13-15 giugno 2004, riportato in R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 224. (Corsivo mio).

⁶ NICANOR PARRA, *Poemas y antipoemas* [1954], edición de René de Costa, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 82.

niveles de discurso, uno narrativo en voz alta y otro reflexivo en voz baja, del poeta hablando consigo mismo: un monólogo exterior y un monólogo interior, estableciéndose entre ellos una suerte de diálogo.¹

L'anti-poesia di Parra, infatti, imposta un discorso a più voci strutturato in maniera disarmonica e spezzata, per nulla altisonante e che, sfruttando le armi del ridicolo e dell'ironia, è capace di rifondare l'efficacia espressiva essenziale al movimento lirico tanto da riuscire ad imporsi come nuovo canone, o meglio, come un anticanone.

Guardando alla non-poesia di Stanišić, tuttavia, è difficile immaginare un rapporto di filiazione diretta; il poeta stesso in una recente intervista inquadra la sua attività facendo riferimento ad altre letture principalmente d'ambito europeo.² Nella sua opera, però, è possibile rintracciare alcuni presupposti dell'(anti)poesia di Parra, sui quali è utile ragionare brevemente per meglio inquadrarne i fondamenti poetici. Mi riferisco, innanzitutto, alla struttura dei componimenti di Stanišić, anch'essi caratterizzati dall'alternanza di un «monologo esteriore» che traduce lo sguardo contemplativo verso l'esterno, e di un «monologo interiore» che riferisce, invece, il dialogo del poeta con se stesso e la scissione continua del vedersi vivere che può manifestarsi, addirittura, nei modi propri del flusso di coscienza:

Torno alla composizione sul tavolo. Sento che tutto mi infastidisce:
l'odore della trementina, lo scricchiolio delle assicelle nella cornice,
il cavalletto malfermo, il tubetto aperto di azzurro,
e l'acqua ormai razionata, e che presto
suonerà l'esattore, e che una donna alla radio
sta discutendo rabbiosamente sulle responsabilità della guerra,
e soprattutto che la bottiglia di birra non è il campanile di S. Croce
e non posso fare un salto al caffè di fronte
e guardare, guardare a lungo
come i colombi fiorentini becchettino il miglio
gettato da mani umane sulle pietre tirate a lucido della piazza.³

All'attitudine monologante si combina il ricorso frequente all'autoironia, una procedura attraverso cui il soggetto lirico mette in discussione se stesso e la propria poesia, e che viene evidenziata anche graficamente mediante l'uso insistito delle parentesi:

Le non-poesie sono come anime e... («Per piacere, senza troppa retorica!
Nemmeno un brutto stile molti riconosceranno»). Sono vici
dalle profondità del labirinto dell'Ironia – echi delle mie
auto conversazioni? – arrivano e mi dicono, piano:
Cancellaci.⁴

Qualche gabbiano in volo (una scelta, vero?, adatta, dal registro
della realtà: per due quartine e due terzine

¹ RENÉ DE COSTA, *Para una poética de la anti-poesía*, in N. PARRA, *Poemas y antipoemas*, cit., pp. 11-14.

² «Nel mio paese ero già legato ai poeti appartenenti alla letteratura classica italiana. Per quanto riguarda i moderni invece sento una particolare vicinanza con Pavese [...]. Sono molto legato generalmente alla letteratura dell'est fino alla caduta del muro. [...] Però è anche impossibile pensare alla poesia senza Herbert, Yannis Ritsos, Pessoa o Neruda», in L. TOPPAN, *Sguardi incrociati*, cit., pp. 39-40.

³ B. STANIŠIĆ, *Natura morta*, cit., p. 23. Vd. anche l'operazione condotta in *Assenza del mare, non è mai tardi* (www.sagarana.net, ottobre 2011, n. 45, on-line) un testo che, come ricorda l'autore stesso, nasce in italiano, viene tradotto in serbo-croato, e infine pubblicato nella traduzione di Alice Parmeggiani (cfr. L. CANNAVACCIUOLO, *Intervista a Božidar Stanišić*, in questo vol., pp. 204-205).

⁴ B. STANIŠIĆ, *Vista. Ora mattutina*, cit., p. 12.

con una metafora gelatinosa, qualche paragone, stanco, alcuni epiteti ammuffiti e almeno un – doveroso – enjambement)¹

(Ma basta! Che parole patetiche! Che argano, che àncora!
Quell'immagine è ormai da tempo scomparsa! Non-poeta, tien
conto di questo nella versione definitiva di questo spiritoso poema
di questo frettoloso scioglilingua inutile poi per la fine di questo secolo allegro,
speranzoso, e anche progressivo!)²

La moltiplicazione dello sguardo si giova, inoltre, del continuo ricorso a pratiche di citazione attraverso cui il poeta istaura un fitto dialogo con la tradizione filosofica e letteraria,³ ma anche con le scritture private dei suoi connazionali (parenti e amici) con i quali ha condiviso l'esperienza della guerra e dell'esilio: l'alternanza dei toni e dei corsivi caratteristica della poesia di Stanišić serve a tradurre il ritmo colloquiale di tale impostazione in cui è radicata, come abbiamo visto, l'attività speculativa, "problematizzante", dell'autore. Coerente a tali premesse, Stanišić propende dunque per un incedere prosastico che si offre come un "recitato" modulato sui ritmi dell'oralità («non sono musicale», sostiene il poeta in una delle sue non-poesie⁴). In definitiva, lo sperimentalismo marcato di alcuni suoi componimenti⁵ non risponde, come avveniva negli anni cinquanta con Parra, all'esigenza esclusiva di contrastare il retaggio accademico della lirica contemporanea ma, piuttosto, alla necessità di attuare una perfetta e moderna aderenza di forma e contenuto; in sostanza, il rimescolamento dei registri e delle forme attuato da Stanišić corrisponde al bisogno di rapportarsi al registro lirico con rinnovata autenticità per rappresentare un presente ormai scevro «della saggezza, della forza, della bellezza»⁶, e in cui appare negato qualsiasi certezza e stabilità.⁷ Tuttavia, non c'è intenzione di "rottura" nella sua poetica. La spaccatura appartiene al decorso storico, alla realtà trasfigurata in poesia, mentre il poeta, da parte sua, vorrebbe afferrare i fatti e realizzare attraverso la letteratura una miracolosa operazione compositiva. A dispetto del prefisso privativo, difatti, le «non-poesie» nascono come esperimenti concreti di inclusione e accoglienza, capaci di promuovere anche sotto il profilo linguistico l'idea di una "poesia-mondo" che sia espressione dell'interazione pacifica tra le culture e i popoli⁸: l'uso del serbo-croato, in questo senso, si lega a tale proposito, e non è casuale che nei suoi componimenti si accompagni alla ripresa di numerosi turcismi, ebraismi e ispanismi. Se, come è stato osservato, la figura di Stanišić rafforza la presa di coscienza riguardo l'impossibilità di legare l'identità nazionale di uno scrittore all'uso esclusivo della lingua madre, la sua scelta di continuare ad utilizzare il serbo-croato per la scrittura letteraria non va intesa come uno «scudo»⁹ dietro cui l'autore intende nascondersi, bensì come un originale veicolo

¹ Id., *In un vecchio cimitero*, in *Metamorfosi di finestre*, cit., p. 11.

² Id., *Ode formalmente impura, a un orso bruno dei Balcani*, cit., p. 22.

³ Id., *Natura morta*, cit., p. 24.

⁴ Id., *Vista. Ora mattutina*, cit., p. 11.

⁵ Cfr., ad es., l'operazione stilistica condotta in *Natura morta, L'ombra delle fragole, Linea di caduta*.

⁶ B. STANIŠIĆ, *Natura morta*, cit., p. 24.

⁷ Cfr. L. CANNAVACCIUOLO, *Intervista a Božidar Stanišić*, in questo vol., p. 203.

⁸ «Ben più che l'esilio, la diaspora, la migrazione, e oltre lo smembramento della personalità singola e collettiva dei serbo-croati [...] è la pace il centro nevralgico delle pagine di Stanišić. E, con essa, la necessità, per questa epoca sempre più frammentata e disumanizzante, di fratellanza, tolleranza, dialogo, ascolto», in R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 230.

⁹ «La condizione dell'esilio è, prima di tutto, un vento linguistico: uno scrittore esule è scagliato, o si ritira,

di conoscenza e di relazione con il mondo e, dunque, come il mezzo non-esclusivo per rendere “vera”, anche sotto il profilo linguistico, l’utopia di una condivisione pacifica delle culture.

ABSTRACT

Il saggio analizza la rappresentazione del paesaggio nella poesia di Božidar Stanišić. Nella sua opera l’attenzione ai luoghi attira su di sé temi e motivi ricorrenti che aiutano a comprendere anche le procedure formali caratteristiche della non-poesia di Stanišić: l’assenza della rima, l’utilizzo di un lessico piano, il dialogismo dominante, l’ironia, e la predisposizione ad un tipo di musicalità più vicina al ritmo dell’oralità. Lo sperimentalismo del poeta, tuttavia, non risponde all’esigenza esclusiva di contrastare il retaggio accademico della lirica contemporanea, ma alla necessità di attuare una perfetta e moderna aderenza di forma e contenuto per rapportarsi al registro lirico con rinnovata autenticità.

The essay analyzes the representation of the landscape in the poetry of Božidar Stanišić. The sight on the places draws upon himself a number of recurring themes and motifs that help to shed light also on the formal aspects characteristic of Stanišić’s non-poetry: the absence of rhyme, the use of a simple lexicon, the prevalent dialogism, the irony, and the predisposition to a kind of musicality nearest to the rhythm of orality. Marked experimentalism of his compositions, however, not only wants to refute the legacy of academic contemporary lyric but feels the need to implement a modern and perfect adherence to form and content to relate to the register lyric with renewed authenticity.

dentro la sua madrelingua. Quella che era, per così dire, la sua spada, diventa il suo scudo, la sua capsula», in IOSIF ALEKSANDROVIĆ BRODSKIJ, *Dall’esilio*, Milano, Adelphi, 1988, p. 32.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
ACCADEMIA EDITORIALE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Aprile 2015

(CZ 2 · FG 3)

