



Esperienza e sentimento del confine nell'opera di Gëzim Hajdari

Ugo Fracassa

«Mohokare, sono un altro uomo mentre ti
attraverso».

Canto dei minatori del Lesotho

Da più parti, in ambito critico, si riscontra ormai una crescente insofferenza verso la riduzione della "letteratura migrante", in Italia, a fenomeno di interesse meramente sociologico o socio-letterario. Esaurita, d'altra parte, una prima stagione 'testimoniale', la produzione in versi e prosa dei nostri "*migrant writers*", sopravvissuti alle edizioni d'esordio, si è via via affrancata dall'automatismo memorialistico, per orientarsi verso l'acquisizione di generi meno compromessi con l'autobiografia. Contemporaneamente, anche le definizioni finora invalse hanno lasciato spazio a nuove e più aggiornate. Così, agli autori già etichettati come *immigrati*, qualcuno propone di attribuire la più neutra qualifica di *stranieri ma italofoeni*; altri, puntando sul dato anagrafico, distinguono la *prima* dall'attuale *seconda* generazione, meno connotata dalle urgenze traumatiche del vissuto. In ogni caso, permane un criterio empirico di identificazione, incompatibile con la storiografia letteraria tradizionale, ovvero non ispirato a categorie desunte dall'estetica (decadentismo, neorealismo) ma, piuttosto, a quelle di una geografia editoriale peraltro molto disomogenea (in Italia si stampano titoli di narratori e poeti africani, ma anche balcanici, arabi o sudamericani d'origine). L'*esperienza* del confine, insomma, determinerebbe, a priori e definitivamente, la poetica di certi autori, al



di là della pertinenza di un simile dato rispetto alla poetica e all'opera loro.

Al contrario, verificare un eventuale *sentimento* del confine, a prescindere dalla congruità della vicenda biografica, nel vivo dei testi, costituirebbe un procedimento alternativo per l'individuazione della categoria di 'migrante' in ambito critico. Una qualifica così ottenuta potrebbe, paradossalmente, applicarsi a certa produzione autoctona (per esempio, a quella di Gianni Celati) ed, eventualmente, risultare incompatibile con le caratteristiche della letteratura prodotta da un immigrato (la poetessa Anila Hanxhari, per esempio)¹. Il vantaggio teorico consisterebbe però nel restituire narratori e poeti in italiano, di altra origine geografica linguistica e culturale, al dominio letterario *tout court*, obliterando, ad un tempo, sia lo stigma di un nomadismo da essi esperito nella sfera della persona fisica, sia l'apparente stravaganza della loro più recente produzione, ormai irriducibile a schemi stereotipati (racconto del viaggio e dell'integrazione) e riconducibile piuttosto a generi del *mainstream* nazionale (romanzo giallo, libro di viaggio, traduzione).

L'ipotesi consiste nell'impiegare la nozione di 'confine' come reagente in grado di rivelare la natura 'migrante' di certe scritture letterarie; a tal fine si offre di seguito un esempio di analisi a partire dall'opera di Gëzim Hajdari (poeta di origine albanese, in Italia dal 1992, premio Montale nel 1997, con una decina di titoli all'attivo in bibliografia, antologizzati nel 2008 nel volume delle *Poesie scelte*). Nel suo caso, come si vedrà, la nozione di 'confine' configura un'efficace chiave interpretativa. Pertanto, la definizione di "letteratura migrante" per un'opera che soddisfa il citato modello ermeneutico, apparirà, a posteriori, legittima.

¹ Emblematico il caso di questa giovane poetessa di Durazzo, tempestivamente annoverata da Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi, tra gli autori della mondadoriana *Nuovissima poesia italiana* del 2004 – per la quale, in ragione della scarsa rispondenza allo stereotipo della poesia dei migranti, si danno, in Rete, ipotesi di identificazione con una scrittrice di nazionalità italiana.

«In poesia [...] il raggruppamento fondamentale consiste nella divisione del flusso verbale in confini di parola» (Jakobson 1987: 212): cosa ne è di un simile precetto nella versificazione hajdariana? Basta prendere tra le mani l'edizione aggiornata del suo *Poema dell'esilio* per rendersi conto che i versi risultano leggibili soltanto previa rotazione del volume di novanta gradi verso destra.

Tirana adora i tiranni. L'Albania è il paese della corruzione, degli intrighi e dei misteri, delle umiliazioni e del sangue innocente. È da una vita che lavoriamo, studiamo, cantiamo e gridiamo per la patria, ma non è servito a nulla. L'Albania continua a divorare i propri figli come Medea. È per questo che non tradisco l'esilio, amici miei. (Hajdari 2005: 82)

Il primo dei versi citati misura, infatti, quasi trenta sillabe, eccede cioè il metro di qualsivoglia tradizione europea moderna, oltre che la disponibilità tipografica dell'impaginazione standard. Ciò sta a significare che la non omologabilità prosodica di questa lassa non deriva dall'ossequio ad una diversa tradizione culturale, ma dalla personale insofferenza per la metrica codificata, inadeguata a contenere l'empito polemico sotteso al poema. Altre volte sarà la memoria acustica della lirica orale albanese nella dizione dei rapsodi ad inibire l'esatto computo dell'endecasillabo, più spesso l'interferenza del bilinguismo e, di conseguenza, una sensibilità per il significante del tutto peculiare. Lo sconfinamento metrico, perciò, caratterizza l'opera in versi di Hajdari, per intime necessità creative – è il caso del diluvio poemato del volume datato 2005, sorta di pamphlet poetico-politico – ovvero per l'intima tensione verso la prosa: giornalistica, come spesso nel già citato *Poema*; narrativa, come in certi componimenti volti alla rammemorazione dell'infanzia in *Peligorga*; descrittiva, come nei versi, inediti, di viaggio.

Hajdari ha pubblicato, nel 2004 e nel 2006, due libri di viaggio, *San Pedro Cutùd. Viaggio negli inferi del tropico* e *Muzungu. Diario in nero*. Redatti in una prosa in bilico tra il reportage e l'affabulazione, questi

libri nascondono finora al pubblico il doppio fondo lirico costituito da una silloge di versi dal provvisorio titolo di *Zaira*. Nel venturo volume sarà dato di riconoscere alcuni passaggi dei suddetti reportage modulati nelle tipiche forme del verso hajdariano. La descrizione dei «formicai come falli» e dei frutti dell'albero del mango e del cocco come «testicoli di fanciulli virili» rimanda, per esempio, a certi passi delle pagine africane di *Muzungu*, così come il nome di Imelda, che torna in *Domani andrò via dalle Filippine*, allude alle pagine politiche di *San Pedro Cutùd* sulla dittatura di Marcos. Al di là dei numerosi altri riscontri che si potrebbero elencare, vale la pena di affiancare certi versi inediti al loro omologo prosastico, per misurare lo scarto e il guadagno espressivo implicati.

Le donne di Segou lavano i panni nel fiume Niger,
li sbattono sulla pietra
e cantano in bambaro,
di tanto in tanto temono i coccodrilli
che si avvicinano ai bambini sulla riva.
Le acque del Niger, buie e torbide,
scorrono insanguinate verso sud
portando sguardi tristi di volti che urlano.
Le donne di Segou lavano i panni nel fiume Niger,
li stendono sulla pietra
e cantano in bambaro con i seni nudi al vento.

Sulla riva [*del Niger*], le donne lavavano i panni, sbattendoli sulla pietra, seminude e con i seni al vento. Ogni tanto chiamavano i loro bambini, cercando di tenerli a bada. Nel fiume ci sono sempre rumori e voci. (Hajdari 2006: 11)

La reiterazione, a mo' di refrain, di un'osservazione già fornita – ciò che la deontologia del giornalista inviato non consente – e la posposizione dell'immagine dei seni nudi in fondo alla poesia fanno di questi pochi versi altro testo dal resoconto in prosa. In particolare, il ritardo di quei seni, apparsi infine tra panni sbattuti su pietre, liberi al

vento e alle canzoni di una lingua musicale e ignota, forniscono alla scena un plusvalore emotivo-espressivo.

Ma se la deformazione professionale del *vertere*, dell'andare a capo, ha recentemente lasciato il passo, per ben due volte, alla distesa eloquenza della prosa di viaggio – *pro(vor)sus*, “che procede diritto, in linea retta” – nulla vieta al ‘migrante’ Hajdari di reiterare l’infrazione del confine tra verso e prosa in senso bidirezionale: di incastonare, ad esempio, tra le righe del reportage africano, nella zona tra tutte sensibile del finale, pochi versi criptati per la gioia del lettore esperto: «Non avevo mai visto l’Occidente così triste come questa volta al mio ritorno dall’Africa» (Hajdari 2006: 143), da leggersi: “Non avevo mai visto l’Occidente / così triste / come (que)sta volta al mio ritorno / dall’Africa”. La scansione versificata consente di ravvisare un endecasillabo *a maiore* e, più avanti, un novenario, misure nobili della nostra tradizione. Oppure, a rilavorare leggermente la frase («Non ho mai visto l’Occidente così triste»), ecco riaffiorare il peculiare metro hajdariano composto da tredici sillabe, con accento sulle pari; si confronti, ad esempio, la scansione degli ictus in questo incipit ipermetro da *Maldiluna*: «Da quando è entrata la stagione delle piogge» (Hajdari 2008: 236).

Caratteristica dell’opera di Hajdari fin dai primi anni Novanta, la doppia stesura dei singoli componimenti in italiano e albanese si dispone secondo un ordine di priorità cronologica da accertare di volta in volta da parte del critico, ma nella consapevolezza che non si tratta comunque di ordine gerarchico: «Scrivo questi versi in italiano / e mi tormento in albanese» (Hajdari 2008: 155), come recita il distico da *Stigmatate* tra i suoi più noti. In altri termini: «Translation might be considered as a mother tongue, in the sense that there is no zero degree of a non translated-language» (Ivekovič 2005: 222). Il testo a fronte in albanese, perciò, non sta per l’originale, se non in una minoranza di casi, e non è frutto né fonte di traduzione, bensì di riscrittura. Italiano e albanese, per di più, non sono, nella grande famiglia linguistica indoeuropea, in rapporto genealogico di immediata prossimità: la seconda non appartiene al gruppo neolatino o romanzo bensì alla lega balcanica, dove, col neogreco, fa gruppo a sé. Inoltre, la parentesi

coloniale fascista in Albania, lungi dall'aver indotto un bilinguismo nei cittadini brevemente annessi all'"Impero", ha causato, per reazione, il divieto di insegnamento dell'italiano sotto la dittatura di Enver Hoxha. Pertanto il confine tra i due codici dovrebbe garantire la tenuta di un "cordone sanitario" tale da non consentire prestiti o scambi tra le pagine di destra e di sinistra nelle raccolte hajdariane. È noto, tuttavia, che nelle situazioni di "codice misto", la disattivazione della lingua d'origine non può mai ritenersi totale² e, a riprova di ciò, le raccolte dei primi anni Duemila testimoniano di interferenze sempre più frequenti. Il fenomeno ha conosciuto dei prodromi già negli anni Novanta quando, mediante i cavalli di Troia della toponomastica, l'albanese si è insinuato nella versificazione italoфона. Più avanti anche l'onomastica ha fatto irruzione imponendo, ad esempio, nel nome della madre Nur, un'escursione verso l'etimologia araba (*luce*) il cui effetto riverbera, a livello semantico, anche sul testo in italiano. Da ultimo, in componimenti che interpolano la tradizione epica della cultura d'origine, la versione italiana appare irrimediabilmente compromessa: «Ditemi, dov'è la mia gioia?» (Hajdari 2008: 202) recita un verso del poemetto *Occidente, dov'è la tua besa?* e nasconde, a quanti non colgono nella parola "gioia" la traduzione del nome Gëzim (la battuta è parte di un compianto della madre dolorosa), la citazione dal canto della tradizione popolare *Aikun piange il figlio Omero*: «Dimmelo, Muio, Omero mio dov'è?». La madrelingua torna a premere dietro la pagina italiana e correde i versi, anche quando si presentano orfani della consueta riscrittura (è il caso della recente antologia), di un fantasmatico testo 'a tergo' in albanese.

Per concludere, procediamo alla lettura più ravvicinata di un paio di poesie che pongono a tema il *confine* nell'immediata accezione letterale. La prima, anepigrafa, è tratta da *Stigmatate*.

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,

² Cfr. Job – Tonzar 1993: 89-94.

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.
(Hajdari 2008: 154)

I primi otto versi qui riportati declinano diligentemente – con minore enfasi rispetto all'alto modello petrarchesco: «l' giorno, e 'l mese, e l'anno / e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto, / e 'l bel paese, e 'l loco» – gli elementi circostanziali dell'approdo sul suolo italiano; si tratta dell'unico componimento hajdariano inteso ad una cronaca così minuta dello 'sbarco', e tuttavia lo spaesamento trova immediato conforto nell'allusione alla pratica della scrittura. Infatti, se l'inarcatura tra quarto e quinto verso tollera di essere letta in forma di endiadi, allora quei "manoscritti" si offrono ai piedi dello scrittore migrante quale "terra" che altrimenti mancherebbe. E se il confine è quel limite sensibile che sollecita la dimensione identitaria – alla frontiera siamo richiesti di fornire documenti³ – allora quegli scartafacci valgono, per il poeta, come vera e propria carta d'identità. Infine, l'evocazione dei passi di Saba come luogo familiare dove imprimere la propria orma, paiono rivendicare la natura culturale, prima che geo-politica, di certi confini mobili. Scriveva Giancarlo Mazzacurati a proposito del Petrarca avignonese:

mentre nello spazio politico ci sono paletti [...] nel paese mentale che dobbiamo sondare i confini variano da cetto a cetto, da soggetto a soggetto: il tempo [...] dà e toglie spessore alle frontiere [...] e così il livello culturale, la storia sociale del singolo individuo. (Mazzacurati 1987: 341)

³ «Il controllo delle autorità sull'attraversamento dei confini [...] viene in primo luogo esercitato con l'introduzione dei documenti di identificazione» (Salvatici 2005).

Traiamo il secondo esempio poetico di tematizzazione del confine dall'inedito *Zaira*. Il componimento ha titolo *Sabbia* e recupera materiale epico preesistente, quei *Canti dei Nizam* che, ancora oggi, vengono recitati in occasione di feste e matrimoni nelle regioni interne e montuose dell'Albania.

Sabbia,
ovunque sabbia,
mio Dio quanta sabbia !
È da dieci anni che siamo i *nizam* dell'Impero,
è da dieci anni che combattiamo per il sultano di Istambul,
su e giù per i deserti,
da dieci anni nessuna notizia dai nostri cari.

Che tu possa rimanere ovunque, amico mio,
che tu possa rimanere ovunque,
ma non oltre il *Ponte di Qabè*

Se muoio sulle sabbie dello Yemen,
porta tanti saluti a mia madre,
dì a lei di vendere i due buoi neri
per sfamare mia moglie,
il cavallo e il mulo
per crescere mio figlio.

Se ti chiede di me,
dì a lei che mi sono sposato,
se ti domanda chi sono stati i miei paraninfi,
dille: i falchi e i corvi che mi hanno divorato.
e se ti chiede chi è la mia sposa,
dille: dieci spade nel petto.

Se vuole sapere su quale trono sono salito:
lì, dove sale la salma dell'ignoto,
e se insiste per sapere in quale casa mi sono fermato:

lì, nella stanza senza finestre, spalancata e senza porte,
dove non piove, né tira vento.

Che tu possa rimanere ovunque, amico mio,
che tu possa rimanere ovunque,
ma non oltre il Ponte di Qabè.

Il “nizam”, soldato dell’impero ottomano, arruolato nei Balcani per difendere gli estremi territori alle porte dello Yemen, si trova a presidio del tempio e in prossimità di un ponte, fattispecie architettoniche antitetiche, essendo la prima preposta a circoscrivere una comunità e la seconda ad esporla al felice repentaglio della comunicazione con l’esterno. Ciò che echeggia in questi versi accorati, la cui pregnanza e il cui pathos derivano da una secolare trafila nell’oralità dei rapsodi albanesi, risuona, a un tempo, come antonomasia del *confine* e anatema dello *sconfinamento*. In essi l’idea di ultima frontiera appare intimamente connessa a quella di morte («se muoio sulle sabbie dello Yemen»). Un simile dato permette di avvicinarli, sebbene apparentemente distanti dall’ispirazione autobiografica, ai numerosi luoghi nell’opera di Hajdari nei quali compare il *topos* dell’“illacrimata sepoltura”, ad esempio, ai seguenti: «Se muoio per le strade dei mondi / amici fate una colletta / e portatemi in patria / seppellitemi sulla collina all’ombra del pioppo / con la luna piena» (Hajdari 2008: 182). Il sentimento del confine geografico - e perciò dell’appartenenza e dell’identità - fa tutt’uno con l’esperienza del confine esistenziale; George Steiner, a proposito della parola *limes*, non si peritava di avventurarsi nel campo minato di una avvincente (para)etimologia:

abbiamo il diritto di tornare indietro a *limus*? [...] nel concetto di limitazione è fondamentale il riferimento alla sostanza stessa della terra [...] in virtù del mistero creativo e terminale. (Steiner 1987: 336)

Per via di intuizione poetica, lo stesso Hajdari apparenta *limo* e *limes* in un componimento che dice lo sradicamento dal suolo natio: «Una sera lontana / ho abbandonato Darsìa. / Dietro di me il richiamo / delle pietre e del fango» (Hajdari 2008: 293); dove pietra e fango evocano cippo e solco, la segnaletica elementare di ogni confine.

La nozione di confine, come modello interpretativo, risulta pertanto euristica se applicata all'opera di Gëzim Hajdari, e giustifica *post rem* la qualifica di 'migrante' per lo scrittore di Lushnje. Un analogo riferimento al *limes* è alla base di una recente diramazione dell'antropologia, denominata "border studies"⁴, che, coerentemente con le indicazioni fornite dagli scrittori migranti, ha proceduto negli ultimi anni ad una ricostituzione materiale del concetto, a fronte della precedente tendenza alla sua estensione metaforica e metonimica. A tale riguardo, non senza una punta di polemica militante, Pier Paolo Viazzo avverte che:

insistere sul carattere metaforico delle frontiere nel mondo globalizzato e postmoderno è non solo attualmente scorretto, dal momento che le frontiere politiche non hanno cessato di esistere, ma anche pericoloso politicamente. (Viazzo 2007: 41)

Ecco come Hajdari ha salutato la recente dichiarazione d'indipendenza del Kosovo: «I kosovari torneranno a far parte della madre patria [...] Quando nel 1913 i Balcani sono stati divisi a tavolino, il Kosovo fu lasciato fuori dalla madre patria [...] ma dopo lo smembramento dell'Unione Sovietica e della Jugoslavia tutte le repubbliche hanno ripristinato i loro confini e bandiere». Queste parole, seppure rilasciate in un contesto comunicativo non artistico – un'intervista rilasciata al "Mattino" di Napoli nel febbraio 2008 – trasmettono, coerentemente con i motivi e gli accenti più propri dell'ispirazione poetica, un'idea forte di confine, fuori di metafora e al di là di qualsiasi deterritorializzazione del concetto. Del resto «i confini

⁴ Per un sommario aggiornamento sui *border studies* cfr. Viazzo 2007.

simbolici non sono meno reali per non essere fisicamente marcati, dato che sono chiaramente reali nelle loro conseguenze» (Hastings 1999: 75). Tutto ciò stride con l'idea di una delocalizzazione felice dopo la modernità, e con la conseguente retorica fiorita intorno alle parole d'ordine della *creolizzazione*, del *nomadismo* e della *contaminazione*⁵. Questa (pen)ultima moda culturale pareva individuare nei *migrant writers* i nuovi eroi nell'epoca di una supposta "geografia debole" e, nella condizione di chi si trova *in between* tra lingue e tradizioni, la via maestra per la creatività⁶. Non sono mancate, peraltro, voci autorevoli e perentorie nel segnalare, sulla scorta di personali vicende di sradicamento, il rischio di mistificazione insito in una simile visione; tra tutte, quella di Edward Said che così stigmatizzava:

Pensare l'esilio che informa questa letteratura come qualcosa di potenzialmente benefico e "umanistico" significa innanzitutto banalizzarne le mutilazioni [...] le visioni dell'esilio che affollano la letteratura e la religione finiscono per trasfigurare ciò che in realtà esso contiene di autenticamente terribile: che l'esilio è una condizione irrimediabilmente secolare e insopportabilmente storica, che è sempre un'imposizione che alcuni esseri umani esercitano su altri esseri umani; che, come la morte, ma senza il definitivo "beneficio" che questa concede, ha strappato milioni di persone al nutrimento di una tradizione, una famiglia, una geografia. (Said 2008: 217)

L'autore di *Pietre al confine*⁷ e gli altri, poeti e narratori, che abbiano fatto esperienza della migrazione fin nella lingua di espressione letteraria, ci richiamano all'irriducibile materialità dei confini, alla loro natura, volta a volta, lapidea o terragna. Come scrive

⁵ «Scrittore migrante è colui che cambia patria e culture, rifiutando i vincoli condizionanti dell'ambiente d'origine e tematizzando nelle proprie opere il rifiuto della patria sedentaria» (Sinopoli 2006: 219-220).

⁶ «Non si può assolutamente essere scrittori senza essere migranti» (Lecomte 2006: 219-220).

⁷ Hajdari 1998.

George Steiner a proposito della varia liturgia del *limes*: di fronte a mutamenti che sfuggono al controllo e alla comprensione del singolo, tale la globalizzazione, «l'uomo moderno si aggrappa alla parte atavica della propria identità» (Steiner 1987: 333). Al di là delle dichiarazioni di poetica e di certe velleitarie pagine programmatiche, volte a rimuovere l'ingombrante bagaglio dell'appartenenza originaria, un'analisi ravvicinata dei testi prodotti dai nostri scrittori migranti, una volta archiviata la stagione traumatica dello sradicamento, evidenzia riemersioni del tema identitario nella sua relazione con l'immaginario del *limes* e, parallelamente, segnali inquietanti dell'attività sismica nel sostrato della madrelingua. Del resto, la sacralità implicita nel gesto di tracciare un solco apparenta, attraverso la metafora dell'aratura, due umane attività strettamente connesse con la definizione dell'identità, comunitaria e individuale; se, infatti, il *confine* è radicato nella terra, come dimostrato in molte lingue indoeuropee (confine come solco nella terra, traccia del vomere⁸), la metafora archetipica della scrittura, in Italia, rimanda proprio all'aratura: «Se pareva boves, alba pratalia araba, albo versorio teneba, negro semen seminaba»⁹.

⁸ Cfr. Zanini 1997: 6.

⁹ «Spingeva innanzi a sé i buoi, arava i prati bianchi, teneva il bianco aratro, seminava un nero seme»: *l'Indovinello veronese*, qui parzialmente riportato in traduzione, risalente all'VIII - IX secolo, costituisce secondo alcuni il primo esemplare di testo in volgare.

Bibliografia

- Cella, Gian Primo, *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Cucchi, Maurizio - Riccardi, Antonio (eds.), *Nuovissima poesia italiana*, Milano, Mondadori, 2004.
- Debray, Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010.
- Donnan, Hastings - Wilson, Thomas M., *Borders: Frontiers of Identity. Nation and State*, Oxford, Berg Publishers, 1999.
- Hajdari, Gëzim, *Pietre al confine*, Ancona, Bottega Grafica, 1998.
- Id., *San Pedro Cutùd. Viaggio agli inferi del Tropico*, Nardò, Besa, 2004.
- Id., *Poema dell'esilio*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara editore, 2005.
- Id., *Muzungu. Diario in nero*, Nardò, Besa, 2006.
- Id., *Poesie scelte 1990-2007*, Nardò, Controluce, 2008.
- Ivekovič, Rada, "Some Thoughts on Borders and Partitions as Exceptions", *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Ed. Silvia Salvatici, Catanzaro, Rubbettino, 2005.
- Jakobson, Roman, "Sul verso. Maestri e sperimentatori", Id., *Autoritratto di un linguista*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Job, Remo - Tonzar, Claudio, *Psicolinguistica e bilinguismo*, Padova, Liviana, 1993.
- Mazzacurati, Giancarlo, "Frontiere mobili", *La frontiera da Stato a Nazione. Il caso Piemonte*, Eds. Carlo Ossola – Claude Raffestin – Mario Ricciardi, Roma, Bulzoni, 1987.
- Said, Edward, *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Sinopoli, Franca, "Scrivere nella lingua dell'altro", *Ai confini del verso*, Ed. Mia Lecomte, Firenze, le Lettere, 2006.
- Steiner, George, "Una breve comunicazione su *Limes e Traslatio*", *La frontiera da Stato a Nazione. Il caso Piemonte*, Eds. Carlo Ossola – Claude Raffestin, – Mario Ricciardi, Roma, Bulzoni, 1987.

Viazzo, Pier Paolo, "Frontiere e confini: prospettive antropologiche", *Confini e frontiere nell'età moderna*, Ed. Alessandro Pastore, Milano, Franco Angeli, 2007.

Zanini, Piero, *Significati del confine. I limiti naturali, storici mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

L'autore

Ugo Fracassa

Insegna *Teorie della letteratura e Critica letteraria* all'Università di Roma Tre. Ha pubblicato due monografie, *Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei* (Pisa, 2002) e *Letture marginali e altri sconfinamenti* (Napoli, 2007). Ha curato il volume: *Montale dopo Montale. Discontinuità e persistenze nella tradizione* (Genova, 2008). Suoi saggi di critica letteraria sono comparsi in riviste italiane ed internazionali (*il Verri, Gradiva, La Poligraphe, Narrativa*). Di recente si è occupato, secondo un'ottica postcoloniale, dell'operadi Curzio Malaparte e di Ennio Flaiano. Lavora ad una monografia su Gianni Celati.

Email: fracassa@uniroma3.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2010

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare quest'articolo

Fracassa, Ugo, "Esperienza e sentimento del confine nell'opera di Gëzim Hajdari", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>