

MARIANNA MARRUCCI

«USARE PAROLE DI ALTRI». PRIMI APPUNTI
SU POESIA DEL DUEMILA E ITALIANO L2

Words, mots, palabras, słowa
non vorrei più usare parole di altri
Ma allora quali?
Se non ho le mie

È la conclusione di *Senza parole*, una poesia collocata al centro di un libro del 2012: *Così nuda*, di Barbara Serdakowski. Sono versi che dichiarano di essere stati composti usando «parole di altri», ad opera di un soggetto che denuncia di non averne di proprie («non ho le mie»). Se il primo verso inscena il processo di ricerca delle parole, in un movimento a ritroso da una lingua all'altra (da quelle acquisite fino alla lingua nativa), i tre successivi, alternando la negazione e l'interrogazione attorno a quelle stesse parole («parole di altri», «quali», «le mie»), arrivano a smentire il successo dell'indagine. La poesia si era aperta già all'insegna della negazione («Non sono da quella parte del ponte che si attraversa» è il verso incipitario) e nelle prime due strofe aveva presentato una soggettività «informe» e «disambientata», assimilata a un «verbo senza contorno», che sconta la «perdita perpetua di parole acquisite» (Serdakowski 2012: 59).

Così nuda mette in scena il tentativo di ricostruire una voce – e con questa un'identità – usando l'italiano come un filo¹ per cucire tra loro i materiali eterogenei (sul

1 Mi sembra significativo, in questo senso, il fatto che proprio la misura del verso

piano culturale, emotivo e cognitivo) di una storia di spaesamenti, iniziata con la perdita delle «proprie parole», cioè con l'allontanamento della propria lingua nativa dallo spazio della socialità, per essere relegata a lingua del perimetro familiare e domestico. Serdakowski è di lingua madre polacca, ma all'età di due anni ha lasciato la Polonia e ha vissuto una serie di migrazioni: prima in Marocco, dove ha trascorso l'infanzia tra frequenti viaggi in Europa, finché si è trasferita in Canada, dove ha compiuto gli studi, per poi spostarsi in altri Paesi americani ed europei e infine, dal 1996, in Italia, luogo in cui si è stabilita approdando all'italiano come lingua dell'espressione letteraria, dopo aver scritto per molti anni in francese. È di particolare rilievo, a questo proposito, la sua stessa testimonianza:

Ero una polacca che scriveva in francese. [...] Un giorno poi ho contato in italiano. Prima quando contavo era sempre in francese. Da quel momento ho sentito il non ritorno. Ho sentito che l'Italia (da considerare per me come Europa) sarebbe stata la mia patria e che sarei stata italofona (Serdakowski 2018).

Nella maggior parte delle sue poesie, insieme all'italiano, compaiono anche le altre lingue di questo percorso migratorio e, sebbene più raramente ma in luoghi incandescenti sul piano emotivo, anche la lingua madre, il polacco. Sono poesie, insomma, in cui si intrecciano, straniere l'una all'altra, diverse lingue. In particolare il libro del 2012, *Così nuda*, è caratterizzato in maniera vistosa dal plurilinguismo. Ed è un plurilinguismo in cui l'italiano spicca come lingua non solo prevalente, ma anche – direi soprattutto – incaricata di una funzione identitaria, pur non essendo la lingua nativa. L'italiano è sempre una L2; ed è una lingua acquisita da un soggetto dislocato.

Le pagine che seguono vogliono avviare il tentativo di mettere a fuoco un'area della poesia del Duemila caratterizzata da una forma particolare di plurilinguismo poetico, che fa perno sull'italiano L2. In questa poesia l'italiano L2 è una lingua straniera ma pronunciata, fatta propria nella voce: aspira a porsi, infatti, come la nuova lingua di un nuovo soggetto. Questo particolare plurilinguismo poetico centrato sull'italiano L2 non è un dispositivo a motore centrifugo – come quello di molta poesia del secolo scorso, dove è messo in azione (anche) per aprire l'universo lirico e dialettizzare la parola dell'io –; piuttosto si presenta come un dispositivo a tendenza centripeta, che punta alla fondazione di nuovi soggetti, plurali per costituzione, dislocati e in transito, per i quali le parole sono contemporaneamente (anche se mai pacificamente) proprie e altrui: i significati e le identità sono di continuo da rinegoziare e da ridefinire. È il plurilinguismo necessitato di autori che devono muoversi tra le lingue e sono spinti a fare di ciò uno «strumento di ri-costruzione», certo faticosa e spesso votata al fallimento, ma tale da indurre a collocare quest'area della poesia contem-

chiave «Non vorrei più usare parole di altri» viri verso l'endecasillabo della tradizione italiana.

poranea quasi agli antipodi rispetto al plurilinguismo «programmatico» di chi, come molti autori sperimentali del secolo scorso, punta a destrutturare la lingua mettendone in mostra i limiti comunicativi (Lecomte 2018: 255). E d'altra parte la natura necessitata non esclude una componente importante di ogni espressione alloglotta, che, di fatto, porta in superficie proprio i limiti della lingua: la voce del soggetto, attraverso il filtro straniante di una lingua non nativa, si sottopone a una mediazione di secondo grado, che è strumento di apertura, poiché permette di svelare aspetti di sé non dicibili nella propria lingua, e insieme di dissimulazione e infingimento, grazie alla “maschera” della L2.²

Il plurilinguismo poetico, da intendere come «la variation externe qui fait écho à la stratification interne des langues naturelles» (Grutman, in Brugnolo - Orioles 2002: 329), consiste in una convivenza nei versi di diverse lingue e varietà, nei modi che Michail Bachtin ha descritto attraverso l'immagine di “parola bivoca”: «parola altrui in lingua altrui» e in cui «due voci, due sensi e due espressioni» sono «internamente dialogizzate» e si rifrangono l'una nell'altra; parola, insomma, in cui è in atto «un dialogo potenziale di due voci, di due concezioni del mondo, di due lingue» (Bachtin 1997: 133). Il concetto bachtiniano di “parola bivoca” porta in primo piano la vertigine di stratificazioni, ramificazioni e conflittualità prospettiche insita in ogni parola. E proprio per tentare di dar conto di tutti i modi in cui le lingue si fanno eco all'interno di un'opera evitando il rischio di ridurre le strategie testuali alla sola dimensione sociale del contatto linguistico, Rainer Grutman ha parlato di “eterolinguismo”:

je parlerai d'hétérolinguisme, en reconnaissant par là qu'un texte littéraire est un espace où peuvent se croiser plusieurs (niveaux de) langues: cela peut aller du simple emprunt lexical aux dialogues en parlant imaginaires, en passant par les citations d'auteurs étrangers (Grutman, in Brugnolo - Orioles 2002: 331)

A partire da queste premesse, per indagare l'area della poesia plurilingue centrata sull'italiano L2, può essere utile ricorrere alla categoria di “effetto plurilingue” proposta da Stefano Colangelo (2014). Per Colangelo l'effetto plurilingue si manifesta tanto come «approdo di un processo, di un itinerario più o meno soggettivamente perseguito», quanto come «modo di riprodurre quel processo e quell'itinerario, per strategia mimetica e per sintesi»: risultato di un percorso e sua rappresentazione. Essendo, quindi, «modo di riascolto, di riproduzione mediata, sintetica, dell'acquisizione linguistica e delle sue difficoltà, dei suoi traumi e delle loro conseguenze» e, insieme,

2 Sull'uso della lingua non materna come maschera, che nasconde mentre svela, si veda il saggio di Wolfram Krömer sui casi di Baudelaire, Wilde e Pessoa, che «soltanto cambiando la lingua sono in grado di esprimere qualcosa che in quella materna non è possibile dire» (W. Krömer, *Cambiare lingua per dire l'indicibile: i casi di Charles Baudelaire, Oscar Wilde e Fernando Pessoa*, in Brugnolo - Orioles 2002: 255-262).

«rappresentazione di un contatto, di un conflitto tra due o più lingue disposte l'una vicino all'altra» (come punto d'approdo), il testo caratterizzato dall'effetto plurilingue non può che presentarsi al lettore come uno scenario di fondazione, «pronto ogni volta alla formazione di una nuova lingua» (attraverso quel percorso e quel contatto) e di un nuovo soggetto, dunque di una nuova identità. E «ogni volta che la sorpresa di un'altra lingua» lo chiama «fuori da un orizzonte unitario» (Colangelo 2014: 1) e familiare, il lettore è indotto a collocarsi in uno spazio da cui scoprire la condizione straniera di tutte le lingue coinvolte.³

Vediamo, allora, come viene allestito l'effetto plurilingue da Barbara Serdakowski. Appartengono al libro del 2012 anche questi versi:

J'amalgame ces sons,
amalgamo quei suoni
 palettes innombrables,
palette innombrabili
 au rythme des balades de mes ancêtres
al ritmo delle ballate dei miei antenati
 à la cadence de mes descendants
alla cadenza dei miei discendenti
 Oggi forse perché fa freddo
 comincio a sentire in me
 gli strati multipli delle nuove fondamenta.

Fino alla penultima strofa, la poesia si sviluppa in una serie di distici bilingue, composti per autotraduzione verso l'italiano. Questo è un tratto ricorrente in tutto il libro, dove «la traduzione in italiano non vuole essere un'eco», ma aspira a farsi «voce che lega tutte le altre» (Serdakowski 2012: 23). L'italiano attira verso di sé tutte le altre lingue; è la lingua d'approdo e, come tale, si presenta consapevolmente fragile ed esposta al rischio di imperfezioni, errori, interferenze, che ne disturbano la pronuncia.⁴ Per esempio, nel secondo distico, «innombrabili» è frutto dell'interferenza del francese e rappresenta la difficoltà di transitare dalle parole di una lingua a quelle di un'altra separandone i suoni, in una forma d'espressione in cui il principio guida è di ordine, appunto, ritmico-fonico. Ma c'è anche dell'altro. Restando sul secondo distico, la contiguità formale e fonica tra le «palettes» del francese e le «palette» dell'italiano spiazza il lettore, perché le due parole evocano due immagini diverse: da

3 Viene insomma mostrato il processo di acquisizione di una nuova lingua, con l'apertura di uno spazio che, come ha scritto Mia Lecomte, è «più esistenziale che geografico-culturale» ed è, appunto, «creato dallo straniamento» (Lecomte 2018: 18).

4 Questi aspetti non possono non far pensare al grande modello di Amelia Rosselli, nella cui opera trilingue le interferenze costituiscono un tratto ricorrente e fondamentale. Di «echi rosselliani» nella poesia di Serdakowski parla apertamente Ugo Fracassa nella sua introduzione a *Così nuda* (Serdakowski 2012: 7).

una parte innumerevoli tavolozze (immagine sinestesica di un'ampia tastiera a cui attingere i suoni evocati nel distico precedente); dall'altra strumenti di scavo definiti "innombrabili", un adattamento che il lettore italofono tenderà ad associare a ciò che non può essere nominato ("innominabili") o che deve stare in ombra, insomma a qualcosa di nascosto e segreto.⁵ E nel primo distico al francese «ces sons» l'italiano risponde con «quei suoni»; dove la scelta di un deittico che indica distanza può essere letto come risultato di uno spostamento del punto di osservazione: dalla distanza di un italiano imperfetto in quanto "straniero" vengono indicati gli altri suoni («quei suoni») e, così, l'impossibilità di amalgamarli. Risultato e processo dell'acquisizione linguistica sono in primo piano. La condizione straniera, in conclusione, è l'unica possibile per questo nuovo soggetto dallo statuto precario.

A un anno da *Così nuda*, nel 2013, esce *La scolta* di Gian Maria Annovi. Nato in Italia, Annovi vive dal 2005 negli Stati Uniti, dove insegna letteratura italiana; è qui che ha concepito ed elaborato *La scolta*:

Paradossalmente, l'idea per questa serie così italiana, perché incentrata sulle figure di una badante e dell'anziana che assiste, è nata qui a Los Angeles, nel 2009, ascoltando una conversazione tra due signore che mescolavano in maniera molto interessante spagnolo e inglese (Carotenuto 2013).

Ecco la ragione del titolo, per come viene illustrata da Annovi stesso in una *Nota*:

L'Oresteia di Eschilo inizia con il monologo di un personaggio destinato a non comparire mai più nell'intera trilogia. È la scolta, o guardia, che racconta del suo anno passato in attesa del segno – il fuoco di Troia che brucia – che lo libererà dal suo compito. Giunto il segnale, il suo personaggio scompare per sempre. La sua funzione, il senso della sua esistenza di personaggio, è unicamente nell'attendere (Annovi 2013b: 33).

Così la «scolta» protagonista della sua opera: una badante proveniente dall'Europa orientale, che assiste un'anziana signora italiana, molto colta ma divorata da una malattia che le impedisce di parlare. L'opera è costituita da diciannove testi: due cori, quattordici soliloqui che compongono un dialogo potenziale e tutto mentale tra le due donne, e un assolo finale.

Nel suo primo soliloquio la Signora si presenta: da «*io che insegnavo il latino/ che traducevo dal greco*» è divenuta una «*cosa che sbatte le ciglia/ che appena mugugna/ un sacco di ossa e respiro/ e lenzuola*», costretta a convivere con «*una non italiana/ una troia*», messa «*in casa per forza/ ad aspettare che muoia*». Questo, come tutti gli altri soliloqui della Signora, è in corsivo. La scelta non può essere casuale. Un indizio per interpretarne il senso è in un altro libro di Annovi, uscito nello stesso anno, *Italics*.

5 A proposito della relazione tra i due versi del distico autotraduttivo di Serdakowski, Fracassa ha parlato a ragione di un "effetto enjambement": i due versi «riproducono l'effetto tipico dell'inarcatura, quel vuoto d'aria, quel senso di apnea che sorprende il lettore con l'a capo» (Serdakowski 2012: 13).

Così l'autore ha spiegato la scelta del titolo: «*Italics*, termine inglese che indica il carattere comunemente chiamato corsivo, vuole alludere alla condizione d'isolamento di chi si trova a scrivere in un contesto alloglotto: l'italiano esiste qui come percepita alterità. Lingua in fuga dallo scrivente, in qualche modo straniera» (Annovi 2013a: 71-72). La figura della Signora, inferma e afasica, è qui allegoria di una lingua in via di disfacimento e straniera a sè stessa. Ma c'è anche un altro aspetto da tenere in conto: quest'opera ha un impianto dichiaratamente teatrale e il corsivo, nella stampa dei testi per il teatro, è riservato alle didascalie, cioè a quelle parole che in scena non sono destinate a incarnarsi in una voce. Infatti la Signora – come si legge nel *Canto d'ingresso* - è «donna malata che/ non può parlare». Il *Canto d'ingresso*, per voci di «Ucraine, Moldave, Russe con bigodini sulla testa. Parco della Resistenza. Domenica. Dopo la messa ortodossa», racchiude, inoltre, la storia della «scolta» e sembra rifrangere frammenti dei suoi racconti:

in camio ti porta Signore a confine
in piedi nel gelo di frizer
in mezzo a la carne di maiale

poi in macchina chiude
in dietro di bagagliaio
mano legate piedi con corda
con nastro marrone

poi c'è strada la notte per mesi
la fuga
poi c'è casa in campagna

donna malata che
non può parlare:

la bada

Il verso finale istituisce un'ambiguità: chi è il soggetto? Chi parla? Per capire meglio, leggiamo un soliloquio (il quarto) della «scolta»:

Signora ha catena di madonina.
molto santa e di oro.
io la prega.

Se Signora mi morde
io dice

facciamo la brava bambina

La lingua in cui sono scritti questi versi (come quelli del *Canto d'ingresso*) è un'in-

venzione che allude a un'interlingua di apprendimento, cioè a un sistema linguistico caratterizzato da una forte instabilità e corrispondente *grosso modo* a uno stadio del processo di apprendimento di una lingua (cfr. Diadori - Palermo - Troncarelli 2015: 125-131). La lingua della «scolta» presenta, infatti, alcuni tratti tipici delle interlingue dell'italiano. Per esempio, nella morfologia del verbo ricorre una forma simile alla terza persona singolare del presente indicativo, usata come forma basica per tutti i tempi e tutte le persone («io la prega», «io dice», «la bada»). Oltre a errori nelle concordanze, si nota una tendenziale omissione degli articoli e delle preposizioni articolate, segno che non sono state acquisite le procedure per comporre sintagmi e frasi da parte di una parlante la cui lingua nativa – è stato notato – probabilmente non ha l'articolo.⁶ Ma l'invenzione linguistica di Annovi non è semplicemente al servizio del realismo (la mimesi dell'italiano parlato di una badante dell'Europa orientale); piuttosto direi che Annovi sfrutta i tratti dell'interlingua per produrre un potente effetto plurilingue, fondato sull'ambiguità delle persone (che contribuisce all'immagine di un'invasione reciproca tra i due personaggi) e sullo spaesamento delle parole. Così disposte e combinate, infatti, le parole suonano come formule, che vengono riprodotte senza essere state interiorizzate e organizzate in un discorso; in tal modo risultano straniate e risemantizzate. Annovi sottopone l'italiano a uno spaesamento che lo rende straniero a sè stesso e lo apre, per questa via, a una possibile rifondazione. Significativamente l'opera si chiude con un *Canto d'uscita*, presentato come «Assolo per Signora». Le due prospettive sembrano sovrapporsi, o meglio invadersi reciprocamente, con un'ultima mossa straniante: un assolo per chi torna a parlare solo nel momento della sua scomparsa, scomparsa che lascia spazio, evidentemente, alla possibilità di una nuova voce. Vediamo gli ultimi versi:

lei lo vede il segnale che cancella
come un fuoco lontano che si avviva

poi è un sonno violento che si alza
una pace che invade le narici

la go
la

Lo spazio in cui si muovono i due personaggi è uno spazio carcerario, caratterizzato da un'intimità forzata che cerca uno spiraglio d'apertura e tende verso una liberazione finale: questa tensione è rilevabile nella forma stessa dei singoli testi, con

⁶ In una recensione al libro, Antonella Anedda ha descritto in questi termini la lingua del personaggio: «È una lingua modificata dalla fatica, modulata dalla pazienza, tradotta da un altro alfabeto, un'altra grammatica in cui non esiste l'articolo» (Anedda 2014).

un avvio sempre organizzato in strofe e una tendenza successiva alla disarticolazione, fino alla chiusa con un verso isolato. Nella conclusione questo progressivo disfarsi della forma, che allude anche al disfarsi afasico della lingua, investe, oltre all'unità strofica e del verso, anche quella della parola: le sillabe si separano e precipitano verso il basso, ma un effetto palindromo sembra risospingerle verso l'altro. Sulle ceneri di un dialogo mentale impossibile, in cui l'una divora l'altra e i ruoli si confondono (chi è davvero la straniera?), potrà forse sorgere, proprio dalla «gola», una nuova voce, un nuovo soggetto.

Se Annovi è un italianista che lavora in un contesto alloglotto e scrive in un italiano percepito come straniero, il caso di Eva Taylor sembra quasi l'inverso: vive in Italia, dove insegna la propria lingua nativa (il tedesco), ma scrive soprattutto in italiano. Nel 2006 pubblica il suo primo libro di poesie, scritto direttamente in italiano: *L'igiene della bocca*. L'intero libro nasce da un dialogo serrato con un testo di tutt'altro genere, un opuscolo divulgativo sulle patologie della bocca (*La vostra bocca*), che l'autrice legge per caso, provando una grande curiosità per il lessico della microlingua medico-odontoiatrica. La sua scrittura prende corpo all'ombra di un'altra scrittura: «inserisco parole, sposto il senso del testo preesistente, a volte solo leggermente, a volte in modo paradossale, ma in ogni caso il testo cambia, diventa mio. È un lavoro di assimilazione da una parte e di estraneamento dall'altra» (Taylor 2007). Così, nei versi «Non riesco a tenere il mondo in bocca/ con il mio morso incrociato/ (denti-zione decidua e permanente)» (Taylor 2006: 20), il «morso incrociato» (una forma di malocclusione determinata da un'asimmetria nella crescita dei tessuti) diventa allegoria di una condizione di spaesamento tra le lingue, una condizione di asimmetrie e disarmonie che impedisce di trovare le parole per dare un senso compiuto e unitario al mondo («tenere il mondo in bocca»).

L'esperienza della poesia in italiano fa riemergere anche il tedesco e mette in moto un lavoro di autotraduzione in entrambe le direzioni, secondo una doppia prospettiva. Ciò è reso possibile dalla distanza esistente tra le due lingue, soprattutto nella prosodia, tanto che la stessa Taylor ha definito l'italiano «contrario melodico del tedesco» e, come tale, capace di fargli da sponda sonora e psicologica. Per Taylor la lingua madre non rappresenta la culla rassicurante dei suoni dell'infanzia, ma è una «lingua matrigna». Alla base di questo senso di estraneità alla propria lingua madre ci sono un trauma personale (la migrazione dall'est all'ovest nella Germania divisa del dopoguerra) e un trauma collettivo: il tedesco è ricondotto al «suono della voce di chi comandava e di chi ha poi costruito un muro per dividere il paese» (Taylor 2013: 105). Il secondo libro di poesie, *Volti di parole*, uscito nel 2010, è ancora in italiano, ma nella tessitura dei versi affiora anche il tedesco, oltre all'inglese. Alcune parti sono state composte prima in tedesco e poi riscritte in italiano. Vediamo da vicino uno dei testi della sezione *Tattoos*, intitolato *Ekdysis* (Taylor 2010: 40):

Una squama della tua pelle
in fondo al corridoio
là dove il mare finisce
e nessuno a traghettare
aspetta.
Sarai andato via, sarai mai arrivato
il mare non porta notizie di te o di altri
solo Flaschenpost lingua imbottigliata
a cena, pranzo
a colazione.
Parole sciolte,
parole con la pelle rovesciata
e tutto sa di tappo, di traduzione.

Al verso 8 la parola tedesca *Flaschenpost* arriva dentro una bottiglia che l'italiano ha la funzione di aprire, in un verso che dal punto di vista metrico è, non a caso, un endecasillabo. In questa poesia il processo che l'effetto plurilingue porta in primo piano non è tanto l'acquisizione di una lingua, quanto il recupero, doloroso e traumatico, della lingua nativa, attraverso il filtro ritmico dell'italiano, lingua seconda tra le cui pieghe le proprie parole escono fragili e straniate («con la pelle rovesciata»).

Concludo questi primi appunti di riflessione aprendo una finestra sulla didattica della poesia in una classe plurilingue. Non ci sono dubbi sul fatto che Annovi sia un autore della poesia italiana del Duemila, mentre Serdakowski e Taylor vengono solitamente ricondotte a un ambito diverso, sebbene tangenziale: la poesia della migrazione o «transnazionale italoфона» (Lecomte 2018). Accostarli è un modo per cercare un punto d'osservazione diverso, che smentisca questo tipo di divisioni e individui categorie critiche adeguate a mettere a fuoco un'area della poesia contemporanea centrata sull'italiano, ma situata oltre i confini delle letterature nazionali. Credo che questa nuova poesia, fondata su effetti plurilingue in cui è in primo piano l'italiano come L2 e dove la posta in gioco è la fondazione di nuovi soggetti, sia particolarmente adatta per essere proposta in una classe plurilingue e multiculturale, composta da studenti per i quali l'italiano è una lingua co-identitaria, per fare del plurilinguismo (e del codice poetico) una risorsa e non un ostacolo, dal momento che, come ha scritto Carlo Ginzburg, «tutto il mondo è paese non vuol dire che tutto è uguale: vuol dire che tutti siamo spaesati rispetto a qualcosa e a qualcuno» (Ginzburg 1998).

BIBLIOGRAFIA

- Anedda 2014 = Antonella Anedda su *La scolta di G. M. Annovi*, in «Alfabeta 2», 14 marzo 2014.
URL: <https://www.alfabeta2.it/2014/03/14/scolta/> (ultimo controllo: 16 maggio 2019).
Annovi 2013a= Gian Maria Annovi, *Italics*, Torino, Nino Aragno.

- Annovi 2013b = Gian Maria Annovi, *La scolta*, Roma, Nottetempo.
- Bachtin 1997 = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* [1974, trad. it. 1979], Torino, Einaudi.
- Brugnolo - Orioles 2002 = Furio Brugnolo - Vincenzo Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura*. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone DFX (6-9 luglio 2000), Roma, Il Calamo.
- Carotenuto 2013 = Luigi Carotenuto, *Intervista al poeta Gian Maria Annovi*. URL: <https://www.lestroverso.it/intervista-al-poeta-gian-maria-annovi> (ultimo controllo: 16 maggio 2019).
- Colangelo 2014 = Stefano Colangelo, *Fonomanzie. Appunti preliminari sul plurilinguismo poetico*, in «Quaderna», 2, pp. 1-20. URL: <https://quaderna.org/fonomanzie-appunti-preliminari-sul-plurilinguismo-poetico/> (ultimo controllo: 16 maggio 2019).
- Diadori - Palermo - Troncarelli 2015 = Pierangela Diadori - Massimo Palermo - Donatella Troncarelli, *Insegnare l'italiano come seconda lingua*, Roma, Carocci.
- Ginzburg 1998 = Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli.
- Lecomte 2018 = Mia Lecomte, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Cesati.
- Serdakowski 2012 = Barbara Serdakowski, *Così nuda*, Roma, Ensemble.
- Serdakowski 2018 = *La conta del non ritorno*. Intervista a Barbara Serdakowski, Poesia del nostro tempo, 14 maggio 2018. URL: <https://poesiadelnostrotempo.it/intervista-a-barbara-serdakowski/> (ultimo controllo: 16 maggio 2019).
- Taylor 2006 = Eva Taylor, *L'igiene della bocca*, Brescia, L'Obliquo.
- Taylor 2007 = Eva Taylor, *Trascrizione dell'intervento*, in VII Seminario Sagarana degli scrittori migranti, 1 luglio 2007. URL: <http://www.sagarana.net/scuola/seminario7/seminario4.html> (ultimo controllo: 16 maggio 2019).
- Taylor 2010 = Eva Taylor, *Volte di parole*, Brescia, L'Obliquo.
- Taylor 2013 = Eva Taylor, *Perché ci vogliono due lingue per scrivere una poesia?*, in Anna Frabetti - Laura Toppan (a cura di), *Scrivere altrove. Letteratura e migrazione in Italia / Écrire ailleurs. Littérature et migration en Italie*, in «ReCHERches», X, pp. 103-111.