

# Scrittrici nomadi

Passare i confini tra lingue e culture

a cura di  
Stefania De Lucia

Con uno scritto di Elisabetta Rasy e una mappa geopoetica di Laura Canali





Collana Studi e Ricerche 58

STUDI UMANISTICI  
Interculturale

# Scrittrici Nomadi

## Passare i confini tra lingue e culture

a cura di  
*Stefania De Lucia*

*Con uno scritto di Elisabetta Rasy  
e una mappa geopoetica di Laura Canali*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2017

Copyright © 2017

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-017-0

Publicato a maggio 2017



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Laura Canali, *Isole di sabbia* (particolare), disegno vettoriale. Roma, 2017.

*A Flavia,  
nomade tra le nomadi*



# Indice

Introduzione	1
Sul nomadismo intrinseco della scrittura femminile <i>Elisabetta Rasy</i>	7
Isole di sabbia <i>Laura Canali</i>	15
I. NOMADI NELLA LINGUA DELL'ALTRO	
Diglossia, interlingua, polifonia: forme di nomadismo linguistico nello spazio della francofonia <i>Veronic Algeri</i>	19
Mutter Sprache / setzt mich zusammen: Rose Ausländer <i>Alessandra D'Atena</i>	27
Il "nuovo soggetto nomade" tra teorie femministe, linguaggi scientifici e post-memory: Ulrike Draesner <i>Camilla Miglio</i>	35
"ein wort / ein ort". I luoghi di Yoko Tawada <i>Lucia Perrone Capano</i>	47
La città postcoloniale di Gabriella Kuruvilla: plurilinguismo e multifocalità nella letteratura italiana contemporanea <i>Sonia Sabelli</i>	57
Tra lingue e luoghi, sulla mappa del mondo <i>Maria Antonietta Saracino</i>	65

## II. TOPOGRAFIE NOMADI

- Transcodificazioni nomadiche. Il Mediterraneo interiore  
di Marica Bodrožić 77  
*Daniela Allocca*
- Funamboli in un circo non itinerante.  
*I giorni chiari* di Zsuzsa Bánk 85  
*Stefania De Lucia*
- Rimpatriarsi. La casa sonora di Amelia Rosselli 95  
*Tommaso Gennaro*
- Sedimentazione geografica dei nonluoghi: transito/arrivo/ritorno 103  
*Giulia Iannucci*
- Tunnel di boschi, passaggi di parole. La casa di Mariam Petrosjan 111  
*Barbara Ronchetti*

## III. IDENTITÀ IN TRANSITO

- “Una ventata d’aria fresca”.  
Autrici migranti tra biografia, pubblico e missione 127  
*Anna Belozorovich*
- Un classico col fuoco ai piedi. Terézia Mora, *Gier* 135  
*Daria Biagi*
- Africana e Tedesca: la voce poetica di May Ayim 143  
*Giusy Borrelli*
- Sarah Winnemucca, una nomade radicata 151  
*Giorgio Mariani*
- Verso l’Europa. Miti moderni in Zehra Çirak  
e Emine Sevgi Özdamar 159  
*Gabriella Pelloni*
- Herta Müller tra centro e periferia.  
Una scrittura tra immagine e parola 167  
*Jelena Reinhardt*

Indice	ix
Un'erranza lungo le frontiere. Sulla scrittura di Yoko Tawada <i>Amelia Valtolina</i>	179
Abstract	189
Profili biografici	199
Indice dei nomi	207



## Introduzione

Chi anche solo in una certa misura è giunto alla libertà della ragione, non può non sentirsi sulla terra niente altro che un viandante per quanto non un viaggiatore diretto a una meta finale: perché questa non esiste. Ben vorrà invece guardare e tener gli occhi ben aperti, per rendersi conto di come veramente procedano le cose nel mondo; perciò non potrà legare il suo cuore troppo saldamente ad alcuna cosa particolare: deve esserci in lui stesso qualcosa di errante, che trovi la sua gioia nel mutamento e nella transitorietà.

Fr. Nietzsche, *Umano troppo umano*, 638.

È stato forse Nietzsche a porre l'idea di erranza e nomadismo al centro della moderna riflessione sull'umano. Certamente nel suo pensiero viene messa in discussione in modo radicale la reale necessità di una casa, intesa come centro, punto di partenza e meta finale del percorso umano, individuale e collettivo. La perdita, lungi dall'essere un'esperienza traumatica, si rivela un'eventualità assolutamente auspicabile per chi intenda utilizzare la propria ragione per superare ogni sorta di costrizione deterministica – ideologica, corporea o religiosa – ed esercitare così la libertà intellettuale. Nel sistema di pensiero nietzschiano il vero nomade è l'artista stesso, in vario modo capace di ricostruire il senso di un'esistenza fatta di lacerti di esperienza, idee e intuizioni, in una visione coerente e rinnovata del percorso di vita dell'uomo su questa terra.

Più di un secolo ci distanzia dalle riflessioni del poeta e filosofo tedesco, eppure le questioni da lui affrontate continuano a riproporsi in modo non assai diverso. Esse ci pongono di fronte alla continua necessità di interrogarci sul senso e sul valore del nomadismo inteso come condizione esistenziale, spesso frutto di libere scelte, altre volte

meno, ma in ogni caso fondativo di una nuova tipologia di sguardo sulla diversità, intesa come un elemento positivo da non temere ma con il quale entrare in dialogo costruttivo.

Ancora, e in particolare nei nostri giorni, il nomadismo continua ad attestarsi come condizione trasversale capace, nonostante il suo corredo di valenze destabilizzanti, di definire in modo positivo le sempre nuove forme di identità plasmabili e decentralizzate del soggetto – in modo particolare nell'arte.

Soprattutto negli ultimi decenni, la lunga riflessione su mobilità e nomadismo ha assunto un impianto metodologico di tipo transnazionale e interculturale che ha rinnovato l'approccio terminologico e teorico a una dorsale di studi già da lungo tempo presente nel discorso letterario.

Un passo significativo in tale direzione è segnato, a partire dagli anni Novanta, dagli studi condotti da Rosi Braidotti nella messa a punto di sua teoria del soggetto nomade femminile.

In essa la filosofa italo-australiana ha coerentemente tirato le fila di un discorso critico ben più longevo – che affonda le sue radici nei testi di, Deleuze e Guattari, in quelli di Judith Butler e Foucault, solo per citare alcuni tra i riferimenti più radicati e ricorrenti – con l'intenzione di affrontare la questione alla luce delle più recenti acquisizioni del discorso filosofico sulle differenze di genere. Il fine è quello di ricontestualizzare l'idea di soggetto nomade di deleuziana memoria in un'ottica femminile e femminista, capace di contrapporre al fallimento dei valori maschili su cui si reggeva il culto classico della soggettività, l'idea di una soggettività femminile, impossibile da descrivere come fissa e immutabile, ma continuamente esposta al processo del divenire anche quando apparentemente localizzata e situata in un preciso contesto spazio-temporale.

La destabilizzazione di un concetto universale e universalistico di identità, diviene dunque nel discorso di Braidotti il motore per una nuova definizione del soggetto femminile, nomade perché impossibile da racchiudere in una definizione univoca e totalizzante, visto il legame solido del suo destino personale alle situazioni contingenti. Per questa tipologia di soggetto, il nomadismo si configura quindi come una condizione esistenziale, che dà luogo di volta in volta a diverse figurazioni della soggettività individuale in un determinato contesto.

Animate dall'interesse per questa prospettiva di studio, nel maggio del 2014 Flavia Arzeni e Camilla Miglio hanno organizzato presso l'Università di Roma La Sapienza una giornata di studi dal titolo *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*. Inserita nel panorama di attività interculturali organizzate dal Dipartimento di Studi Europei ed Americani, l'occasione di confronto costituiva un importante tassello nella messa a punto di un più ampio progetto di ricerca da presentare alla Unione europea nell'ambito del programma *Horizon 2020*.

Con i loro interventi, i partecipanti al seminario hanno dato vita a una geografia ampia e animata di voci, volti, lingue ed esperienze alle quali si aggiungevano, nella parte finale della giornata, le riflessioni di una tavola rotonda di giovani studiose e studiosi.

Il volume raccoglie oggi i frutti di quella giornata di lavoro, intensa per numero di presenze e contenuti. I contributi, caratterizzati tutti dalla forma della comunicazione breve, non intendono costituire studi compiuti su opere, autrici o tematiche, ma tracciare il solco di un ragionamento in itinere. Essi sono per lo più da considerarsi come spunti di riflessione sui quali aprire, e in taluni casi continuare, una discussione più ampia e particolareggiata. Nelle tre sezioni in cui si trovano divisi in questo volume tentano di rilevare le interconnessioni che le singole esperienze riportate, da diversi orizzonti linguistico-culturali, riescono ad attivare con le tre variabili di lingua, luogo e identità. Accomunati dallo spunto teorico al quale tutti i saggi fanno più o meno apertamente riferimento, i contributi si muovono nella comune direzione di verifica del metodo di Braidotti per affrontare nuove e vecchie questioni legate al grande tema interculturale dei 'soggetti in transito'. Ne emergono nuove prospettive di analisi, non solo su nuovi fenomeni migratori, ma anche su vecchie figure di nomadi, come gli esuli, i migranti, i colonizzati.

Nel primo gruppo di interventi, *Nomadi nella lingua dell'altro*, trovano spazio contributi che incentrano le loro riflessioni sullo spazio linguistico e sull'esigenza, comune a tutte le scrittrici prese in esame, di esprimersi nella lingua dell'altro, sviluppando strategie di sopravvivenza in un campo linguistico non proprio. La lingua, come vedremo nei contributi, diventa sulla pagina bianca uno spazio d'invenzione continuamente rinegoziabile, all'interno del quale

fenomeni come l'eteroglossia, l'ibridazione e la polifonia raccontano storie d'incontro, integrazione ma anche di necessaria demarcazione di differenza.

La presenza di una polifonia linguistica quale prodotto di quei processi di contaminazione tra lingue e linguaggi di territori diversi non può che realizzarsi in spazi geografici ridefiniti che, perdendo ogni caratteristica di fissità, devono continuamente modificarsi nel tempo per accogliere il flusso di nuove genti e nuove identità, non ultime quelle femminili. Di questi processi tengono conto i contributi riuniti nella sezione *Topografie nomadi*. In essa ci muoviamo verso una definizione teorica e pratica di uno spazio di transito e negoziazione, in cui gli spazi descritti: topografie urbane o luoghi privati, paesaggi marini o boschivi, ricodificano la loro identità a partire dalla capacità tutta femminile di ridefinirli secondo nuove esigenze etiche, culturali, sociali.

Ma l'immersione in un nuovo territorio e in un nuovo materiale linguistico non costituisce l'unica modalità di scambio attivo tra le voci migranti qui raccolte e i loro territori di origine e di adozione. L'ultima sezione del volume, *Identità in transito*, tenta infatti di sottolineare un ulteriore aspetto dell'identità femminile migrante, ovvero la sua capacità di nutrirsi e ricostituirsi alla luce di un solido patrimonio di miti, della voce del pubblico, dei modelli letterari e culturali offerti dal paese ospite. Tale capacità costituisce un esempio di dialogo attivo grazie al quale all'identità del soggetto migrante, già sottoposta a un naturale e incontrollato processo di dislocazione, è concesso ricollocarsi in un territorio intermedio caratterizzato dal mutevole scambio, dal reciproco arricchimento.

Per ciascuna delle sezioni sopra citate gli esempi riportati testimoniano anche di tendenze contrarie: uno sguardo diacronico alla storia dei movimenti migratori consente di evidenziare quanto il contatto con la propria o con una nuova cultura non sia sempre semplice poiché prima ancora di imporsi come valore fondativo, la differenza tende a spaventare gli individui, spingendoli alla messa in atto di strategie di offesa e difesa poco produttive. Anche in questi casi, tuttavia, quella della parola scritta resta una traccia esistenziale che segna il senso di un cammino faticoso verso logiche di inclusione, coesione e integrazione, le uniche con le quali potremmo pensare di affrontare i mutamenti geopolitici e culturali ai quali gli eventi storici

degli ultimi anni ci conducono. Il femminile ha in questo processo un peso e una responsabilità non indifferente: trovandosi ancora penalizzate in un mondo ancora tendenzialmente fallocentrico, nel quale faticano a imporre la propria voce, le donne hanno la possibilità di utilizzare la percezione della differenza sessuale della quale continuamente fanno esperienza in modo attivo. A partire da questa sproporzione, esse, come i testi letterari e le traiettorie personali qui analizzati lo dimostrano, sono in grado di individuare uno sguardo postidentitario inclusivo, in cui le differenze vengono rielaborate in senso relazionale. Rappresentare la propria soggettività, nonostante le restrizioni alle quali questa viene continuamente sottoposta, diviene dunque una sorta di punto di vista privilegiato, dal quale osservare e rappresentare ogni altra forma di diversità. Solo così è possibile instaurare quel circolo virtuoso sul quale dovrebbe reggersi un nuovo modello di civiltà inter- e transculturale.

Questa raccolta non avrebbe visto la luce senza l'entusiasmo con la quale Flavia Arzeni e Camilla Miglio hanno organizzato una giornata di approfondimento e riflessione su questi temi. Né avremmo avuto modo di vederla materialmente pubblicata senza la preziosa generosità di Camilla Miglio. Un ringraziamento particolare va, inoltre, a Elisabetta Rasy, che ha aperto e impreziosito i lavori con la sua presenza e le sue riflessioni, raccolte nelle pagine di apertura di questo volume, e a Laura Canali che ha trasformato le sue suggestioni nei colori e nelle forme delle sue *Isole di sabbia*, cartografando così i movimenti e le esistenze di queste voci femminili. A tutti i relatori e a coloro che, pur non presenti con un contributo, hanno partecipato attivamente alla realizzazione di queste pagine va il nostro riconoscimento. A Flavia in particolare, che a pochi mesi dalla giornata di studi ha concluso il suo percorso lavorativo alla Sapienza per continuare i suoi studi, i suoi viaggi e le sue ricerche fuori dalle aule accademiche va il nostro pensiero grato. A lei, alla sua carriera segnata dalle erranze, dai transiti vissuti, letti e raccontati, queste riflessioni sono dedicate.

*Stefania De Lucia*



# Sul nomadismo intrinseco della scrittura femminile

*Elisabetta Rasy*

Sono felice di consegnare alle pagine di apertura di questo volume il testo con il quale avevo avviato i lavori di una giornata di studi alla quale ero stata invitata, proprio in qualità di scrittrice, con la richiesta di portare una mia riflessione sul lavoro e sulla posizione di scrittrici nomadi nel senso più proprio della parola, cioè in movimento tra luoghi, culture, tradizioni, lingue.

Il mio intervento ha inteso tuttavia costituire una breve riflessione su un altro nomadismo, che riguarda più in generale la condizione stessa della donna che scrive, soprattutto nella storia della sua difficile emersione sulla scena pubblica. Anche in questo caso si tratta di un incrocio, che spesso è un conflitto, tra la soggettività delle scrittrici, che come ogni soggettività è multipla e mobile, e l'identità, che è definita, o predefinita, e statica. La questione dell'appartenenza e della non appartenenza s'inscrive, infatti, in tutta la storia del rapporto tra le donne e la letteratura.

Per secoli e secoli, nella storia occidentale della letteratura, le donne sono state spinte ai margini, costrette a emigrare verso la periferia dell'impero della scrittura, vale a dire verso forme di scrittura privata e per tale motivo anche precarie, lontane dallo statuto certo di un genere. Si tratta di una forma di emigrazione forzata, che potremmo definire anche nei termini di un nomadismo centrifugo verso lettere, diari, autobiografie. Frammenti schiacciati, compressi, ansimanti tra la voglia di dire – di dirsi – e un vissuto al quale non è riconosciuta alcuna dignità di racconto. Una scrittura dell'interiorità, ma anche dell'*interieur*, dell'interno, inteso come

interno domestico, che si trova spesso a confliggere con gli spazi della scrittura dell'esterno, dall'epica alla storiografia.

Si tratta di una questione che ha lasciato la sua potente traccia anche quando la situazione ha cominciato a cambiare, di pari passo con le mutazioni della condizione sociale femminile e della produzione scritta delle donne, nel momento in cui non è stata più considerata come una forma clandestina d'espressione, ma come uno spazio di riflessione, di rivendicazione, soprattutto di racconto inedito.

Voglio ricordare ancora che investigare sulle donne nella storia della letteratura significa anche indagare sui tempi morti del discorso letterario: i tempi dell'elaborazione segreta, al di là di ogni forma, scuola o moda. Si tratta di recuperare i tempi dei generi letterari più deboli e privati, cioè, come già accennavo, la lettera, il diario, l'autobiografia: scritture che solo lambiscono il territorio delle forme letterarie forti e consacrate dalla tradizione, dalla tragedia all'epica.

Questi tempi sono schiacciati dal lavoro che accompagna il farsi di ogni storia femminile e ne costituiscono spesso la materia grezza o la segreta radice. Nel discorso su donne e letteratura si tratta – o meglio si è trattato fino a non molto tempo fa – non solo di illuminare corpi femminili soppressi e rimossi, ma di lasciare emergere ciò che la letteratura stessa ha soppresso o rimosso (pensiamo solo a quante autobiografie o epistolari o diari dimenticati sono venuti fuori con quella sorta di archeologia del femminile iniziata a ridosso dei movimenti di liberazione cinquant'anni fa).

Voglio ancora aggiungere che, prima di arrivare a una scrittura che circolasse nel mondo in piena luce, le donne hanno dovuto attraversare – ricordandola e dimenticandola insieme – l'esperienza di un'altra espressione o espressività non scritta e non testimoniata: quella forma di espressività che è latente nel lavoro domestico e in quello artigianale, nel tessere, nel ricamare, nell'intrecciare, nel modellare. Hanno dovuto inoltre ricordare e dimenticare quelle arti del corpo, che da sempre sono state loro affidate, la cura della casa, dei piccoli umani, dei vecchi, dei morti, della malattia, ricordare e dimenticare la seduzione, la costruzione di una coniugalità vivibile, infine l'arte della cortesia.

Negli anni Settanta, gli anni della militanza femminista, la riflessione culturale 'al femminile', come allora si definiva, si mosse

all'inizio seguendo uno schema elementare di opposizione uomo-donna, con l'obiettivo di creare i fondamenti di una ricerca futura, una ricerca che doveva essere animata da una volontà di trasmissione del sapere in cui alla verticale pedagogia maschile subentrasse una comunicazione orizzontale e partecipativa.

Ma a mano a mano che le rivendicazioni di quel primo momento sono entrate nel tessuto vivo delle mentalità e dei comportamenti, esse, in qualche misura, sono state accolte dalle istituzioni culturali. Nell'ambito della letteratura femminile si è disegnato e continua a disegnarsi un panorama lontano da quel paradigma binario, un panorama ancora una volta centrifugo, vivace e fitto di voci e posizioni diverse, dove ogni voce propone una storia differente e a sé, e anche una tradizione sua propria, non legata a appartenenze e identità già stabilite.

Un flusso diluviale e mosso, che conferma e insieme smentisce ogni pregressa definizione di parola di donna e configura un soggetto appunto nomade, che talvolta risponde e talvolta resiste ai discorsi che lo interpellano, oppure, come è stato notato, e forse più spesso, si trova, con nomadismo atletico in questo caso, a rispondere e resistere nello stesso tempo. Un soggetto che, nel momento in cui si rende capace di disaffiliarsi dalle sue stesse appartenenze e conoscenze e collocazioni tradizionali, è in grado di prendere le distanze anche dalle competenze femministe e da un certo grado di simmetria e complementarità col maschile che queste comportavano. Quando parlo di maschile in questo caso parlo semplicemente di una tradizionale cultura patriarcale, dove le identità e le collocazioni identitarie (la storia della letteratura italiana, la storia della letteratura francese, tutte le storie nazionali delle letterature) hanno avuto un ruolo molto rilevante.

Si tratta, tornando al disaffiliamento, di un processo tutt'altro che lineare, che anzi procede per contraddizioni e per continue metamorfosi. Inoltre, come chi si occupa di questi temi sa bene, alla parola letteraria in questo processo si è affiancata una parola teorica che ha preso direzioni diverse, tutte molto interessanti per una lettura non episodica della produzione narrativa delle donne negli ultimi decenni.

Questo è uno degli elementi che nel pur vario panorama degli ultimi anni va sottolineato: l'elaborazione di un pensiero legato al

sesto e al genere. A un orizzonte di pensiero tradizionale (e cioè maschile) se ne è voluto sostituire un altro (e cioè femminile) in cui la differenza sessuale, intesa come ciò che segna originariamente gli umani, chiede adeguata rappresentazione in un ordine simbolico in cui due soggetti, differentemente sessuati, vengono considerati capaci di darsi rappresentazioni, discorsi, figure differenti.

Qui, in tema di erranza femminile nella letteratura, proverò a evocare costellazioni di senso, emerse da questa parola teorica, cui è possibile riferire alcuni percorsi recenti della scrittura delle donne, ancorati però a una lunga storia appunto di erranza. In primo luogo: dis-identificazione al posto di una ben precisa "identità-donna" e dis-locazione al posto di una sua ricevuta collocazione al quale va aggiunta la questione dell'ec-centricità del soggetto. A questa costellazione ne affianco un'altra: ordine simbolico della madre, genealogia al femminile, sapere del corpo sessuato. Mi pare che questi sentieri possano essere di qualche utilità per muoversi nel panorama letterario femminile del secolo che ci siamo lasciati alle spalle e dell'attuale, ovviamente in senso generale, perché ogni testo è unico e ogni autrice fa storia a sé, e personalmente ritengo che ogni libro e ogni autore è l'eccezione che smentisce la regola piuttosto che confermarla. Ma la mia è appunto solo un'introduzione a discorsi più specifici, un rendere conto breve e rapido di una storia lunga e lenta.

Seguendo questi due percorsi, è molto importante l'entrata sulla scena letteraria di scrittrici di altre culture rispetto a quella occidentale. Che si tratti di un'esperienza corale femminile, o di estrema separatezza, che si tratti di condivisione di un destino etnico o di ribellione, ciò che viene portato alla luce è sempre un'esperienza dis-localata, dis-identificata rispetto al paradigma femminile, in specie quello occidentale, per esempio a quella pure problematica "immagine -donna" che, per semplificare, possiamo trarre dalle pagine di Virginia Woolf o di Katherine Mansfield.

Altrettanto dis-localato appare lo statuto che alcune scrittrici attribuiscono a una soggettività sessuale che non si riconosce nel paradigma uomo-donna: qui, accanto al corpo-natura segnato dalla differenza sessuale, appare il corpo-desiderio, che deve trovare le parole per dirsi al di là di ogni opposizione maschile/ femminile. Un corpo nomade, come spesso è stato anche in passato il corpo raccontato nei libri delle donne, contro il corpo della "femminilità" (si

potrebbe anche dire della “mistica della femminilità”) – cosa cioè diversa dal corpo femminile – contemplato, con ammirazione o orrore, nei romanzi degli uomini.

Quanto all'altra polarità cui accennavo, la polarità dell'ordine simbolico della madre, del corpo sessuato che non si dis-loca ma cerca di ri-collocarsi nel suo stare al mondo/sapere del mondo in modo diverso, il polo cioè della genealogia femminile – fermo restando che gli incroci tra una polarità e l'altra, tra dislocamento e ricollocazione sono costanti – ecco che qui avviene qualcosa di molto interessante. Così come nel grande romanzo realista della tradizione occidentale è cruciale il posto del padre, la costellazione edipica classica – con ciò che ne consegue tematicamente: il conflitto generazionale, la rivolta sociale e politica, l'adulterio –, altrettanto cruciale nella nuova narrativa post-femminista è il posto della madre: una costellazione pre-edipica, in cui si alternano identificazione e distacco, desiderio di continuità e necessità di disaffiliazione. Lasciatemi citare in questo discorso in cui non faccio nomi, un libro che per me in questo senso è stato molto importante, cioè *Autobiografia di mia madre* di Jamaica Kincaid.

Ci sono infatti almeno due modi ricorrenti e significativi in cui le donne si occupano oggi in letteratura dell'ordine simbolico della madre. Il primo è quello dell'autobiografia, che non è più puramente letterale o cronachistica, ma si fa anche saggio critico o ricerca storica e antropologica sul sapere di sé e della propria storia sessuata. Il secondo è quello del romanzo-investigazione, del romanzo-ricerca su figure femminili – mitiche o storiche o familiari – del passato, assunte come madri appunto di un ordine simbolico altro. Un tipo di narrazione che a volte prende anche la forma di un'autobiografia decentrata, di un parlare di sé per interposta persona, evitando così le trappole del mito dell'identità e assumendo i vantaggi dell'interpretazione.

Uno degli aspetti più interessanti in questa cascata o onda anomala di scritti femminili è che essi costituiscono una sorta di lavoro di rammendo nei confronti del canone teorico maschile e anche un prenderlo in contropiede e, così facendo, istituiscono una sorta di contro-tradizione il cui senso complessivo è la legittimazione pubblica delle donne alla parola e al pensiero, fuori dalle regole previste della letteratura patriarcale.

Le emergenze del mutevole e ricchissimo mondo letterario femminile degli ultimi vent'anni hanno di fatto contraddetto ogni pretesa di separatezza della letteratura femminile. Se per contropinta all'avanzata tecnologica, alla fretta, all'omologazione e, contemporaneamente, per effetto della spinta di mondi un tempo periferici e di culture altre, dagli anni Ottanta in poi abbiamo assistito a una sorta di massiccia ripresa del piacere delle storie contro – o aldilà – delle poetiche anti romanzesche di buona parte della cultura novecentesca, è spesso alle donne, alle scrittrici, che tale ripresa è stata affidata o addirittura richiesta: sia dal mercato, cioè dagli editori, sia dalla comunità dei lettori.

Questa richiesta forte alla scrittura delle donne o, volendo, questo affidamento, ha consentito l'affiorare di una pluralità di voci, ognuna, come ho già detto, portatrice di una sua propria individuale esperienza, di una sua propria particolare posizione che rende libero il soggetto di scegliere lo stile più congeniale, di perseguire una propria singolare vocazione letteraria, di riscattare il passato, di abitare il presente o di proiettarsi in mondi possibili con una libertà finora impensabile. Il che significa che nella scrittura delle donne il nomadismo riguarda il pianeta stesso della letteratura, i suoi generi, le sue regole e i suoi interdetti, e riguarda talora anche la possibilità di un fertile anacronismo. Quando uscì *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, nel 1948, molti lo considerarono un tardivo romanzo ottocentesco, un libro anacronistico, senza considerare che il tempo di uno scrittore è il tempo che uno scrittore si dà. Proprio in questo le donne, nel loro lento affiorare sulla scena letteraria, si sono dimostrate, proprio in quanto *sans-papier*, molto più libere degli uomini.

Vorrei chiudere queste mie brevi riflessioni soffermandomi sui termini romanzo e narrazione. L'afflusso di voci femminili al "diritto di dire" (secondo la definizione di Marguerite Duras), per ragioni che hanno a vedere con la Storia ma anche con le storie individuali, non ha sempre potuto – o più o meno inconsapevolmente voluto – ordinarsi nella forma ben disegnata del romanzo (né tantomeno in quella dell'anti-romanzo che ne era una variante estremamente sofisticata). Nel suo espandersi, il 'diritto di dire' ha toccato mondi eccentrici rispetto alla tradizione romanzesca come l'Occidente l'ha fondata ed elaborata, lambendo spesso aree di fiammeggiante

arcaismo in cui il troppo a lungo non detto, il troppo taciuto o non permesso, trascinavano il discorso, seguendo la logica impreveduta della tettonica o quella sorprendente dei movimenti sismici, molto lontano da una struttura architettonica come quella del romanzo nelle sue numerose varianti. Esso trasportava la parola verso quelle forme asistematiche di espressione verbale che sono appunto le narrazioni che, come i terremoti, confondono materiali diversi e spalancano sottosuoli dimenticati, ma anche confondono le ere e le quantità, ridando vita a frammenti, a singole tracce, a reperti documentari che per il solo fatto di riapparire denunciano una domanda di discorso.

In questo senso, dopo tanti svantaggi, il nomadismo nel tempo e nello spazio delle donne scrittrici, la loro lunga mancanza di una legittima collocazione, si è trasformata in un vantaggio e l'antica costrizione centrifuga la possibilità di nuove forme e di nuove libertà.



# Isole di sabbia

*Laura Canali*

Nell'elaborazione della mappa mi sono ispirata alla piana tidale e al flusso delle maree.

L'acqua che entra e si ritira, forma sempre nuove isole di sabbia.

Il reticolo di arrivi e partenze costituito dai percorsi biografici delle scrittrici presenti in questo volume si è costituito dinanzi ai miei occhi nel disegno di un tappeto persiano soggetto a una tessitura continua. Una tappeto /terra che si sfilaccia e si trasforma, dunque, proprio come le esistenze delle voci femminili qui raccolte. Queste donne tengono uniti i fili dei ricordi legati ai luoghi da cui provengono, ma sono anche costrette dalla vita a trasformare il proprio corpo esattamente come le isole di sabbia, che continuamente si reinvestono quando la marea le sommerge per poi emergere nuovamente, seppure trasformate completamente, quando quella si ritira.



**Figure 1.** *Isole di sabbia*, disegno vettoriale, Roma 2017 © Laura Canali

I

NOMADI NELLA LINGUA DELL'ALTRO



# Diglossia, interlingua, polifonia: forme di nomadismo linguistico nello spazio della francofonia

*Veronic Algeri*

La letteratura francofona registra, fin nelle sue pieghe più profonde, la storia di una lingua che, ora imponendosi, ora ritraendosi, attraversa i confini tra le culture e porta con sé il concetto di frontiera. Interessarsi alla presenza geografica della lingua francese nel mondo, vuol dire prima di tutto cogliere la distinzione tra un centro, la *métropole*, e una periferia, costituita dai paesi che diversamente adottano il francese come lingua ufficiale, come il Québec, amministrativa, come il Senegal, o in cui la lingua francese è maggioritaria, ma non ufficiale, come l'Algeria.

Così come, nonostante la lingua comune, attraversiamo un confine ogni volta che consideriamo l'*Exagone*, i territori d'Oltremare e le ex colonie, allo stesso modo varchiamo una frontiera nel passaggio tra due formule: letteratura francese e letteratura francofona.

Rispetto a una *littérature-monde* che appartenga a un mondo senza frontiere, come auspicato dal manifesto lanciato nel 2007 da Michel Le Bris et Jean Rouaud<sup>1</sup>, si è dunque imposta una categorizzazione critica e commerciale, alla quale potremmo aggiungere quella di letteratura *beur*<sup>2</sup>, anch'essa nata su una frattura, interna questa volta, tra *français de souche* e *français d'origine immigrée*. Seppur artificiosa<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Le Bris e Rouaud, *Pour une littérature-monde*.

<sup>2</sup> L'aggettivo *beur* rimanda al termine arabo, *arabe*, in *verlan*, il gergo giovanile. Gli autori della *littérature beur* sono francesi, figli di immigrati.

<sup>3</sup> A tal proposito, Dominique Viart fa giustamente notare che "la géographie et l'histoire politique nous ont légué à cet égard des partages étonnants [...] on est

poiché rimanda un testo al luogo di nascita del suo autore, raggruppando le opere letterarie intorno a categorie geopolitiche legate al concetto di frontiera, questa distinzione è comunque indicativa, perché riproduce quella frattura epistemologica e storiografica prodotta da una delle pagine più sensibili della storia francese: la colonizzazione. Interessarsi all'area della letteratura cosiddetta francofona significa quindi, anche e soprattutto, parlare della storia coloniale francese e dei suoi eredi che vivono l'esperienza della frontiera nella loro condizione esistenziale e cercano, non trovando una memoria condivisibile<sup>4</sup>, le parole per dirlo. È il famoso *malaise sociale*, un disagio di cui testimoniano l'attualità come la lingua in tutte le sue forme.

Le frontiere tracciate dalla lingua francese caratterizzano la letteratura contemporanea ben oltre la storia e la geografia. Queste coinvolgono lo spazio in cui il soggetto definisce la sua relazione con il mondo, nelle sue modalità variabili di essere *hic et nunc*<sup>5</sup>. Se non consideriamo la lingua da un punto di vista geopolitico e storico, tema e motivo di tanta letteratura francofona, ma se indaghiamo l'uso che il soggetto scrivente fa della sua lingua, se, seguendo la definizione di Émile Benveniste, ci avviciniamo a quello spazio di appropriazione della lingua, nei dispositivi in cui si esprime la scrittura letteraria, allora ci riferiamo all'enunciazione.

E qui, accanto alla nozione discriminante di frontiera, scopriamo quella instabile di nomadismo.

I testi della cosiddetta francofonia hanno in comune un contesto plurilingue e una onnipresente necessità di affermare una sorta di appropriazione della lingua<sup>6</sup>. Ne sono testimoni i numerosi studi critici che rimandano esplicitamente alla questione del contatto tra lingue: *la diglossie littéraire, le discours métissé, l'hétérolinguisme textuel, l'hybridité, l'interlangue o la polyphonie*. Le diverse situazioni di

---

français à la Guadeloupe et à la Réunion, mais francophone à Haïti et à Maurice".  
Cfr. Viart e Vercier, *Littérature française*.

<sup>4</sup> Ricœur, *Histoire*.

<sup>5</sup> "Il n'y a pas d'espace-temps comme référent pur ou comme objet d'étude donné a priori. Il n'y a que des sujets qui, à travers les modalités variables de leur 'ici-maintenant', construisent des conditions de leur rapport à eux-mêmes, comme 'je'". Landowski, *Présences de l'autre*, 92.

<sup>6</sup> Beniamino e Gauvin, *Vocabulaire*.

diglossia prodotte dai contesti coloniali e postcoloniali hanno dato vita ad un'interlingua letteraria. Questo accade nella scrittura di Abdelkebir Khatibi<sup>7</sup> dove, all'interno del testo in francese che diventa un vero e proprio palinsesto, affiorano tracce di una scrittura originaria, quella della lingua dell'autore. Allo stesso modo nel testo di Amahdou Kourouma appaiono strutture sintattiche e semantiche del malinké, la sua lingua materna, come a voler tradurre le tensioni prodotte dalla situazione sociolinguistica nella quale scrive<sup>8</sup>.

Ancora più evidente questa marcata sensibilità alla questione della lingua, una «sovracoscienza linguistica»<sup>9</sup>, come definita da Lise Gauvin, appare in quei casi in cui gli scrittori stessi elaborano, accanto alle loro pratiche, formule concettuali particolarmente significative. È questo il senso dell'idea di "bi-langue" di Khatibi, di quella di "valeur de langue" <sup>10</sup> del poeta malgascio Jacques Rabemananjara, ma anche della famosa definizione della lingua francese come "butin de guerre" e della scrittura come pratica condotta nella "gueule du loup" dello scrittore algerino Kateb Yacine, o ancora di quella del marocchino Tahar Ben Jelloun della lingua francese come "cave de ma mémoire" e "toit de ma maison".

Sono definizioni che rimandano alla medesima problematica che consiste nel possedere più lingue e scrivere in una sola di queste, cosa che la pratica letteraria sembra non poter fare se non in una relazione conflittuale, situandosi rispetto a una frontiera<sup>11</sup>.

Nella scrittura nomade e al femminile di Assia Djebar, la presenza della frontiera partecipa all'edificazione di uno spazio coerente. Prima di risiedere stabilmente a New York, Assia Djebar ha vissuto tra Parigi e l'Algeria, il suo paese natale. Il nomadismo e lo slittamento tra posizioni identitarie diverse sono tratti caratteristici della sua produzione letteraria e corrispondono ai numerosi viaggi che segnano la sua vita: un'infanzia tra le due lingue nemiche del

---

<sup>7</sup> Cfr. Khatibi *La Mémoire; La Blessure; Amour bilingue*.

<sup>8</sup> "Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima [...]" in cui "avait fini" sta per "était mort". Kourouma, *Les Soleils*.

<sup>9</sup> Gauvin, *Les langues du roman*; Grutman, *Diglossie littéraire*.

<sup>10</sup> Joubert, *Les voleurs de langue*.

<sup>11</sup> È la tesi secondo la quale gli scrittori originari di una ex colonia non esprimono una relazione conflittuale contro gli antichi colonizzatori. Cfr. Moura, *Littératures francophones*.

Mediterraneo, il francese e l'arabo, a cui si affiancano il berbero e l'arabo dialettale; un'educazione segnata da una cultura plurale – la scuola francese, la scuola coranica, gli studi di storia all'École normale supérieure a Parigi; un percorso professionale vario tra l'attività di giornalista che la porta nel 1954 a Tunisi, dove segue la lotta anticoloniale accanto a Franz Fanon, e la carriera universitaria come docente di Storia, dal 1962, all'Università di Algeri. Ma il nomadismo di Assia Djebar ancor più che a uno spazio geografico è legato alle sorti della lingua francese che in Algeria seguono la storia della colonizzazione, della decolonizzazione e della cosiddetta *décennie noire* degli anni Novanta. All'indomani dell'Indipendenza viene infatti imposto l'uso della lingua araba nell'insegnamento universitario e Assia Djebar decide di tornare in Francia. Di nuovo in Algeria nel 1974 per insegnare la letteratura francese e la storia del cinema, la scrittrice è vittima di un ennesimo rilancio della politica d'arabizzazione che torna a decidere del suo destino. Come numerosi scrittori, giornalisti e intellettuali che si esprimono in francese, lascia il suo paese per trasferirsi in Francia, come "rifugiata linguistica", scriverà qualche anno dopo.

Nel testo di Djebar<sup>12</sup> la tensione epistemologica che corrisponde alla trascrizione di un conflitto si dissolve in una scrittura polifonica nella quale appaiono le diverse voci della storia. Secondo la teoria di Oswald Ducrot, che ha trasportato la nozione di polifonia dalla letteratura alla linguistica, la polifonia bachtiniana<sup>13</sup> si manifesta nello spazio dell'enunciazione: esaminando i procedimenti linguistici coinvolti nella produzione degli enunciati, si nota che nel testo l'istanza dell'enunciazione proietta nell'enunciato soggetti diversi da sé, mentre una serie di *shifter* enunciazionali contribuisce a moltiplicare la prima persona nella presenza di numerosi enunciatori ed enunciari. Ecco allora apparire i *je, ici, maintenant*, in riferimento all'*ego, hic et nunc* dell'enunciazione, ecco anche emergere l'uso di un presente dell'indicativo che porta sotto gli occhi del lettore la realtà con tutte le sue contraddizioni, ecco anche i verbi performativi con i quali tempo dell'enunciazione e tempo linguistico vengono a coincidere e i numerosi modalizzatori di enunciato, come *sans doute*,

---

<sup>12</sup> Cfr. Djebar *L'Amour*.

<sup>13</sup> Cfr. Bachtin, *La poétique de Dostoïevski*; Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*; Ducrot, *Esquisse d'une théorie polyphonique*.

*certainement, sûrement, selon moi, d'ailleurs*, che intervengono come a voler rompere la gerarchizzazione tra la voce di sé e quella degli altri.

I suoi romanzi raccontano la storia del suo paese e la sua esperienza autobiografica ricomposte all'interno di un testo in cui la lingua francese, poetica ed evocativa, diventa la sede di un patrimonio storico e culturale comune alle due rive del Mediterraneo, per cui l'opposizione dei soggetti enunciatori, schierati sui due fronti della frattura epistemologica e sul confine coloniale, viene superata non dalla loro sintesi ma dalla loro partecipazione ad un coro polifonico.

Nomade tra le varie epoche della storia, e libera tra le frontiere del Mediterraneo, Assia Djebar scrive nella lingua dell'Altro. La lingua francese, da "butin de guerre", diventa allora lingua della scrittura letteraria, non più lingua dell'altro ma "altra lingua" in grado di accogliere, in una relazione non gerarchizzata, il francese, il berbero e l'arabo, le voci degli uni e degli altri. La lingua straniera per scelta e per necessità, come suggerito dal pensiero di Julia Kristeva, diventa, semplicemente e risolutivamente, lingua della creazione letteraria<sup>14</sup>: "I bei libri sono scritti in una sorta di lingua straniera" afferma Proust nel suo *Contre Sainte-Beuve*, cioè in una lingua unica, a nessun'altra uguale. Per lo scrittore in situazione di diglossia si tratta di tradurre la parte estranea che risiede all'interno di se stesso. Scrivere nella lingua dell'Altro ci porta allora a ricordare i punti di contatto tra la tesi psicanalitica di Kristeva e il dialogismo di Bachtin: l'Altro non è solo l'elemento indispensabile alla comunicazione, in quanto alterità, ma è anche presente all'interno dell'individuo come inconscio. Per illustrare l'irruzione dell'Altro nel soggetto della psicanalisi classica, Kristeva riprende il concetto freudiano di *unheimlich* e ne inverte la funzione<sup>15</sup>. Lontano dall'elemento perturbante presente all'interno di un io diviso, la parte di estraneo che è in noi diventa quell'alterità che ha bisogno di essere integrata e dalla quale l'edificazione dell'individuo non può prescindere.

---

<sup>14</sup> Kristeva, "L'autre langue", 385-396.

<sup>15</sup> Il concetto di "inquiétante étrangeté" è sviluppato da Julia Kristeva in "Une poétique ruinée", prefazione alla traduzione del volume Bachtin, *La poétique de Dostoïevski*.

La protagonista del romanzo *Meurtre à Byzance* di Julia Kristeva<sup>16</sup> incarna questo spazio dell'enunciazione in cui il nomadismo al femminile trova le parole per dirsi. Stéphanie Delacour, il cui nome evoca il continuo spostarsi al di là di un territorio fisso, si trova a New York durante gli attentati del 2001. Di fronte a questo drammatico episodio e alla cesura storica che esso produce, Stéphanie decide di tornare a Parigi per poi ripartire per Santa Barbara, mentre spiega la sua scelta attraverso una trasgressione linguistica: "je me voyage", annuncia al suo compagno, al telefono.

La capacità postmoderna di attraversare non solo i territori e le frontiere, ma anche le tradizioni, le ideologie e se stessi, che Stéphanie Delacour rappresenta e che si manifesta nel testo della letteratura francofona, altro non è che il racconto di questo viaggiare e di questo *viaggiarsi*, al di là del disagio psichico e sociale: la possibilità di rendere coerente il discorso dell'instabilità.

## Bibliografia

- BACHTIN, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BENIAMINO, Michel, GAUVIN, Lise (curr.). *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.
- DJEBAR, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Paris: Lattès, 1985.
- DUCROT, Oswald. *Le Dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- GAUVIN, Lise. *Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal, 1999.
- GRUTMAN, Rainier. « Diglossie littéraire ». In M. Beniamino, L. Gauvin (cur.). *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, 59-62. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- JOUBERT, Jean-Louis. *Les voleurs de langue*. Paris: Philippe Rey, 2006.
- KOUROUMA, Ahmadou. *Les Soleils des Indépendances*. Paris: Seuil, 1970.

---

<sup>16</sup> Kristeva, *Meurtre à Byzance*.

- KHATIBI, Abdelkebir. *La Mémoire tatouée*. Paris: Denoël, 1971.
- \_\_\_\_\_. *La Blessure du nom propre*. Paris: Denoël, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Amour bilingue*. Montpellier: Fata Morgana, 1983.
- KRISTEVA, Julia. "L'autre langue ou traduire le sensible", *French Studies* (1998), LII (4): 385-396.
- \_\_\_\_\_. *Meurtre à Byzance*. Paris: Fayard, 2004.
- LANDOWSKI, Éric. *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*. Paris: PUF, 1997.
- LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean (curr.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Histoire et Vérité*. Paris: Seuil, 2001.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno. *La Littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2005.



# Mutter Sprache / setzt mich zusammen: Rose Ausländer

*Alessandra D'Atena*

Con gli ultimi versi della poesia *Biographische Notiz* Rose Ausländer riassume la propria condizione esistenziale:

[...]  
Fliegend  
auf einer Luftschaukel  
Europa Amerika Europa

ich wohne nicht  
ich lebe<sup>1</sup>

La metafora della *Luftschaukel* (altalena) che oscilla tra l'Europa e l'America sintetizza i continui spostamenti della scrittrice. E seppure i versi citati si riferiscano alla vita dopo la Shoah, il vivere senza essere stabilmente radicata in un luogo, caratterizza la vita di Rose Ausländer sin dalla giovane età.

Nata nel 1901 nella Czernowitz austro-ungarica, capoluogo della Bucovina, da genitori ebrei di madrelingua tedesca, Rose Ausländer, allora Rosalie Beatrice Scherzer, abbandona per la prima volta la città natale durante la Prima Guerra Mondiale quando la famiglia fugge prima a Budapest (1915) e poi a Vienna (1916-1918). Dopo essere

---

<sup>1</sup>“Volando / su un'altalena nell'aria / Europa America Europa // non abito / vivo”. Tutte le traduzioni in italiano sono dell'autrice di questo contributo. La poesia *Biographische Notiz* fa parte della raccolta *Noch ist Raum* (1976). Per il testo completo cfr. Ausländer, *Werke*, 204. D'ora in poi la raccolta *Werke* verrà abbreviata nel testo con la sigla *W*, con i numeri romani si indicherà il volume e con quelli arabi la pagina.

tornata a Czernowitz nel 1919, Rosalie è nuovamente costretta a lasciare la Bucovina (ormai annessa alla Romania), questa volta per motivi economici, in seguito alla morte del padre. Emigra quindi negli Stati Uniti, vivendo prima a Minneapolis-St. Paul, a Winona (1921-1922), poi a New York. Ottenuta la cittadinanza americana nel 1926, inizia un'altra fase di peregrinazioni, prevalentemente tra Czernowitz (1926-1928, 1931-1933), Bucarest (1933, 1934-1939) e New York (1928-1931, 1934, 1939), legate al divorzio dal primo marito Ignaz Ausländer, sposato a New York, alla nuova unione con l'amato Helios Hecht, alla cura della madre residente a Czernowitz, nonché alla necessità di tornare negli Stati Uniti per non perdere la cittadinanza americana e ripararsi lì dalle persecuzioni antisemite in Europa (soggiorno del 1939). Tornata a Czernowitz nel 1939 per andare in aiuto alla madre malata, riesce a sfuggire, durante la Seconda Guerra Mondiale, alle deportazioni disposte dal regime sovietico e da quello nazista. Quando, nella Bucovina divenuta sovietica, ai residenti tedeschi, ebrei e rumeni viene offerto l'espatrio, lascia la sua terra e, nel settembre del 1946, emigra nuovamente a New York. L'esilio newyorkese, interrotto da viaggi in Europa (1957, 1963) e in Israele (1963, 1964), si protrae fino al 1964, anno nel quale la scrittrice decide di trasferirsi in un paese di madrelingua tedesca. Dopo avere abbandonato il progetto di stabilirsi a Vienna, avendovi toccato con mano un ancora radicato antisemitismo, prende in affitto una stanza nella *Pension Cordes* a Düsseldorf. La modesta dimora diviene il nuovo punto di partenza da cui raggiungere molte mete in Germania e in altri paesi europei (Francia, Italia, Svizzera, Austria, Danimarca, Svezia e Norvegia): per tenere conferenze e letture di poesie, sottoporsi a cure e andare a trovare amici e conoscenti<sup>2</sup>. L'ultimo soggiorno negli Stati Uniti è quello dal 1968 al 1969, trascorso sia a New York, dove assiste al matrimonio del nipote Harry Scherzer, che negli Stati del West e del Midwest, visitati nel corso di un viaggio. A porre fine a questo continuo migrare sono le condizioni di salute: dal 1972 Rose Ausländer diviene stabilmente

---

<sup>2</sup> Tra il 1965 e il 1972 la scrittrice ha soggiornato a Düsseldorf solo tre mesi all'anno, cfr. Braun, *"Ich bin fünftausend Jahre jung"*, 110.

ospite del Nelly-Sachs-Haus, la casa di riposo per anziani della comunità ebraica di Düsseldorf, dove muore nel 1988<sup>3</sup>.

Alla sintesi *Europa Amerika Europa*, riferita all'itinerario biografico, se ne può accostare una analoga – *Deutsch English Deutsch* – rappresentante il movimento di allontanamento e di ritorno alla madrelingua nel susseguirsi delle tre fasi di scrittura monolingue: alla composizione in tedesco sino al 1945 segue, dopo il 1947, un lungo periodo di scrittura quasi esclusivamente in inglese, nel corso del quale la poetessa inizia a modificare il proprio *modus scribendi*; dal 1956 torna a scrivere, tranne che per poche eccezioni, solamente in tedesco, dando vita a una ricchissima produzione lirica che presenta forti elementi di novità rispetto alla poesia giovanile in quella stessa lingua. Le innovazioni stilistiche s'inseriscono nelle due linee guida alla base degli sviluppi del linguaggio poetico di Rose Ausländer: la ricerca di un coinvolgimento particolarmente attivo del lettore a mezzo di testi che celino almeno tanto quanto riescono a mostrare in superficie e la tendenza alla concisione, anche in funzione della coerenza testuale, che trova espressione nella realizzazione di poesie sempre più brevi ed essenziali<sup>4</sup>. Per Rose Ausländer, poetessa di madrelingua tedesca sopravvissuta alla Shoah, l'assoluta essenzialità linguistica non è solamente una scelta estetica ma anche il modo per rendere conto della realtà storica attraverso quella poetica. Con la lirica composta a partire dal 1956 la scrittrice si inserisce nel contesto della poesia tedesca successiva al 1945, che – per essere strumento di testimonianza e di memoria dell'orrore passato – ha eliminato ogni verbosità superflua e ripudiato la bellezza come fine ultimo dell'arte. Tuttavia il mutamento stilistico non prende avvio a contatto con la lirica in lingua tedesca. Piuttosto è la lirica americana contemporanea, con la quale Ausländer si confronta attivamente durante gli anni di esilio a New York dal 1946, a fornirle esempi sia di estrema essenzialità linguistica sia dell'uso del verso libero, in grado di riprodurre, con maggiore aderenza rispetto alla metrica tradizionale,

---

<sup>3</sup> I dati biografici riportati si basano sulla biografia di Braun, *„Ich bin fünftausend Jahre jung“*, la cronologia in *W*, XV, 179-183, e sul film di Schubert *Der Traum lebt mein Leben zu Ende*.

<sup>4</sup> Si è fatto riferimento alle parole di Rose Ausländer *“a good poem hides as much as it shows (or more)”*, si veda Morris, *“Omissions Are Not Accidents”*, 86.

i ritmi e i moti della realtà rappresentata<sup>5</sup>. Inoltre è stata proprio la scrittura in inglese a consentirle di sperimentare e affinare nuovi mezzi espressivi. Negli anni l'autrice sviluppa un idioletto translinguistico dal quale attinge per redigere testi poetici in inglese e in tedesco<sup>6</sup>.

Il bilinguismo poetico, attuato nelle sue diverse forme – dalle fasi di scrittura monolingue alle autotraduzioni e alla composizione di poesie in due idiomi – rientra in un più ampio multilinguismo dell'autrice, testimoniato dalle traduzioni di testi poetici altrui da e verso più lingue e dalla composizione in yiddish<sup>7</sup>. Non bisogna dimenticare che, nascendo e vivendo nell'enclave multilinguistica costituita dalla Czernowitz del primo Novecento, Rose Ausländer si confronta sin dall'infanzia con diverse lingue e culture.

Tuttavia la Czernowitz da cui parte nel 1946 non ha già più la fisionomia della città multiethnica e multiculturale. Privata della propria terra di appartenenza, la scrittrice consolida lo spazio creato dalla parola poetica quale spazio esistenziale. Con la poesia *Mutterland*, edita nell'omonima raccolta (1978), dichiara:

Mein Vaterland ist tot  
sie haben es begraben  
im Feuer

Ich lebe  
in meinem Mutterland  
Wort (W, VIII, 94)<sup>8</sup>

Lo spazio vitale che scaturisce dalla parola è in continua trasformazione, poiché sempre nuove e diverse sono le *Wortwirklichkeit[en]*, le realtà create con il linguaggio lirico, il mezzo

---

<sup>5</sup> Tra gli autori che influenzarono Rose Ausländer bisogna citare Marianne Moore e E. E. Cummings.

<sup>6</sup> Sugli sviluppi del linguaggio poetico di Ausländer ricostruiti sulla base della autotraduzioni, le poesie scritte in tedesco e in inglese, cfr. D'Atena, *Il bilinguismo poetico*.

<sup>7</sup> Ibid., 11-12.

<sup>8</sup> "La mia terra patria è morta / l'hanno sepolta / nel fuoco // Io vivo / nella mia terra madre/ la Parola".

conoscitivo con cui la poetessa si rapporta con sé e il mondo<sup>9</sup>. Dando corpo alla realtà poetica, trasposizione di quella comune, la scrittrice definisce e plasma la sua identità. Alle parole riconosce la capacità di creare “mondi” (W, XII, 114, W, X, 170), un *Wortall* (W, V, 169), un universo fatto di parole, nonché “la fiaba dell’uomo” e la sua stessa persona (W, VIII, 58, W, XIII, 34). Nella poesia *Bekennnis I / Confession*, composta sia in tedesco che in inglese, professa:

Ich bekenne mich [...] zur Poesie die das Märchen vom Menschen spinnt  zum Menschen  bekenne ich mich mit allen Worten die mich erschaffen (W, VI, 141)	I confess I belong [...] to poetry spinning the fairytale of man  to man  I belong with all words creating me <sup>10</sup>
---	--

Nel solco della tradizione romantica, nell’opera di Ausländer la realtà poetica viene spesso intesa come fiaba o come sogno e, come si legge nella poesia *Das Wort I* la vita viene identificata con il sogno:

[...]  
 Und Gott gab uns  
 das Wort  
 und wir wohnen  
 im Wort

Und das Wort ist  
 unser Traum  
 und der Traum ist

<sup>9</sup> Per il termine *Wortwirklichkeit* si veda Ausländer, *Deiner Stimme Schatten*, 62.

<sup>10</sup> D’Atena, *Il bilinguismo poetico*, 228. “Professo di appartenere // [...] alla poesia / che tesse la fiaba dell’uomo // all’uomo // appartengo / con tutte le parole / che mi creano”.

unser Leben (W, X, 136)<sup>11</sup>

Come nella lirica *Mutterland*, nella seguente poesia la forza generatrice attribuita alla lingua e alla parola è messa in relazione a quella della madre (*Mutter*) procreatrice<sup>12</sup>: in *Mutter Sprache* la lingua è la madre che dona unità all'io.

Mutter Sprache

Ich habe mich  
in mich verwandelt  
von Augenblick zu Augenblick

in Stücke zersplittert  
auf dem Wortweg

Mutter Sprache  
setzt mich zusammen

Menschmosaik (W, VI, 12)<sup>13</sup>

Dalla lettura della prima strofa si evince che l'io attraverso il quale la poetessa si esprime ha assunto, di attimo in attimo, forme sempre diverse trasformandosi in se stesso. Queste metamorfosi possono intendersi come il progressivo formarsi dell'io attraverso più esperienze di vita, di cui vengono fissati in una forma e vissuti singoli

---

<sup>11</sup> "E Dio ci diede / la parola / e noi abitiamo / nella parola // E la parola è / il nostro sogno / e il sogno è / la nostra vita".

<sup>12</sup> Mettendo a fuoco i motivi della maternità e della rinascita, Miglio chiarisce che lo scrivere è per Rose Ausländer l'atto con cui genera sé e la sua *Heimat* in forme ogniquale volta diverse, cfr. Miglio, "Mutterland, Muttersprache," 45-58. I testi di Ausländer comunicano l'equivalenza tra madre e terra di appartenenza (W, VII, 122), l'inscindibilità tra sé e la madre (W, VIII, 62) e tra la madre e le proprie radici culturali (W, V, 97).

<sup>13</sup> "Madre Lingua: Mi sono / trasformata in me / di attimo in attimo // frantumata in pezzi / sulla via della parola // Madre Lingua / mi compone // mosaico umano".

momenti. L'eterna metamorfosi delle cose, che ricorre in molti testi dell'autrice, è calata nella rappresentazione dell'attimo<sup>14</sup>.

Il quinto rigo chiarisce che le mutazioni sono avvenute *auf dem Wortweg*, "sulla via della parola", il percorso con cui il poeta, scrivendo e andando alla ricerca delle parole che compongono le sue poesie, definisce la propria identità e il suo rapporto con il mondo. Concludendo la prima frase, l'io dichiara di essersi "frantumato in pezzi" (*in Stücke zersplittert*) "sulla via della parola". La ricerca espressiva, quella della parola precisa e adatta a cogliere l'attimo, si profila quale processo che mette in crisi l'unità della persona, evidenziandone piuttosto i singoli elementi come parti disgiunte: nella resa di attimi distinti viene meno il senso di continuità e unità.

I versi conclusivi rivelano che è la Madre Lingua a conferire unità componendo i frantumi dell'io nella figura del *Menschmosaik*, il "mosaico umano"<sup>15</sup>. Tale madre può farsi coincidere con il linguaggio in cui è composta l'opera poetica, che, pur modificandosi e arricchendosi, "di attimo in attimo", degli elementi stilistici e linguistici provenienti dalle diverse anime culturali che formano l'identità dello scrittore, presenta una costante: rimane fedele al poeta esprimendone e formandone l'identità.

Come afferma la stessa autrice nelle *Notizen zur Situation des alternden Schriftstellers* (W, XV, 105), Rose Ausländer rimane fedele a se stessa pur cambiando il proprio modo di scrivere<sup>16</sup>. Il suo linguaggio poetico, fitto di richiami espliciti e impliciti ad opere artistiche, filosofiche e a carattere religioso, è il filo conduttore che unisce le tante sfaccettature della sua opera e della sua persona.

---

<sup>14</sup> Per la metamorfosi nell'opera di Ausländer legata alla filosofia di Constantin Brunner si veda D'Atena, *Il bilinguismo poetico*, 134-136. Firges collega il motivo della metamorfosi alla tradizione ebraica, cfr. Firges, "Die jüdische und chassidische Tradition", 53 e ss. Lehman individua "un'implicita poetologia della metamorfosi", cfr. Lehmann, *Im Zeichen der Shoah*, 124.

<sup>15</sup> Secondo l'interpretazione di Bower la lingua conduce alla coesione e alla frammentazione "in un eterno processo che divide e combina", a tal proposito Bower, *Ethics and Remembrance*, 110-111.

<sup>16</sup> Oltre a sviluppare la necessaria essenzialità linguistica e a stimolare una ricezione particolarmente attiva del lettore, mantiene le proprie "parole base" (*Grundworte*) che ritornano nei suoi testi con differenti sfumature di significato.

## Bibliografia

- AUSLÄNDER, Rose. *Deiner Stimme Schatten. Gedichte, kleine Prosa und Materialien aus dem Nachlaß*. Frankfurt/M.: Fischer, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Werke*. XVI voll. A cura di Helmut Braun. Frankfurt/M.: Fischer, 1991-1995.
- BOWER, Kathrin. *Ethics and Remembrance in the Poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer*. Rochester, NY: Camden House, 2000.
- BRAUN, Helmut. "Ich bin fünftausend Jahre jung". *Rose Ausländer. Zu ihrer Biographie*. Stuttgart: Radius, 2006.
- D'ATENA, Alessandra. *Il bilinguismo poetico di Rose Ausländer. Studio sulle autotraduzioni*. Tivoli: Tored Edizioni, 2014.
- FIRGES, Jean. "Die jüdische und chassidische Tradition in den Gedichten Rose Ausländers". In *Gedichte de Rose Ausländer*, a cura di Jacques Lajarrige e Marie-Hélène Quéval, 43-68. Nantes: Editions du Temps, 2005.
- LEHMANN, Annette Jael. *Im Zeichen der Shoah. Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs*. Tübingen: Stauffenburg, 1999.
- MIGLIO, Camilla. "Mutterland, Muttersprache, nomadische Sprachmütterlichkeit". In *Weibliche jüdische Stimmen deutscher Lyrik aus der Zeit von Verfolgung und Exil*, a cura di Chiara Conterno e Walter Busch, 45-58. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- MORRIS, Leslie C. "'Omissions Are Not Accidents'. Marianne Moore, Rose Ausländer und die amerikanische Moderne". In *Meine geträumte Wortwirklichkeit. Römisches Symposium 1999 und andere Texte*, a cura di Helmut Braun, 73-86. Berlin: Aphorisma-Verlag, 2004.
- SCHUBERT, Katharina. *Der Traum lebt mein Leben zu Ende. Das Leben der Dichterin Rose Ausländer (DVD)*. Berlin: basis dvd, 2012.

# Il “nuovo soggetto nomade” tra teorie femministe, linguaggi scientifici e post-memory: Ulrike Draesner

Camilla Miglio

La velocità delle mutazioni in corso è tale che anche la mobilità non è più quella di una volta: non siamo più nella fase della fuga in avanti, ma in quella delle accelerazioni simultanee che generano linee di fuga in multiple direzioni.

Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti Nomadi*<sup>1</sup>.

Le mie opere sono percorse dalla questione della corporeità. La scienza e le teorie femministe si possono ben combinare con azioni e personaggi; in essi si rispecchia chi noi veramente siamo.

Ulrike Draesner, “Jenseits der Norm”<sup>2</sup>.

Ulrike Draesner è donna di voci, di lingue e di scritture. Uso intenzionalmente il plurale: per lei e per molti suoi personaggi, termini come ‘soggetto’ (di un’autoscopica), o ‘individuo’ (come entità indivisibile) sono fuori luogo. “Ognuno di noi è una piccola collettività”: il frammento 42 di Novalis<sup>3</sup> è posto significativamente in epigrafe al romanzo *Vorliebe*<sup>4</sup> (2010). Possiamo definire nomade questo soggetto collettivo, spesso femminile, ma non solo (maschile, e persino ibrido<sup>5</sup>). Nomade nel senso indicato da Rosi Braidotti nei suoi studi sui “nuovi soggetti nomadi”, in una prospettiva ancorata a un

---

<sup>1</sup> Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, 7.

<sup>2</sup> Draesner, “Jenseits der Norm”, 207.

<sup>3</sup> Novalis, “Blüthenstaub”, 442: “Jeder Mensch ist eine kleine Gesellschaft”.

<sup>4</sup> Draesner, *Vorliebe* (d’ora in avanti citato nel testo con la sigla V seguita dal numero di pagina).

<sup>5</sup> Si veda anche Ulrike Draesner, *Mitgift*, che ha per protagonista un soggetto nato con attributi maschili e femminili.

modo di pensare figurativo, a tratti autobiografico, che potrebbe dare a chi legge l'impressione di uno *stream of consciousness* epistemologico<sup>6</sup>.

Quest'attitudine ha radici profonde, anche familiari, in una scrittrice la cui traiettoria appare a prima vista inserita nello schema della 'poetessa dotta' nata nel *milieu* della borghesia monacense. Classe 1962, studentessa di legge, da Monaco si trasferisce a Oxford, e lì si reinventa, passando ad anglistica, germanistica e filosofia. Inizia una carriera accademica, lavorando su un prototipo dell'erranza: il *Perzival* di Wolfram von Eschenbach. Eppure cambia strada, scegliendo la vita di scrittrice. La sua prima ispirazione viene dall'interazione tra la madrelingua tedesca e l'inglese della sua nuova provvisoria patria<sup>7</sup>. Scrive poesie, romanzi, saggi; anima workshop e siti di discussione letteraria, traduce dall'inglese (Gertrude Stein, Hilda Doolittle, Louise Glück).

Del 1995 il suo primo volume di poesie, *Gedächtnisschleifen*<sup>8</sup>, che nell'edizione italiana da me curata con Theresia Prammer<sup>9</sup> ho voluto tradurre con *Stringhe di memoria*, proprio nel senso della teoria fisica delle stringhe. Il riferimento alle scienze ricorre infatti, informando di sé i *pattern* letterari della sua opera, dispiegati secondo una molteplicità di piani esistenziali, rovesciamenti di prospettiva nello sguardo sulle cose e sul mondo.

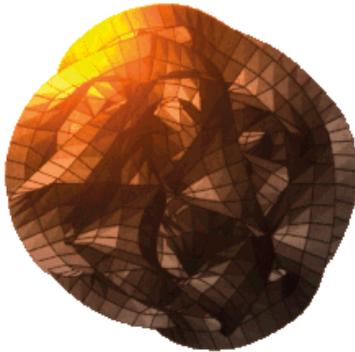
---

<sup>6</sup> Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, 9.

<sup>7</sup> "Il/la nomade è per forza poliglotta e il/la poliglotta è un nomade della lingua: vive costantemente tra lingue diverse. È uno specialista della natura ingannevole del linguaggio, di ogni linguaggio. Le parole non rimangono ferme, seguono un loro percorso. Vanno e vengono, percorrendo delle piste semantiche prestabilite, lasciandosi dietro tracce acustiche, grafiche o inconscie" (Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, 22).

<sup>8</sup> Draesner, *Gedächtnisschleifen*; antologizzato in Draesner, *Viaggio Obliquo*. Cfr. Greene, *L'Universo Elegante*.

<sup>9</sup> Draesner, *Viaggio obliquo*. Qui e più avanti le trad. da U.D. sono mie.



**Figura 1.** Teoria delle stringhe: spazio a sei dimensioni (Calabi-Yau)

La stringa nascosta nella sua poesia si dà alla percezione in figure sonore, in voci mimetizzate nella lingua e nei nomi, in toponimi, nel linguaggio tecnico delle scienze, nell’idioletto delle coppie, delle famiglie, delle piccole comunità. L’associazione acustica di un nome, lo scarto semantico di un lapsus, diventano porte di accesso a molteplici universi possibili. Lo stesso corpo individuale si sparpaglia e si risveglia a pezzi nei paesaggi, si ricompone nella relazione con l’altro, vive in osmosi col mondo che lo circonda<sup>10</sup>, e diventa segno di aggregazione di molti piani dell’esperienza.

È così in *Vorliebe* (*Predilezione*), ma anche *Vor-Liebe* (*Amore antecedente*). In questa ambivalenza sta tutta la storia della protagonista, Harriet, *halbindisch*, scienziata che per mestiere traduce dati scientifici in immagini cosmiche. Riscopre il suo primo amore per caso e ne emerge una storia sorprendente, intrecciata con la sua vita scientifica, ai suoi esperimenti di visualizzazione fisico-matematica. L’esperienza emotiva la fa cadere in uno stato in cui il tempo si rovescia:

capì che il tempo cedeva, e l’ordine cronologico reversibile.  
 Uno diventa due, - rideva un poco, piano piano, e il vecchio  
 ordine ancora un po’ scricchiolava e si incurvò. (V 20)

<sup>10</sup> Così Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, 13: “Il corpo, l’incarnazione del soggetto non sono espressioni che vanno intese come categorie biologiche o sociologiche. Indicano piuttosto il punto di coincidenza tra fisico, simbolico e sociologico”.

Il compagno di Harriet ha un incidente d'auto, Harriet va trovarlo in ospedale e lì il suo amore-di-prima, Olvaeus, ritorna contemporaneo, in un *loop* simile a un fenomeno quantistico. Lo incontra per caso e il *flashback* è potente; in effetti non si tratta di un ritorno indietro, ma del farsi tangibile di un presente assoluto: "ORA. Ora è Maggio" (V 22). Maggio alla fermata dell'autobus di 21 anni prima. La ricapitolazione della distanza tra Harriet e Olvaeus, tra due termini temporali, è determinata dalle traiettorie nomadiche della protagonista:

21 anni dopo la fine ingloriosa. Dura più d'un viaggio fino a Marte e ritorno. Nel frattempo Harriett nomade, ricercatrice brillante (eh sì!), Harriett piegata in Norvegia, insonne sull'Himalaja, Harriet sola, poi splendida, con una delle sue preziose borse al braccio (una Gucci risalente al periodo dello spleen da supervendite e-bay), Harriet adulta (ma da quando poi?). (V 28)

In *Vorliebe* si esprime una costante della poetica di Ulrike Draesner. Vedere, sentire, perdersi, ritrovarsi, diffranti dopo una lunga peregrinazione immaginaria e concreta, tra spazi e tempi, nella scrittura che vive di spostamenti.

Ulrike Draesner anche in versi oltrepassa confini caldi. Ci conduce nei deserti del Medio Oriente. Il corpo, come il paesaggio, comincia a manifestarsi per sintomi, indipendentemente da un *cogito* accentrato. Così nei versi di *damaskus. manöver*<sup>11</sup> (*damasco. manovra*), dove i corpi sono i luoghi, le pietre, le fortezze, le dune. Esplose sono le mani dei bambini che raccoglievano penne a scatto colorate, paracadutate dal cielo. La morte irrompe con lo stesso strumento della scrittura, la penna è una bomba. Le falangi dei bambini curiosi fluttuano nell'aria, con stracci di paesaggio e di memoria. Tutto questo accade sullo sfondo della "r t r n (Ritterruine)" scritto come in arabo, solo nei valori consonatici, tradotto r d c v: rudere dei Cavalieri di Aleppo, luogo strategico di difesa e offesa bellica sin dal tempo dei Crociati, segna un confine tra Siria e Libano.

---

<sup>11</sup> In Draesner, *Viaggio obliquo*, 185.

r d c v r d c v sognava  
 sudando in albergo  
 le lenzuola plastica il pavimento  
 rdcv quando si costruiva su colline  
 solidamente: solido, il rudere dei cavalieri  
 la trista parola. armi  
 adattate al corpo  
 si meravigliò (made in china)  
 la plastica di come volò  
 in pezzi? si meravigliò il camaleonte  
 sulla sua roccia quando  
 vide questa pioggia o  
 semplicemente la specchio  
 nei suoi occhi vuoti  
 come la mano  
 con dentro giovani ossa  
 legamenti dopo la penna  
 che affidabile  
 ahi — veleggiava (serena,  
 persino)  
 come i nostri gesti affidabili  
 su scala mondiale: il sorriso, le  
 idee di fondo. bambini cliccano  
 su biro. noi  
 incurviamo le mani  
 solo in modo diverso  
 sul corpo  
 la luce cadente

Nel romanzo *Sieben Sprünge vom Rand der Welt (Sette salti dal confine del mondo)*<sup>12</sup>, del 2014, dal nomadismo interiore emerge il ricordo delle origini familiari, rimaste latenti nella scrittura come nella biografia di Draesner. La provenienza slesiana dell'autrice, già fuggita da una regione bilingue e binazionale ma in territorio tedesco, passata alla Polonia dopo la ridefinizione dei confini decisa alle

---

<sup>12</sup> Draesner, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (d'ora in avanti citato nel testo con la sigla SS seguita dal numero di pagina).

conferenze di Potsdam e Yalta nel dopoguerra, non fa parte della socializzazione e legittimazione della famiglia. La fonte di narrazione condivisa è privatissima: il salotto dei nonni paterni. Otto anni di ricerche, collegate a quella fonte orale producono questo “romanzo di voci”<sup>13</sup>.

La voce prima appartiene ancora a una donna scienziata: Simone Grolman, studiosa del comportamento delle scimmie. Simone, razionale e analitica, non riesce tuttavia a liberarsi da un’antica fobia della neve. Il trauma è per così dire ereditato: risale al 20 gennaio<sup>14</sup> 1945, alla fuga di suo padre Eustachius con la famiglia, che si trascina nella neve a -21 gradi, sul confine polacco-tedesco. Attraverso i racconti, spesso lacunosi e distorti, la paura si trasmette a Simone, come fosse un’esperienza diretta. Solo attraverso l’ascolto di molte voci Simone, legatissima al padre, di cui segue le orme professionali, potrà arrivare a riprendere il bandolo delle sue nevrosi, e dipanare il groviglio depressivo non confessato del padre stesso, arroccato con le sue scimmie in un giardino-giungla nel bel mezzo della Germania. Le domande sono tante: e riguardano la questione dei *Vertriebene* (i tedeschi scacciati dalla Slesia che passa alla Polonia, e quelli espulsi dalla Galizia, che passa all’Ucraina), lo sterminio nazista consumato contro i disabili. Eustachius, perseguitato dai ricordi, in particolare è tormentato dalla circostanza della morte, durante la fuga, del fratello Emil “col suo piede cattivo” e dal mistero che la circonda (non polmonite, ma morte violenta).

La domanda è sul trauma e sulla post-memoria. Sul significato della perdita di una *Heimat*, sulla ricostruzione di una vita altrove e sulla *shared memory*<sup>15</sup>, la memoria condivisa rispetto a luoghi e persone sconosciute, ma ben presenti nel sentire profondo delle prime, seconde e terze generazioni.

La storia dei Grolman, transfughi dalla Slesia, incrocia la narrazione dei destini di una famiglia proveniente da L’wow (Galizia), scacciata fino a trasferirsi a Wrocław (di nuovo Slesia): sono

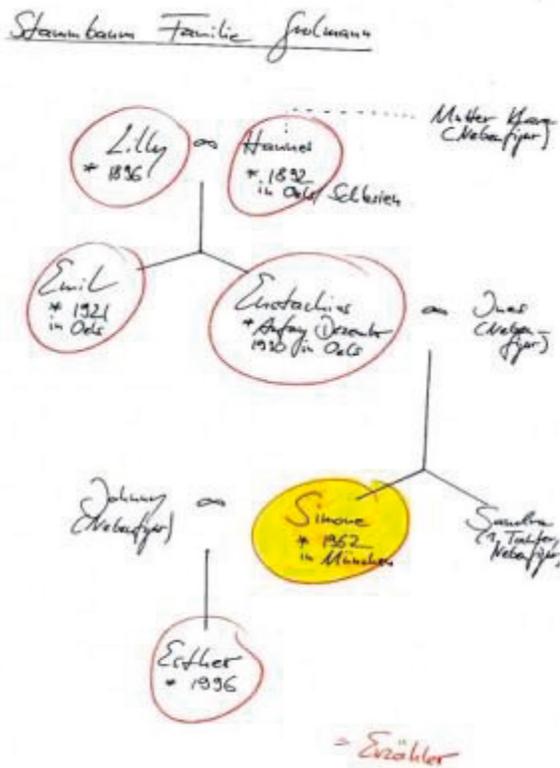
---

<sup>13</sup> Si veda il sito interattivo dedicato a questo romanzo [www.der-siebte-sprung.de](http://www.der-siebte-sprung.de) e in particolare gli “Essay (1)” e “Essay (2)” nei quali Draesner illustra la genesi del romanzo.

<sup>14</sup> Si noti il loop: 20.01.1962 è la data di nascita di Ulrike Draesner.

<sup>15</sup> Cfr. Hoffman, *After Such Knowledge*.





**Figura 3.** Disegno autografo di U.D., genealogia dei Grolmann

Ecco i “sette salti” da margine a margine psichico e spazio-temporale. In questa famiglia di etologi, ciascuna voce corrisponde a un simbolo in *yerkish*, linguaggio delle scimmie.

- Simone mouth
- Boris look
- Eustachius hand
- Lilly nest
- Hannes chase
- Jennifer shot
- Esther hug (SS, 559)



Figura 4. Tastiera yerkish

I simboli *yerkish*, che accompagnano la scansione del libro, sono effettivamente codificati su apposite tastiere di cui le scimmie si servono per esprimersi. Per esempio: la segnatura di Simone è la bocca, la parola, la descrizione razionale; Boris è identificato con lo sguardo, con l’osservazione profonda; Eustachius con la mano, il fare concreto, ma anche l’azione legata al trauma. Lilly, la madre, al nido. Esther, nella quarta generazione, alla capacità di amare.

Lo *yerkish* è lo strano codice che ricombina *ratio* scientifica e abbandono emotivo. Ma il segreto della ritrovata empatia sta nella memoria condivisa, articolata nel desiderio erotico<sup>16</sup>, come Boris dice a Simone:

[h]o sognato di noi, Simone. Siamo due montagne, ognuna con la sua vita, i suoi ricordi [...] il suo bagaglio. Le vette sono separate, ma nella roccia profonda, nella terra, nel profondo, ci apparteniamo. (SS 152)

Per arrivare alla percezione di sé, Simone, nata a Monaco nel 1962 esattamente come l’autrice, deve confrontarsi con una sensibilità e un alfabeto totalmente altri, quello delle scimmie, e con la percezione di

<sup>16</sup> Così Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, 31: “Il desiderio – vale a dire i processi inconsci – è il concetto chiave per capire l’identità multipla. Intesa come filosofia del desiderio, la psicoanalisi è anche una teoria del potere culturale. La verità del soggetto viene sempre a trovarsi nello spazio intermedio tra il sé e la società”.

diversi membri di una comunità emotiva<sup>17</sup>. E non è un caso che a un certo punto della strana terapia di gruppo della famiglia Grolman, al vecchio Eustachius emerga improvvisamente un ricordo dalla zona del rimosso: “Emil, lo chiamavano spesso scimmia” (SS, 168). E nelle ultime pagine del libro, lo stesso Emil ricorda:

La scimmia!  
 - Così ci urlava dietro  
 la gente per strada  
 (SS 553)

Il *loop* spazio-temporale rovescia una segnatura negativa di morte e persecuzione nel suo contrario. Nel nome della “scimmia”, oggetto di studio razionale, oggetto del rimosso familiare, occasione della psicoterapia collettiva che porterà all’amore, si annodano i fili dei destini e delle scelte intergenerazionali.

In conclusione, il “nuovo soggetto nomade” di Ulrike Draesner si può ricapitolare così: poliglotta, plurale perché capace di relazione empatica con altri corpi, luoghi, memorie, eppure radicata in un territorio di memoria europea condivisa, dove “europea [è] molto più di una nozione o di una vicenda univoca” arrivando a essere “un’entità etica che affronta la molteplicità senza cadere nel relativismo”<sup>18</sup>.

## Bibliografia

- BRAIDOTTI, Rosi. *Nuovi soggetti nomadi*. A cura di Anna Maria Crispino. Roma: Sossella, 2002.
- DRAESNER, Ulrike. *Mitgift*. München: Luchterhand, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Jenseits der Norm”. *Der Spiegel* 3 (2002): 207.
- \_\_\_\_\_. *Gedächtnisschleifen*. München: Luchterhand, 1995.

---

<sup>17</sup> Sugli aspetti relazionali della poetica di Ulrike Draesner, sulla coestensività di esperienza e scrittura, osservazione della realtà, padronanza del linguaggio scientifico e sul sentire soggettivo attraverso il corpo, cfr. il bel saggio di Pirro, “Die Stimmigkeit der lyrischen Stimme”, 125-134.

<sup>18</sup> Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, 23 e 32.

- \_\_\_\_\_. *berührte orte*. München: Luchterhand, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Vorliebe*. München: Luchterhand, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Viaggio Obliquo*. A cura di Camilla Miglio e Theresia Prammer. S. Angelo in Formis: Lavieri, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*. München: Luchterhand, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Essay (1)”. <http://www.der-siebte-sprung.de/rendez-vous-7tersprung/>
- \_\_\_\_\_. “Essay (2)”. <http://www.der-siebte-sprung.de/rendez-vous-2-7tersprung/>
- GREENE, Brian. *L'Universo Elegante*. Torino: Einaudi, 2000.
- HOFFMAN, Eva. *After Such Knowledge*. New York: Public Affairs, 2004.
- NOVALIS. “Blüthenstaub”. In Id., *Werke in einem Band*, a cura di Hans-Joachim Mähl e Richard Samuel. München: Hanser, 1981.
- PIRRO, Maurizio. “Die Stimmigkeit der lyrischen Stimme bei Ulrike Draesner”. In *Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, a cura di Fabrizio Cambi, 125-134. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.



# “ein wort / ein ort”. I luoghi di Yoko Tawada

Lucia Perrone Capano

## Exofonia e nomadismo

Scrittrice “exofonica”<sup>1</sup> e nomade, Yoko Tawada elabora un inconsueto percorso personale e artistico all’insegna dell’incontro e dell’incrocio produttivo tra lingue e culture diverse. Con il termine “exofonia”, in un saggio comparso in giapponese nel 2003<sup>2</sup>, l’autrice stessa indica la particolarità della sua opera, la capacità di esprimersi al di fuori della lingua madre, rimettendo in discussione, attraverso una particolarissima scrittura letteraria, le nozioni di identità, cultura, appartenenza nazionale e linguistica. In perenne movimento tra i luoghi, le parole e le culture, la scrittrice mette in scena nei suoi testi soggettività nomadi, “non unitarie”<sup>3</sup>, che rendono indefiniti i confini, mescolando e ibridando i tratti delle culture che incontrano. Queste figure nomadi riscrivono i territori che attraversano, cogliendo aspetti inediti e invisibili a chi è immerso completamente in una sola

---

<sup>1</sup> Il termine “exofonia”, originariamente utilizzato per descrivere la letteratura africana scritta in lingue europee, consente di evitare etichette riduttive come “letteratura migrante”, “della migrazione” o “post-coloniale” per definire la scrittura di autori e autrici che non scrivono nella lingua madre. Cfr. Ivanovic, “Exophonie und Kulturanalyse” e Lughofer, “Exophonie”, 3-6.

<sup>2</sup> Tawada, *Ekusophonii: bogo no soto e deru tabi*.

<sup>3</sup> “La caratteristica cruciale del soggetto nomade è il suo essere post-identitario: nomade è un verbo, un processo attraverso il quale tracciamo molteplici trasformazioni e molteplici modi di appartenenza, ognuno dipendente dal posto in cui ci troviamo e dal modo in cui cresciamo. Insomma, dobbiamo tracciare cartografie alternative delle nostre soggettività non-unitarie, così da poterci liberare dell’idea che possano esistere soggetti completamente unitari, che appartengono a un solo luogo” (Braidotti, “Conversazione sul nomadismo”).

cultura. “Tutti coloro che vivono sui confini hanno un sentire diverso”, dichiara l’autrice in un’intervista<sup>4</sup>. Nessun paesaggio l’affascina allora di più di un desolato paesaggio di confine, dove bisogna fotografare con gli occhi e non con la macchina fotografica<sup>5</sup>, sviluppando quella che è una vera e propria arte: “essere stranieri è un’arte”<sup>6</sup>. Il sentirsi stranieri/estranei, il *fremd sein* è quindi un modo di guardare le cose che rimette in discussione le nozioni e gli ambiti apparentemente separati e contrapposti rappresentati da ciò che si considera proprio e da ciò che si considera estraneo. Nel libero gioco tra elementi diversi, che si arricchiscono e potenziano di continuo, si costruisce una nuova rete di relazioni, quello che Tawada chiama *Scrivere nella rete delle lingue*<sup>7</sup>. In questa rete le parole diventano luoghi di straniamento, sono interessanti per il loro aspetto, il loro “volto”, e non solo per la loro etimologia<sup>8</sup>. Così “ein wort / ein ort” (“una parola / un luogo”), la rima, che non si può rendere in italiano, con cui si conclude la poesia “Ein Gedicht für ein Buch”<sup>9</sup> – che inizia con un’altra rima “ein wort / ein mord” (“una parola / un assassino”) –, sviluppa in positivo le associazioni negative che scaturiscono dall’avvicinamento di due termini che non hanno nessuna affinità semantica e che costituiscono quelle scoperte che l’autrice compie nel suo incessante lavoro creativo di decostruzione dei significati e dei significanti mediante il quale si possono appunto scoprire impreviste affinità e vicinanze: “Ein wort [...] spückt einen bericht / über meine taten / über meine karten”<sup>10</sup> (Una parola [...] sputa fuori una relazione sulle mie azioni / sulle mie carte). Con una messa in scena

---

<sup>4</sup> Tawada, Horst, “Fremd sein ist eine Kunst”.

<sup>5</sup> Tawada, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, 131.

<sup>6</sup> Tawada, Horst, “Fremd sein ist eine Kunst”.

<sup>7</sup> “Vivo già da vent’anni ad Amburgo. ‘Sei diventata un’altra persona?’, mi chiedono [...] Piuttosto rassomiglio ad una rete. Una rete diventa più fitta quando si aggiungono nuovi fili. In questo modo si forma una nuova struttura. Ci sono sempre più nodi, irregolarità dei punti più fitti e di quelli più lenti, angoli incompleti, punte, buchi o sovrapposizioni. Questa rete, con la quale si possono catturare piccoli plancton, la chiamo una rete plurilingue” (Tawada, “Schreiben im Netz der Sprachen”, 36 e s.).

<sup>8</sup> Cfr. Tawada, “Der Zug und die Zunge”, 3.

<sup>9</sup> In Tawada, *Aber die Mandarinen*, 93-94. Si veda anche Brandt, “‘Ein Wort ein Ort’”.

<sup>10</sup> Tawada, *Aber die Mandarinen*, 93.

fittizia dello sguardo estraneo e ironicamente ingenuo<sup>11</sup> la scrittura di Tawada instancabilmente indaga il potenziale estetico della differenza culturale e crea spazi di riflessione poetologica e geopoetica.

## Luogo e spazio

Il luogo, in questa prospettiva, è una realtà di incontri, ubicazione di intersezioni, di collegamenti, interrelazioni e influenze. Pensati in questo modo, i luoghi vivono di sovrapposizioni, anche temporali, di co-presenza (“Ero a Sachalin / Sono a Sachalin. Tutto quello che posso raccontare all'imperfetto posso raccontarlo anche al presente”)<sup>12</sup>. E con il movimento da un luogo a un altro lo spazio diviene letteralmente spazio “nel tra” (*Zwischenraum*), nel senso del latino *spatium*, uno spazio che pone i luoghi in relazione tra di loro. Nel concetto di spazio, infatti, come notano Jörg Dünne e Stephan Günzel nell'introduzione al volume *Raumtheorie*, si crea un'interferenza tra due “posizioni teoriche molto diverse: da una parte lo spazio viene definito relazionalmente, attraverso un movimento che crea lo spazio, ad esempio una passeggiata tra due o più luoghi, oppure in modo locale attraverso il suo legame territoriale”<sup>13</sup>. A differenza del luogo, che si può considerare una costellazione momentanea di punti fissi e che contiene un riferimento ad una possibile stabilità, lo spazio non possiede né univocità né la stabilità di qualcosa di proprio, piuttosto appare come intreccio di elementi mobili<sup>14</sup>, riempito dalla totalità dei movimenti che in esso si dispiegano. Se il luogo, come dice de Certeau, è un ordine di significato stabilito e stabile, un progetto di senso sedimentato dalla tradizione e dal linguaggio, la nozione di spazio rimanda a un ambito di mobilità e di cambiamento, lo spazio è un luogo praticato. E nei diversi luoghi e spazi di passaggio, di transito, analizzati negli studi

---

<sup>11</sup> Ad esempio nel testo *Wolkenkarte* (Tawada, *Überseezung*, 51-52) l'io narrante descrive l'incontro a Basilea con la cassiera di un supermercato che le chiede se abbia una “Karte”: “Mi sembrava volesse un documento di cui si ha bisogno per appartenere al luogo” (51).

<sup>12</sup> Tawada, *Überseezungen*, 148.

<sup>13</sup> Dünne, Günzel, “Vorwort”, 10.

<sup>14</sup> Cfr. De Certeau, *L'invention du quotidien*, 2001.

postcoloniali e sulla migrazione, si sviluppa quell'attività interculturale nella quale Yoko Tawada, che non è a casa in due o più lingue ma è in movimento tra le lingue, delinea un particolarissimo *linguascape*, per usare il termine che ha coniato Yasemin Yildiz per definire la *Postmonolingual Condition*<sup>15</sup>. Nel *linguascape*<sup>16</sup> la lingua diventa spazio in movimento e del movimento, che scaturisce dalla dissoluzione del legame considerato 'naturale' tra luogo/territorio e le esperienze e le identità. La pluralità delle lingue può anche abitare contemporaneamente lo stesso luogo, che, in una delle fulminanti definizioni di Yoko Tawada, viene visto come la "somma di tutti i rumori del presente"<sup>17</sup>. Così l'Europa è per lei compresenza di luoghi e di lingue, di un plurilinguismo che vuole andare sempre al di là del proprio "confine linguistico"<sup>18</sup>. Rivolgendo il suo sguardo decentrato all'Europa, Tawada le mostra quello che l'Europa non vede. Secondo Sigrid Weigel<sup>19</sup>, l'opera di Tawada potrebbe essere letta come un unico lungo commento ad una Europa che per l'autrice non si sa bene dove inizi<sup>20</sup> e dove finisca, fluida, in costante movimento, con molte pieghe che non si vuole assolutamente rendere lisce: "[...] camminerò nelle pieghe e mi perderò volontariamente nei dettagli, anziché prendere in mano un ferro da stiro"<sup>21</sup>. La sua messa in scena di esperienze di viaggio, di migrazione può essere letta come straniamento ironico di scenari etnografici, in testi che si sviluppano

---

<sup>15</sup> Yildiz, *Beyond the Mother Tongue*. Cfr. Kilchmann, "Die monolinguale Norm".

<sup>16</sup> Il *linguascape* si ricollega e aggiunge, in un certo senso, a quelli che Appadurai definisce *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *finanscapes*, *ideoscapes*, cfr. Appadurai, "Disjuncture and difference", 295-296. La globalizzazione e le tecnologie informatiche hanno creato condizioni completamente nuove per la circolazione delle lingue, generando quei *linguascapes* nei quali nascono inedite forme di contatto e di mescolanza tra le lingue. Cfr. anche Coupland, "Introduction", 465-472.

<sup>17</sup> Tawada, in Lughofer, "Exophonie", 8.

<sup>18</sup> "Non ho un'immagine utopica dell'Europa. Mi entusiasma semplicemente la presenza delle città europee che hanno in sé diverse lingue e i luoghi, nei quali, più o meno bene, si parlano contemporaneamente diverse lingue" (Tawada, in *ibid.*, 8).

<sup>19</sup> Weigel, "'Europa' als Schauplatz", 19.

<sup>20</sup> Secondo il famoso titolo di una delle sue prime opere *Wo Europa anfängt* (1991), di cui si parlerà nel seguito.

<sup>21</sup> Tawada, "Die HalluziNation", 178.

come spazi di transizione e di trasformazione. E sono le parole che per Yoko Tawada contengono già queste potenzialità, che aprono una porta. “Scrivere una parola significa aprire una porta”<sup>22</sup>, perché parlare di “una parola è un’illusione. Una parola può essere più parole, così come una lingua più lingue contemporaneamente”<sup>23</sup>.

## Confini dell’Europa

La questione dei confini ritorna spesso nei testi di Tawada. Dove inizia l’Europa<sup>24</sup>? E se l’Oriente è una categoria fittizia “inventata” dagli occidentali, allora anche l’Europa “non esiste”<sup>25</sup>, è un’invenzione dei giapponesi? Le esperienze del viaggio in Europa sono rielaborate innanzitutto nel racconto *Wo Europa anfängt* (*Dove inizia l’Europa*), dove, partendo dal punto di vista di chi è nato in un’isola circondata dall’acqua, i cui confini sono quindi fluidi<sup>26</sup>, la narratrice riferisce di un viaggio in nave dal Giappone in Siberia e in treno da un porto nella Siberia orientale fino a Mosca: “Le cinquanta ore in nave fino alla città portuale della Siberia orientale e le ulteriori centosessanta ore nella ferrovia transiberiana in viaggio verso l’Europa diventarono uno spazio vuoto nella mia vita che potevo sostituire solo con un resoconto di viaggio”<sup>27</sup>. Quello che spiazza il lettore è la dichiarazione della narratrice di aver redatto il resoconto di viaggio prima del viaggio stesso, affinché durante il viaggio potesse avere a disposizione materiale da cui citare<sup>28</sup>. Lo spazio del viaggio è così riempito da letture, racconti di sogni che a loro volta vengono narrati dopo il viaggio, che sembra scaturito da

---

<sup>22</sup> Tawada, *Talisman*, 130.

<sup>23</sup> Tawada, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, 27.

<sup>24</sup> In *Überseetzungen* l’autrice dichiarerà che l’Europa appare molto diversa a seconda dell’ingresso che si sceglie. I viaggiatori giapponesi che arrivavano in Europa dal mare incontravano, ad esempio, per lo più Marsiglia come prima città europea, cfr. Tawada, *Überseetzungen*, 39.

<sup>25</sup> “Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht” è il titolo di un testo di Yoko Tawada compreso nella raccolta *Talisman* (2006), pubblicato in italiano in appendice a *Il bagno* (cfr. Tawada, *Il bagno*, 87-95).

<sup>26</sup> Tawada, *Wo Europa anfängt*, 67-68.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 70.

un'immagine di Mosca che le hanno trasmesso i genitori attraverso il dramma *Le tre sorelle* di Chechov, in cui la città rappresenta il luogo ideale e positivo rispetto alla chiusa provincia. La figlia ora rielabora le immagini di Mosca dei genitori trasformando e facendo sfumare le descrizioni di viaggio in immagini nuovamente oniriche.

La descrizione del percorso – prima in nave e poi con la ferrovia – è divisa in venti brevi sezioni. Se all'inizio ricorda le parole della nonna, secondo la quale viaggiare non significa altro che bere acqua straniera, poi si chiede come è possibile, essendo il globo un'unica sfera d'acqua con ogni sorta di piccole e grandi isole galleggianti, distinguere l'acqua straniera: "Anche il confine che circondava l'isola [il Giappone] era fatto d'acqua, che sbatteva incessantemente contro la costa sotto forma di onde. Come si può dire dove inizia l'acqua straniera, se il confine stesso è acqua?"<sup>29</sup>. Abbiamo una sorta di viaggio di iniziazione in posti freddi<sup>30</sup> e silenziosi, nel quale la nave, la ferrovia o la stazione sono luoghi di una transitoria contemporaneità. La complicata struttura testuale non dà però una risposta alla domanda dove inizi l'Europa, ovvero la risposta muta continuamente. L'io narrante vede dal finestrino del treno un'insegna che indica il confine tra Europa e Asia, ma un viaggiatore russo le dice che tutto ciò che è dietro gli Urali è Europa, mentre un francese afferma che Mosca non è Europa<sup>31</sup>, laddove, come si è appena detto,

---

<sup>29</sup> Ibid., 67-68.

<sup>30</sup> Un dichiarato elogio del freddo lo troviamo nel suo ultimo romanzo, *Etüden im Schnee* (2014), che capovolge i luoghi comuni e il comune desiderio del caldo e del sud. Come dichiara a questo proposito in un'intervista: "Ich dachte früher immer, dass es schöner ist, wenn die Sonne scheint und wenn es warm ist, aber ich habe in Norddeutschland und auch durch Reisen in Skandinavien die Kälte zu schätzen gelernt, wie schön der Schnee ist und die Kälte, Eis und so weiter, durch die Augen der Eisbären die Welt betrachtet" (cfr. Tawada, von Saalfeld, "Die Welt, durch die Augen von Eisbären betrachtet").

<sup>31</sup> "L'Europa non comincia a Mosca, ma da qualche parte prima di Mosca. Ho guardato fuori dal finestrino e ho visto un segnale alto quanto un uomo con due frecce dipinte sopra. Sotto c'era scritto: 'Europa' e 'Asia'. Il segnale era nel mezzo di un campo, come un solitario agente della dogana. 'Siamo già in Europa!' gridai a Masha, che stava bevendo del tè nel nostro scompartimento. 'Sì, tutto è Europa dopo i Monti Urali', rispose impassibile, come se non avesse alcuna importanza, e continuò a bere il suo tè. Andai da un francese, l'unico straniero nella carrozza oltre a me, e gli dissi che l'Europa non cominciava solo a Mosca. Rise brevemente e disse che Mosca NON era Europa" (Tawada, *Wo Europa anfängt*, 83).

Mosca è per la narratrice e la sua famiglia un luogo simbolico della rivoluzione e della libertà. Alla fine del testo l'io narrante è convinta di trovarsi nel mezzo dell'Europa<sup>32</sup>, benché queste diverse affermazioni e visioni rivelino la relatività dei confini geografici e le difficoltà di una precisa e inequivocabile localizzazione. Così il lago Baikal appare nel mezzo del confine, come un mare o un buco che attraversa il continente<sup>33</sup>. E ancora l'isola di Sachalin, nell'Oceano Pacifico settentrionale, nell'Estremo Oriente russo, rimette in discussione l'idea di Europa, laddove, come si dice in un altro testo (*US+SR. Eine Sauna in Fernosteuropa*), “Europa von der Tür” è il messaggio pubblicitario di un'agenzia di viaggi che propone viaggi a Sachalin, quell'isola che Tawada conosce bene dal racconto di Čechov, una terra di confine marginalizzata, l'estremità dell'Europa dell'Est. Ed è proprio questa immagine dell'Est che oscilla di continuo e che ogni tanto lascia riemergere tracce e vestigia di un mondo che sta scomparendo.

Nei saggi letterari di *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* (*Polizia linguistica e poliglotti giocherelloni*) l'Europa diventa allora “un gioco del pensiero, non un'appartenenza”<sup>34</sup>, che consente ai poliglotti libertà di pensiero e di movimento. In un altro testo emblematico e straniante qui contenuto, *An der Spree* (*Sulla Sprea*), proprio all'inizio leggiamo: “Sono in Europa”, ma subito dopo abbiamo la relativizzazione ironica: “Non so dove mi trovo. Una cosa è sicura: il Vicino Oriente visto da qui è molto vicino. Il luogo, dal quale il Vicino Oriente è molto vicino, è l'Europa. Quando vivevo ancora in Estremo Oriente il Vicino Oriente era molto lontano”<sup>35</sup>. Siamo *Sulla Sprea*, il fiume che attraversa Berlino. Un poliziotto, considerandola una turista, vorrebbe proteggerla, benché la narratrice affermi di non essere una turista, senza però riuscire a trovare un termine adeguato per definire la sua condizione: “Chi ha un passaporto americano è americano, ma chi ha un passaporto europeo non è necessariamente un europeo”<sup>36</sup>. La scrittrice che poneva il problema di dove inizia

---

<sup>32</sup> Ibid., 87.

<sup>33</sup> Ibid., 78.

<sup>34</sup> Tawada, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, 17.

<sup>35</sup> Ibid., 11.

<sup>36</sup> Ibid., 14.

l'Europa svela la precarietà e l'inconsistenza dei confini costruiti, rispetto alla fluidità degli elementi naturali, che superano gli orizzonti segnati, e rispetto all'azione della scrittura e della traduzione che trasporta immagini e significati da una cultura all'altra.

I testi che abbiamo visto – e il discorso si potrebbe allargare ulteriormente – non ci conducono in spazi inesistenti e inventati, ma ci mostrano come ogni tipo di spazio nel quale ci troviamo e ci muoviamo abbia una sua dimensione fittizia e immaginaria, trasmettono immagini di un mondo che può essere riavvicinato e riconfigurato, superando le polarizzazioni tra est e ovest e interrogando la storia e la geografia attraverso la sperimentazione letteraria e linguistica.

## Bibliografia

- APPADURAI, Arjun. "Disjuncture and difference in the global cultural economy". *Theory, Culture and Society*, 7 (1990): 295-310.
- BRAIDOTTI, Rosi. "Conversazione sul nomadismo: intervista a Rosi Braidotti". In: <http://www.euroalter.com/IT/2010/conversazione-sul-nomadismo-intervista-a-rosi-braidotti>
- BRANDT, Bettina. "'Ein Wort ein Ort' or How Words Create Places: Interview with Yoko Tawada". *Women in German Yearbook*, 21 (2005): 1-15.
- COUPLAND, Nikolas. "Introduction: Sociolinguistics and globalization". *Journal of sociolinguistics*, 7/4 (2003): 465-472.
- DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990 [*L'invenzione del quotidiano*. Trad. it. di M. Baccianini. Roma: Edizioni Lavoro, 2001].
- DÜNNE, Jörg, GUNZEL, Stephan (curr.). "Vorwort". In *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, a cura di Jörg Dünne, Stephan Gunzel, 9-18. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- IVANOVIC, Christine. "Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins". In *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*, a cura di Christine Ivanovic, 171-206. Tübingen: Stauffenburg, 2010.

- KILCHMANN, Esther. “Die monolinguale Norm und ihre Durchkreuzung. Studien zu Kafka, Adorno, Tawada, Özdamar und Zaimoglu” (recensione di: Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012). *IASLonline* [12.11.2013] [http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang\\_id=3614](http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3614)
- LUGHOFER, Johann Georg. “Exophonie. Literarisches Schreiben in anderen Sprachen. Eine Einordnung”. In *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen*, a cura di Johann Georg Lughofer, 3-6. Goethe-Institut Ljubljana, 2011.
- TAWADA, Yoko. *Das Bad*. Tübingen: Konkursbuch, 1989 [*Il bagno*. A cura di L. Perrone Capano. Salerno: Ripostes, 2003].
- \_\_\_\_\_. *Wo Europa anfängt*. Tübingen: Konkursbuch, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden*. Tübingen: Konkursbuch, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Übersseezungen*. Tübingen: Konkursbuch, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ekusophonii: bogo no soto e deru tabi*. [*Exophonie: Reisen aus der Muttersprache heraus*]. Tokyo: Iwanami Shoten, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Schreiben im Netz der Sprachen”. In *Halbe Sachen: Dokument der Wolfenbüttler Übersetzungsgespräche*, a cura di Olaf Kutzmutz, Peter Waterhouse, I-III. Bd. 14, 36-43. Wolfenbüttel: Bundesakademie für kulturelle Bildung, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Die HalluziNation”. In *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*. A cura di Corinna Caduff, Reto Sorg, 171-178. Paderborn: Fink, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Der Zug und die Zunge”. In Lughofer, Johann Georg. “Exophonie. Literarisches Schreiben in anderen Sprachen. Eine Einordnung”. In *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen*, a cura di Johann Georg Lughofer, 7-9. Ljubljana: Goethe-Institut, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Etüden im Schnee*. Tübingen: Konkursbuch, 2014.
- \_\_\_\_\_, Claire Horst. “Fremd sein ist eine Kunst”. Intervista condotta nel febbraio del 2009 <http://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>
- \_\_\_\_\_, Lerke von Saalfeld. “Die Welt, durch die Augen von Eisbären betrachtet”. Yoko Tawada im Gespräch mit Lerke von Saalfeld (02.07.2014) <http://www.deutschlandfunk.de/yoko-tawada-die->

[welt-durch-die-augen-von-eisbaeren.700.de.html?dram:article\\_id=290796](http://welt-durch-die-augen-von-eisbaeren.700.de.html?dram:article_id=290796)

YILDIZ, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012.

WEIGEL, Sigrid. "aus dem Nichts". *Text + Kritik*, Heft 191/192, Juli 2011: 19-29.

# La città postcoloniale di Gabriella Kuruvilla: plurilinguismo e multifocalità nella letteratura italiana contemporanea

*Sonia Sabelli*

Nel romanzo di Gabriella Kuruvilla *Milano, fin qui tutto bene* (2012)<sup>1</sup>, la città appare come un crocevia di persone che passano continuamente i confini tra lingue e culture. La narrazione – caratterizzata da una struttura multifocale e da un uso intenso del plurilinguismo – scaturisce da un fatto di cronaca: è il 13 febbraio 2010 quando un trentenne dominicano accoltella un diciannovenne egiziano ed esplose la rivolta dei magrebini in via Padova. Milano è attraversata da marce razziste e la risposta dell'amministrazione locale si traduce in rastrellamenti, strade militarizzate, telecamere di sorveglianza, chiusura anticipata dei negozi. Nel dibattito pubblico si contrappongono le posizioni di chi legge la presenza migrante come una minaccia per la sicurezza urbana e di chi la interpreta come una possibilità per costruire nuovi modelli di convivenza interculturale. Il romanzo di Gabriella Kuruvilla e le foto di Silvia Azzari, che introducono ogni capitolo, si propongono di documentare le trasformazioni in corso nella città.

La narrazione mette a fuoco un processo che i personaggi del romanzo definiscono “*turnover* abitativo”: le comunità migranti, infatti, sostituiscono l'ondata di meridionali che si erano trasferiti al nord dopo la seconda guerra mondiale. L'unica sensazione comune a tutti i gruppi sociali che abitano la città è un costante senso di spaesamento: gli italiani sono sempre fuori luogo mentre le persone

---

<sup>1</sup> Ringrazio *Kespazio!* per una ricerca *queer e postcoloniale*, per aver organizzato la presentazione del romanzo, nel 2013 a Roma, durante la quale sono emersi alcuni degli spunti critici sviluppati in questo contributo.

migranti si sentono catapultate in una sorta di altrove. Il libro sembra una *“lonely planet dei poveri”* in cui Milano si rivela una città postcoloniale non solo perché esibisce le tracce del passato coloniale, ma perché si configura come uno spazio sociale eterogeneo, in cui coesistono diverse lingue e culture, diversi modi di produzione e diversi regimi di lavoro, mentre i confini sono resi porosi dalla pressione dei movimenti migratori<sup>2</sup>.

I quattro capitoli in cui è suddiviso il romanzo prendono il titolo dai nomi di vie e quartieri che sono caratterizzati da una consistente presenza delle comunità migranti: via Padova, viale Monza, Sarpi e Corvetto corrispondono rispettivamente alle voci dei quattro personaggi che li abitano, raccontandoli in prima persona.

Secondo Anita Patel, alias Paola Rossi, quarantenne mezza italiana e mezza indiana nata e cresciuta a Milano (come l'autrice), via Padova è “[u]na via piena di immigrati, che ne vedi di tutti i colori<sup>3</sup>”; perciò i negozianti espongono cartelli con scritte come “[o]rgogliosi di essere napoletani” o “[p]rodotti italiani, qualità italiana, professionalità italiana, personale italiano”; evidentemente, per prendere le distanze dai negozianti stranieri<sup>4</sup>.

Invece Samir, ex pusher e lavapiatti egiziano che abita in viale Monza, sostiene che “[d]a questa zona, negli ultimi anni, gli italiani sono scappati in massa, vendendo o affittando, spesso a prezzi assurdi, i loro appartamenti, il più delle volte fatiscenti, agli immigrati [...] E quando incroci un italiano lo riconosci subito, perché sembra sempre fuori posto<sup>5</sup>”.

La fotografa Stefania abita in via Paolo Sarpi, dove i cinesi hanno aperto negozi che sono allo stesso tempo abitazioni e laboratori. “La formula del tre per uno, quella dello spazio in cui vivi, produci e vendi” accomuna, secondo Stefania, l’esperienza dei lavoratori cinesi a quella di molti giovani artisti precari italiani; solo che lei nel suo loft ci vive da sola, mentre “i cinesi, nel loro tre per uno che a volte è anche un seminterrato, ci stanno in quanti ci riescono a stare<sup>6</sup>” .

---

<sup>2</sup> Cfr. Mezzadra, *La condizione postcoloniale*.

<sup>3</sup> Kuruvilla, *Milano*, 6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 98-99.

Infine, Tony, rasta figlio di emigranti napoletani, che imita i “nigga” e si crede un “badman”, abita nel quartiere Corvetto, dove tunisini, marocchini ed eritrei hanno “pericolosamente invaso” il “feudo” della droga che fin dai primi anni Settanta era nelle mani dei siciliani<sup>7</sup>.

Lo sguardo dei personaggi mostra come gli spazi urbani stiano subendo una continua trasformazione nella loro destinazione d’uso: ex fabbriche si sono trasformate in qualcos’altro, un ex deposito dell’Enel che era un centro sociale diventerà un enorme parcheggio, un’industria ferroviaria che dovrebbe essere un laboratorio di creatività per ora è un teatro “dove – osserva Stefania – il venerdì i musulmani pregano a turno, dandosi il cambio come gli operai che entrano ed escono dalle fabbriche<sup>8</sup>”.

Si vive all’aperto, nelle strade, dove non esiste scissione tra spazio pubblico e privato, tra mio e nostro, ma i territori appaiono delimitati da rigide linee della classe e del colore: da una parte le periferie e i quartieri popolari, dove i migranti sostituiscono i meridionali, dall’altra i locali del centro frequentati dalla borghesia progressista. Queste linee di confine producono forme di esclusione o ammettono solo inclusioni differenziali, ma nella metropoli globale nascono e si sviluppano anche inedite forme di vicinato.

Ogni capitolo coincide con il monologo di un personaggio con uno specifico registro linguistico, in cui l’italiano standard è contaminato da altre lingue e dialetti. Ad esempio, l’italiano di Anita è appesantito dai detti popolari che immagina di ascoltare dalla voce della madre e dalle citazioni di poeti e filosofi. La lingua di Samir, invece, è caratterizzata dall’inserzione nell’italiano di parole o frasi in arabo. Stefania alterna l’italiano al milanese, cita versi di canzoni pop e fa largo uso di anglismi. Infine, la lingua di Tony rappresenta l’esempio più eclatante di contaminazione, perché mescola continuamente l’italiano, il napoletano e il giamaicano (che a sua volta è già una versione “deformata” dell’inglese). Ogni registro linguistico rappresenta la complessità di un personaggio ma suggerisce anche una totale impossibilità di dialogo: ognuna/o racconta una diversa versione della storia, dal proprio specifico

---

<sup>7</sup> Ibid., 142.

<sup>8</sup> Ibid., 118.

punto di osservazione, senza mai entrare davvero in relazione con gli altri<sup>9</sup>.

I quattro capitoli corrispondono a differenti voci narranti che attraversano lo spazio della città restituendone una fotografia, o meglio, dei fotogrammi che registrano le trasformazioni in atto nei diversi quartieri. Infatti, oltre che dalla fotografia, Kuruvilla prende spunto anche dal linguaggio cinematografico: come nel film *Babel* di Iñárritu, i personaggi del romanzo entrano in relazione tra loro attraverso lo scambio di un oggetto, un letto a sopralco dell'Ikea, che Tony regala ad Anita e Stefania acquista da Samir. È un oggetto di arredamento tipico delle camere in affitto di precari e studenti fuorisede, che però allude anche allo sfruttamento della manodopera migrante nel mercato del lavoro (si pensi alle lotte dei lavoratori della logistica).

A partire dalla definizione di “focalizzazione multipla” introdotta da Gérard Genette, Ugo Fracassa ha individuato alcuni romanzi recenti che propongono “un simile avvicendamento al microfono della narrazione romanzesca”, tra i quali anche *Milano, fin qui tutto bene*. In questa proliferazione delle voci e dei punti di vista, Fracassa riconosce giustamente “un’intrinseca disponibilità a raccontare certe dinamiche sociali contemporanee”; infatti, “incardinare le proprie storie su indici a tenuta stagna” consente di stabilire un’analogia con “la struttura dei sobborghi ghetto delle nostre metropoli multiethniche<sup>10</sup>”. Emerge così la critica di un modello socio-urbanistico che attribuisce ai soggetti una libertà di azione solo all’interno dei rigidi confini che sono stati loro assegnati.

Anita si autodefinisce come una “meticcica” perché trasgredisce le linee dell’età e del colore. Samir unisce in sé molte caratteristiche negative spesso attribuite ai musulmani: considera le donne come una proprietà privata e ha un figlio che non conosce da una donna italiana, Laura. L’unica milanese doc, Stefania, fotografando il quartiere cinese dopo la rivolta del 2007, sostiene che guardare gli altri, rappresentarli, è un modo per evitare di guardare se stessa e rappresentarsi. Tony, il “finto rasta-gangsta” che secondo Samir non sa nulla né di Rastafari né del ghetto, incarna lo stereotipo

---

<sup>9</sup> Cfr. Fracassa, *Patria e lettere*, 86.

<sup>10</sup> Cfr. Fracassa, “Globalizzazione all’indice”.

dell'emigrante meridionale con una famiglia indolente e chiasosa, inoltre, come ogni vero "badman" odia i "battyboy", cioè "i froci". Questi quattro personaggi rappresentano dei "tipi" le cui caratteristiche stereotipate sono spesso esasperate fino all'eccesso, anche ai limiti del politicamente scorretto, ma nel romanzo non c'è mai un giudizio morale sui personaggi e sui loro stili di vita; semplicemente, dalla narrazione emergono sia le contraddizioni sia le potenzialità della metropoli globale.

Kuruvilla è molto abile nello smascherare una certa retorica buonista sul multiculturalismo, rendendo evidente la contrapposizione tra migranti e nativi, tra turisti e abitanti della città. Ad esempio, Samir critica gli italiani che viaggiano per conoscere altre culture, ma poi finiscono per rinchiudersi nei villaggi turistici, e gli intellettuali di sinistra che s'interessano all'esperienza degli immigrati con la curiosità degli entomologi; sostiene che la storia del suo viaggio in gommone fino a Lampedusa per lui è stata un incubo, mentre per Laura dev'essere sembrata una fiaba romantica; infine, non ne può più di sentir parlare d'integrazione, anche perché ha conosciuto molti italiani che nel loro paese non sono per niente integrati. Tony, invece, ammette che "gli immigrati della zona [...] un po' ci assomigliano, e non è che ci piaccia vederci riflessi nei loro specchi<sup>11</sup>". Stefania racconta il suo incontro con una ristoratrice cinese che pronuncia una frase emblematica: "'Noi in Cina queste cose non le mangiamo, le facciamo solo per voi turisti'. Stavo per dirle che in realtà noi [gli italiani], qui a Milano, anche in Paolo Sarpi, siamo nativi, non turisti<sup>12</sup>". Questo non detto suggerisce un interrogativo su chi sono gli abitanti della città: in altre parole, quand'è che una persona migrante ottiene finalmente il diritto a essere considerata una cittadina?

Voglio concentrarmi ora su come Kuruvilla rappresenta le differenze di genere e le relazioni tra i suoi personaggi. Alcuni personaggi femminili, come Laura (che ha un figlio da Samir) e Gioia (amica di Stefania), sono schiave della dittatura dell'aperitivo e dell'*happy-hour*, costrette a essere sempre belle e sorridenti. Sembrano delle *Barbie*, come la donna americana, bianca e bionda che – in un

---

<sup>11</sup> Kuruvilla, *Milano*, 156.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 107, corsivo mio.

omonimo racconto della stessa autrice – è contrapposta alla protagonista, Mina, una donna indiana con la cittadinanza italiana; per l'ex fidanzato affascinato dall'India, quest'ultima rappresenta la "sua succursale italiana, facilmente accessibile <sup>13</sup>". Come nei precedenti racconti di Kuruvilla, anche in *Milano, fin qui tutto bene* emergono le differenze di classe e colore tra donne migranti e cittadine, accanto al processo di esotizzazione subito in particolare dalle donne indiane, specie da parte di quei borghesi progressisti italiani che hanno fatto dell'India un bene di consumo<sup>14</sup>.

Inoltre, Anita, la donna italo-indiana che narra il primo capitolo, passando davanti a un cinema porno, riflette sul fatto che l'unica forma di comunicazione tra giovani immigrati e vecchi italiani è costituita dalla prostituzione, ma poiché lei non è "né vecchiabianca né giovanenera", rimane fuori dal gioco, cioè dagli unici scambi possibili tra uomini e donne o tra persone diverse per età, colore o classe sociale: scambi che si basano esclusivamente sul nesso sesso-denaro-potere.

Tony è il tipico macho omofobo e misogino che pensa di dover tenere sotto controllo la sorella perché non si comporta "come una femmina". Mentre Pietro – il regista con la voce da donna in un corpo da uomo e col pallino di raccontare la Milano multi-etnica – si comporta come se fosse scontato che Samir, in quanto immigrato, debba accettare passivamente le sue attenzioni.

Samir racconta che sua madre è femminista e crede che le ragazze debbano decidere liberamente se indossare o meno il velo, contraddicendo lo stereotipo che vorrebbe le donne musulmane come vittime della costrizione patriarcale; poi però sostiene anche che Laura lo sta "addomesticando" e che lui non può permettersi di avere bisogno di lei; sembra che abbia paura di innamorarsi e sentirsi sottomesso, perciò la lascia proprio nel momento in cui lei rimane incinta. Laura e Samir si interrogano sulle relazioni tra uomini e donne, migranti e cittadini, concludendo che i musulmani sposano le italiane per vendicarsi del colonialismo, come se queste relazioni rappresentassero una sorta di risarcimento per le ingiustizie subite.

---

<sup>13</sup> Kuruvilla, "Barbie", 11.

<sup>14</sup> Romeo, "Evaporazioni", 216.

Infine, Stefania sostiene che il mondo dei cinesi scorre accanto al suo ma senza alcuna possibilità d'incontro: "percorriamo due rette parallele che non si incroceranno mai, se non all'infinito. E laggiù, spesso, ci trovi una motivazione economica<sup>15</sup>". L'impressione che si ricava dalle voci dei personaggi/narratori è quella di una totale impossibilità di dialogo, come se le uniche relazioni possibili nella città postcoloniale fossero solo relazioni mercificate – si pensi agli incontri per vendere il soppalco dell'Ikea – o comunque relazioni fondate sul potere, sullo sfruttamento e sulla sopraffazione.

Infine, rimane aperto un interrogativo sull'efficacia della strategia narrativa messa in atto da Kuruville in questo romanzo. La proliferazione delle voci e dei punti di vista denota una particolare abilità, da parte dell'autrice, nel maneggiare la complessità dei registri linguistici e delle strutture narrative. Ma questa narrazione plurilingue e multifocale riesce davvero a mettere in discussione la presunta naturalità (e la normatività) dei confini e dei nostri immaginari intorno al genere e all'alterità? Oppure una tale caratterizzazione dei personaggi rischia di irrigidirli in una rappresentazione essenzialista dell'identità?

Provo a rispondere con Rosi Braidotti, che in *Soggetto nomade* propone la figurazione della poliglotta – una persona che attraversa i confini tra lingue e culture – come "una variante sul tema della coscienza critica nomade": la poliglotta è una persona in transito tra le lingue, la cui condizione di simultanea appartenenza e non-appartenenza le consente di "resistere alla tentazione di fissarsi in un'unica concezione dell'identità univoca e sovrana", e di "guardare con sano scetticismo alle identità fissate una volta per tutte e alle lingue madri<sup>16</sup>". Ovviamente, non tutte le persone poliglote sono dotate automaticamente di una coscienza nomade; anche perché il nomadismo coincide con "quel tipo di coscienza critica che si sottrae, non aderisce a formule del pensiero e del comportamento socialmente codificate. [...] Lo stato nomade – precisa infatti Braidotti – più che dall'atto del viaggiare, è definito dal ribaltamento delle convenzioni date<sup>17</sup>".

---

<sup>15</sup> Kuruville, *Milano*, 116.

<sup>16</sup> Braidotti, *Soggetto nomade*, 12-19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 8.

## Bibliografia

- BRAIDOTTI, Rosi. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Roma: Donzelli, 1995.
- FRACASSA, Ugo. *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Roma: Giulio Perrone, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Globalizzazione all'indice: modelli macrotestuali nella narrativa dell'Italia multiculturale", *Narrativa*, 35-36 (2013/2014): 101-111.
- KURUVILLA, Gabriella. "Barbie", in Ead. *È la vita, dolcezza*, 7-19. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Milano, fin qui tutto bene*. Roma-Bari: Laterza, 2012.
- MEZZADRA, Sandro. *La condizione postcoloniale. Storia e politica del presente globale*. Verona: Ombre Corte, 2008.
- ROMEO, Caterina. "Evaporazioni. Costruzioni di razza e nerezza nella letteratura postcoloniale afroitaliana", in *L'Italia postcoloniale*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, 207-222. Milano: Le Monnier, 2014.

# Tra lingue e luoghi, sulla mappa del mondo

Maria Antonietta Saracino

To my daughter I will say  
'when the men come, set yourself on fire'  
Warsan Shire, *In Love and In War*<sup>1</sup>.

## Distacco

Aprile 1959. Sto aggrappata alla ringhiera del ponte superiore del *Batory* e sento che la mia vita sta per finire. Guardo la folla assiepata a terra per assistere alla partenza della nave da *Gdynia* [...] e vorrei scappare, tornare indietro, verso quel trambusto familiare, fra quelle mani che si agitano nel saluto, fra quelle grida. Non è possibile che stiamo lasciandoci tutto questo alle spalle, eppure è proprio così. Ho tredici anni e stiamo emigrando. È un'idea così lacerante che potrebbe anche corrispondere alla fine del mondo [...].<sup>2</sup>

Si apre così *Lost in Translation. A Life in a New Language* (1989), della scrittrice e musicista polacca Eva Hoffman; un testo di grande forza narrativa, importante sia per la storia che racconta, che per aver dato l'avvio a un genere letterario presto definito come *language memoir*. Scritto in inglese, *Lost in Translation* è un'autobiografia narrata attraverso il tema della lingua; un racconto che a partire dalla vicenda personale dell'autrice, fuggita dalla Polonia con la famiglia,

---

<sup>1</sup> Shire, *Teaching My Mother*, 34.

<sup>2</sup> Hoffman, *Come si dice*, 11.

mostra ciò che la lingua che parliamo quasi a nostra insaputa fa di noi, in che modo essa ci determina e modifica. Il romanzo narra quel che avviene nella vita di una persona quando a uno spostamento geografico di lunga durata per motivi politici, come nel caso di Hoffman, oppure economici, culturali, religiosi, o – come sempre più spesso accade oggi anche alle nostre latitudini – per sfuggire a dittature, guerre, indigenza, si sia costretti a trascorrere ampi tratti della propria esistenza in un paese e in un contesto culturale assai diversi da quelli di origine, abitando un luogo e vivendo una vita che in altre condizioni forse non si sarebbero mai scelti; il tutto, per di più, affrontato in una lingua che non è la propria lingua madre, ma che per motivi contingenti è destinata a divenire ben presto il principale veicolo di comunicazione. Una lingua 'altra', che dà forma a un mondo nuovo per chi vi entra e attraverso la quale non solo ci si esprime e interagisce, ma si può venire accettati o rifiutati. È questa seconda lingua a far da tramite con la nuova e più spesso sconosciuta realtà, consentendo inizialmente al parlante di sopravvivere. Hoffman fa questa esperienza a tredici anni e trent'anni dopo il traumatico distacco dalla madrepatria, quando si è ormai stabilita in Canada, si volge indietro e ripercorre sulla pagina il cammino intrapreso, e lo fa – qui l'interesse del racconto – alla luce di ciò che la nuova lingua, l'inglese, 'ha fatto di lei' e della sua esperienza del mondo, come recita il sottotitolo, *A Life in a New Language*. Ma più importante ancora è quel *Lost in Translation*, 'perduta in traduzione', termine qui inteso – tra le diverse accezioni possibili – in senso proprio, di 'spostamento'. Perché nell'esperienza di migrazione è anzitutto il corpo ad essere 'tradotto', trasportato, da un luogo a un altro, da un continente all'altro; un'esperienza totale, questa, che coinvolge spazi, geografie, storia, racconto, ma soprattutto la parola, che nella seconda lingua costruisce una narrativa del sé e della sua esperienza del mondo, diversa da quella che si avrebbe nella lingua madre. Il tutto fino al momento in cui, nel tempo, lentamente questa nuova lingua prende il posto della prima, la risucchia e divora, scrive Hoffman, che nel racconto registra giorno dopo giorno, il dilagare inesorabile dell'inglese sul polacco e il conseguente e stupefacente adeguarsi, a quella lingua, del suo stesso corpo, che nel passaggio si modifica, in relazione a questa esperienza:

[...] Ogni giorno imparo parole nuove, espressioni nuove [...]. Le parole galleggiano in uno spazio incerto. Provengono da una parte del mio cervello [...] che non ha legami con gli istinti, le reazioni [...]. In questa costruzione elaborata il mio corpo rimane rigido, stanco, scontroso [...]. Ho le spalle cadenti, annuisco ripetutamente per mostrare che sono d'accordo [...] e intanto il mio torace rientra il più possibile: cerco di non occupare troppo spazio. Tutti manierismi di una persona emarginata e sbilanciata che vuole al tempo stesso essere accettata e passare inosservata [...]. L'alienazione comincia a segnarmi il corpo e il viso [...] ora la lingua è penetrata nel mio corpo, si è incorporata nel più tenero tessuto della mia persona. [...] Anche la mia voce mi gioca strani scherzi. Non sembra più che provenga dalla stessa parte del corpo<sup>3</sup>.

Sebbene giovane, Hoffman è consapevole dei processi interni ed esterni che il cambiamento di luogo e di lingua producono in lei e ha ben chiaro – scrivono J. Amati Mehler, S. Argentieri e J. Canestri ne *La Babele dell'inconscio*, che “le lingue non differiscono per ciò che possono o non possono esprimere, ma per ciò che esse *costringono* o non costringono a dire”<sup>4</sup>. Quasi a sottoscrivere tale assunto, Hoffman registra il momento in cui un giovane canadese del quale è innamorata le chiede di sposarlo annotando nel diario:

“Devo sposarlo?” mi sono chiesta in inglese. “Sì”. “Devo sposarlo?” mi sono chiesta in polacco. “No”<sup>5</sup>.

## Oltre il confine

Questo racconto di una giovane donna che sperimenta su di sé cosa significhi vivere tra due geografie, due culture e al confine tra due lingue, facendo “avanti e indietro sopra le crepe, non a guarirle, ma a vedere che io – una persona, prima persona singolare – stavo tra

---

<sup>3</sup> Ibid., 124-127.

<sup>4</sup> Amati Mehler et al. *La Babele dell'inconscio*, 289.

<sup>5</sup> Hoffman, *Come si dice*, 226.

tutte e due le parti"<sup>6</sup>, è esperienza comune al soggetto plurilingue, esperienza per la quale la filosofa Rosi Braidotti, nel 1994, conia l'espressione di *soggetto nomade*, qui riferendosi non al nomadismo in senso storico o antropologico, ma a quello di "un soggetto che ha abbandonato ogni idea, desiderio o nostalgia di stabilità; [un nomadismo] che ha a che fare con l'attraversare i confini, l'atto di andare senza curarsi della destinazione. La vita del nomade è l'intermezzo"<sup>7</sup>. Ma questo, Braidotti riconosce, non ha niente a che vedere con la condizione dell'esilio, dell'emigrazione coatta, dei rifugiati che – da quando scrive, nel 1994 – si è intensificata e riguarda trasversalmente ogni fascia sociale. La condizione di *displacement* così tristemente attuale ha prodotto e continua a generare una ricca messe di testimonianze scritte, in prosa e in poesia, in particolare di donne, soggetti plurilingui che in diverse aree del mondo si servono dell'inglese come lingua franca. Colpisce dunque la varietà e ricchezza di testimonianze letterarie sul tema della perdita del luogo, delle radici, il lancinante bisogno di trovare parole adatte a preservare la memoria di ciò che si è lasciato alle spalle e a cui è legata la propria identità: la progressiva perdita della lingua madre, il disagio di non poterla condividere nella terra che le accoglie e il timore di non riuscire a trasmetterla ai propri figli. Interessante è la varietà di strategie linguistiche e narrative cui le autrici ricorrono – in prosa o in poesia – per dar voce al dolore di vivere in una terra straniera, anche quando ciò è frutto di una scelta.

È il caso, questo, di Jamaica Kincaid, la più nota delle autrici caraibiche contemporanee. Originaria di Antigua, Kincaid, il cui vero nome è Elaine Potter Richardson, lascia l'isola quando è ancora molto giovane, in conflitto con la madre e la famiglia, e si trasferisce negli Stati Uniti. Lì si dà un nuovo nome, Jamaica, e un nuovo cognome; riesce a diventare scrittrice e giornalista e si stabilisce nel Vermont. Scrive romanzi di successo e tiene una rubrica di giardinaggio. Lei stessa coltiva ossessivamente il giardino di casa finché un giorno si accorge con sorpresa che ogni singola aiola "riproduce la mappa dei Caraibi e il mare che li circonda", constatando quanto la stupisse "vedere fino a che punto il giardino è per me un esercizio di

---

<sup>6</sup> Ibid., 309.

<sup>7</sup> Braidotti, *Soggetto nomade*, 28.

memoria, un modo per ricordare il mio passato nei Caraibi e quello indirettamente legato alla nostra storia”<sup>8</sup>. La cosa non sorprende, perché numerose e diverse sono le strategie compensative messe in atto dalla memoria, come sa bene Eva Hoffman che di questo scrive a partire dalla sua esperienza personale; per lei, la perdita rappresenta paradossalmente uno straordinario strumento di conservazione. “Il tempo si ferma al momento del distacco”, scrive, “e le impressioni successive non inquinano il quadro che avevi in mente. La nostalgia, il più romantico dei sentimenti, si cristallizza come ambra attorno a quelle immagini. Racchiusi là dentro, la casa, il passato, sono chiari e vividi, più belli proprio perché immobili e cristallizzati”<sup>9</sup>. E se questo è tutto quel che resta di un passato e di una storia che si è costretti, forse per sempre, ad abbandonare, come far tesoro di tale patrimonio, come far sì che la nostalgia divenga sostegno e non rimpianto? Una possibile risposta ci arriva dalla ricca produzione poetica di autrici che da angoli diversi del globo sono accomunate dal trauma del dispatrio e dal bisogno, quasi fisico, di fermare sulla carta i dettagli di una vicenda che invade loro la mente ma che il corpo si rifiuta di accogliere: perché l'espatrio – che implica movimento, ansia, paura dell'ignoto – mal si accorda con la quiete, con la concentrazione, che la scrittura richiede. Per l'algerina Assia Djébar, che a questa esperienza ha dedicato pagine di grande spessore, 'espatrio' è “parola dal volto ombroso, dalla maschera immobile o spaventata dal trauma provocato dall'insieme di paura, precipitazione e prima sosta, dall'incerta tappa verso l'ignoto, [tappa] mai di quiete, ma di tregua provvisoria, di trasloco”<sup>10</sup>. E a ragione di tale inquietudine, scrive Djébar, “il presente dell'espatrio, la sua esperienza viva, vissuta in parecchi o da soli, non può quasi mai, o molto raramente, divenire istante propizio alla scrittura”<sup>11</sup>; perché ciò avvenga, infatti, è necessario che il corpo si fermi e recuperi sentimenti e sensazioni che nel percorso aveva dovuto far tacere, ammantandoli di indifferenza; alla scrittura occorre una quiete conquistata, nella quale riorganizzare le emozioni, là dove la ricomposizione dell'esperienza si dispone per

---

<sup>8</sup> Kincaid, *My Garden*, xiv.

<sup>9</sup> Hoffman, *Come si dice*, 132.

<sup>10</sup> Djébar, *Queste voci che mi assediano*, 188.

<sup>11</sup> Ibid.

frammenti, bagliori di ricordi ai quali ben si addice il ritmo spezzato della poesia. Ecco allora immagini piene di dolcezza e nostalgia di una vita felice, nei versi di *Come un faro* della guyanese Grace Nichols: «A Londra / ogni tanto / mi assale la voglia / della cucina di mia madre / scappo via da mostre d'arte / in cerca di banane verdi / pesce secco / patate dolci /... / Ho bisogno di quel legame / Ho bisogno / di un pizzico di casa»<sup>12</sup>, contrapporsi a quelle cariche di furore della somala Warsan Shire, che in un lungo struggente *poem* intitolato *Home*, casa, ripercorre la violenza e il dolore dell'esperienza dell'espatrio, anche per lei verso l'Inghilterra: “Nessuno lascia la casa a meno che / la casa non sia la bocca di uno squalo / scappi al confine solo / quando vedi tutti gli altri scappare [...] lasci la casa solo / quando la casa non ti lascia più stare [...] E anche allora continui a mormorare l'inno nazionale sotto il respiro / a mezza bocca / solo quando hai strappato il passaporto nei bagni di un aeroporto / singhiozzando a ogni boccone di carta / ti sei resa conto che non saresti più tornata [...]”<sup>13</sup>. La consapevolezza della possibilità di un non-ritorno al luogo che ci si è dovuto lasciare alle spalle rende più acuto il bisogno di non dimenticare, di tenere vivo il ricordo della terra d'origine, ricordo che l'esule porta con sé come un bene prezioso, anche quando il suo paese, aggredito e devastato la costringe ad andar via. Così Choman Hardi, del Kurdistan iracheno, in *My Country*: “Lo porto in borsa ogni giorno / nei libri sul genocidio / foto di fosse comuni, di leader impiccati / di bambini sfigurati dalle armi chimiche. / Lo porto nei miei ricordi di villaggi devastati / sorgenti cementate, terra avvelenata / nei tanti tumori, aborti, sterilità. / Canto il mio paese per il silenzio che lo circonda. / Ricordo un paese dimenticato / da tutti”<sup>14</sup>.

È con questo bagaglio di sofferenza e dolore per un destino che pare ineludibile, ma al tempo stesso carico di aspettative circa la possibilità di una vita migliore, che le migranti raggiungono l'Europa, qui l'Inghilterra, paese del quale parlano la lingua, che in

---

<sup>12</sup> Splendore, *Passaggi a ovest*, 33.

<sup>13</sup> Warsan Shire, *Home / Casa*. La traduzione italiana dei versi, a cura di Paola Splendore, è consultabile online all'indirizzo: [http://www.petalirossi.com/?page\\_id=326](http://www.petalirossi.com/?page_id=326)

<sup>14</sup> Splendore, *Passaggi a ovest*, 149.

molti casi hanno imparato a conoscere sui banchi di scuola, nei paesi d'origine, nella loro condizione di suddite dell'impero. E questo paese, magnificato in patria dai racconti degli insegnanti – in genere missionari britannici – a lungo fantasticato come porto sicuro e accogliente, nel quale ricominciare a vivere, nella gran parte dei casi non può che deludere, sin dal primo sguardo. Così, in una poesia intitolata *Arrivo 1946*, la pakistana Moniza Alvi: “La nave attraccò a Liverpool. / Dal treno Tariq osservò / una fila ininterrotta di panni stesi / da nordovest fino a Euston. / Che strana gente, pensò / un Impero, e tutti questi panni stesi, la biancheria degli inglesi, il loro giardino. / Era lunedì e l'aria era pungente”<sup>15</sup>.

Se tutto si deve abbandonare, se nulla potrà essere più come prima, i percorsi di chi subisce la dolorosa esperienza dell'espatrio sembrano disegnare quella che alla scrittrice Dionne Brand (Trinidad e Tobago) appare come *A Map to the Door of No Return*, una mappa che conduce alla porta del non-ritorno, definizione suggestiva che dà il nome a una intensa riflessione sul tema della schiavitù dei neri attraverso la storia<sup>16</sup>. E se molto si deve abbandonare, in questo cammino, una cosa, all'esule, tuttavia rimane, punto di ancoraggio in una situazione dove più niente è, né sarà, come prima, e questa cosa è la lingua materna, e con essa il racconto che la avvolge. Perché se l'esiliato è “straniero a sua madre”, come scrive Julia Kristeva, costretto da questa nuova condizione ad “abitare sonorità, logiche separate dalla memoria notturna del corpo, dal sonno agrodolce dell'infanzia”<sup>17</sup> mentre il passato sembra sbiadirsi e affievolire, con la paura di una progressiva perdita delle radici, fondamentale si rivelerà il recupero del rapporto con la lingua madre, la quotidiana lotta per tenerne vive le sonorità, consentendo loro di dar corpo e linfa alla memoria. Con questo riconoscono nella centralità del linguaggio la parte più preziosa del proprio passato. “Mi chiedi cosa intendo / quando dico di aver perso la lingua”, scrive l'indiana Sujata Bhatt in un lungo *poem* significativamente intitolato *In cerca della lingua* nel quale versi in *gujarati*, sua lingua madre, si alternano ad altri in inglese, “Ti chiedo che faresti tu / se avessi in bocca due lingue

---

<sup>15</sup> Alvi, *Un mondo diviso*, 32-33.

<sup>16</sup> Brand, *A Map to the Door*.

<sup>17</sup> Kristeva, *Stranieri a se stessi*.

/ e ne perdessi una, la prima, la materna, / mentre l'altra, la straniera / restasse sconosciuta"<sup>18</sup>. E dai versi delle numerose autrici che sul tema della migrazione hanno scritto, pur nella diversità dei temi affrontati, un dato comune sembra emergere con forza: l'importanza di non perdere il rapporto con la propria lingua madre, e quindi con la propria storia e con la propria identità; patrimonio prezioso che la migrazione, pur nella difficoltà estrema dell'esperienza, può aiutarle a preservare. Così Grace Nichols, in *Epilogo*: "Ho attraversato un oceano / la mia lingua s'è perduta / dalla vecchia radice / una nuova è spuntata"<sup>19</sup>.

## Bibliografia

- ALVI, Moniza. *Un mondo diviso*. Trad. it. e cura di P. Splendore. Roma: Donzelli Poesia, 2014. [*Split World: Poems 1990-2005*].
- AMATI Mehler, Jacqueline, CANESTRI, Jorge, ARGENTIERI, Simona (curr.) *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*. Milano: Raffello Cortina, 1990.
- BHATT, Sujata. *Il colore della solitudine*. Trad. it di P. Splendore. Roma: Donzelli, 2005. [*Brunizem*. Manchester: Carcanet, 2005].
- BRAIDOTTI, Rosi. *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Trad. it. di A. Crispino. Roma: Donzelli, 1995. [*Nomadic Subjects*, New York: Columbia U.P., 1995].
- Cir-Consiglio italiano per i rifugiati, *La moglie di Lot. Vivere in esilio*, a cura di E. M. Hein Alocco, prefazione di Rosetta Loy. Roma: Edizioni Lavoro, 1996.
- DE KOK, Ingrid. *Familiar Ground*. Johannesburg: Ravan Press 1988 [*Mappe del corpo*. Trad. it. e cura di P. Splendore, Roma: Donzelli Poesia, 2008].
- DJEBAR, Assia. *Queste voci che mi assediano. Scrivere nella lingua dell'altro*. Trad.it. di R. Salvadori. Milano: Il Saggiatore, 2004. [*Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel, 1999].
- FARAH, Nuruddin. *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, London: Cassel, 2000. [*Rifugiati. Voci della diaspora somala*. Trad.it. e cura di A. Di Maio. Roma: Meltemi, 2003].

---

<sup>18</sup> Bhatt, *Il colore della solitudine*, 41.

<sup>19</sup> Splendore, *Passaggi a ovest*, 29.

- HOFFMAN, Eva. *Come si dice*. Trad. it. di M. Baiocchi. Roma: Donzelli, 1996. [*Lost in Translation. Life in a New Language*, London: Heinemann, 1989].
- KINCAID, Jamaica. *My Garden(book):.* New York: Vintage, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988. [*Stranieri a se stessi*. Trad.it. di A. Serra. Milano: Feltrinelli, 1990].
- PATEL, Shailja. *Migritude: un viaggio epico in quattro movimenti*. Trad. it. di M. Matteini e P. Piccolo. Faloppio(Co): LietoColle, 2008.
- PRESS, Karen. *Home*, Manchester: Carcanet Press, 2000. [*Pietre per le mie tasche*. Trad. it. P. Splendore. Roma: Donzelli, 2012].
- SASSEN, Saskia. *Migranten, Siedler, Flüchtlinge*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996. [*Migranti, coloni, rifugiati. Dall'emigrazione di massa alla fortezza Europa*. Trad.it. M. Gregorio. Milano: Feltrinelli, 1999].
- SHIRE, Warsan. *Teaching My Mother How to Give Birth*. London: Arts Council, 2009. [Trad.it. P. Splendore, reperibile online [http://www.petalirossi.com/?page\\_id=326](http://www.petalirossi.com/?page_id=326)].
- SPLENDORE, Paola, cur. *Passaggi a ovest. Poesia femminile anglofona della migrazione*. Bari: Palomar, 2008.
- VITALE, Ermanno. *Ius Migrandi. Figure erranti al di qua della cosmopoli*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.



II

## TOPOGRAFIE NOMADI



# Transcodificazioni nomadiche.

## Il Mediterraneo interiore di Marica Bodrožić

*Daniela Allocca*

Dal di fuori si può sempre premere, con delle teorie,  
sul mondo fino a schiacciarlo vittoriosi,  
per subito cadere con esso nella fossa;  
ma solo dal di dentro si potrà conservare se stessi  
e il mondo nel silenzio e nel vero.  
F. Kafka, *Terzo quaderno in ottavo*<sup>1</sup>.

In una nota del *Trattato di nomadologia* Deleuze e Guattari citano il passo di un saggio di Amy Milovanoff:

Nel pensiero nomade, l'habitat non è legato a un territorio, ma a un itinerario. Rifiutando di appropriarsi dello spazio che attraversa, il nomade si costruisce un ambiente di lana o in pelo di capra, che non marca il luogo provvisorio che egli occupa<sup>2</sup>.

I nomadi sono abitanti degli spazi aperti, attraversando la steppa, i deserti costruiscono uno spazio intimo. Lungo il cammino trasformano continuamente lo spazio secondo la logica del liscio e dello striato, rendendo liscio lo spazio striato<sup>3</sup>, ovvero trasformando lo spazio esterno in uno spazio intimo, interiore più che interno in quanto punto di contatto con l'esterno, uno spazio che comprende e trasforma le due dimensioni. Lo spazio in cui si muove il nomade

---

<sup>1</sup> Kafka, *Aforismi e frammenti*, 129.

<sup>2</sup> Milovanoff, *La seconde peau*, 614.

<sup>3</sup> Deleuze, Guattari, *Mille Piani*, 698-735.

non è spazio da attraversare, ma è propriamente la sua casa, il luogo che abita. La metamorfosi, la trasformazione sono la cifra del soggetto nomadico, come sottolinea a più riprese Rosi Braidotti nelle sue opere<sup>4</sup>. L'arte di trasformare, tradurre, transcodificare è un'arte nomadica, se ne ha traccia nella tessitura, pratica nomadica per eccellenza, e proprio dallo studio della storia dei tappeti nomadici si evince l'importanza delle pratiche di metamorfosi e dell'uso di codici metalinguistici e simbolici che implicano una pratica di traduzione costante<sup>5</sup>. Il rapporto del nomade con la tessitura si differenzia dal rapporto dell'uomo sedentario perché il tessuto rappresenta il punto di contatto con l'esterno, la costruzione di una continuità con l'ambiente che li circonda<sup>6</sup>. La cifra nomadica della scrittura di Marica Bodrožić ruota nella sua capacità di creare un *continuum* tra gli spazi vissuti, nella capacità di tradurre i luoghi attraversati, i luoghi del ricordo in uno spazio liscio che abbiamo qui definito Mediterraneo interiore<sup>7</sup>.

“L'aria trasforma ogni cosa, tutti i nomi vengono girati e rigirati fino a quando le lettere dicono qualcosa di completamente diverso da quello a cui siamo abituati. Ma un'altra strada per la vita che non sia la condivisione dell'aria non ci è data”<sup>8</sup>, scrive Bodrožić in *La memoria delle libellule* (2010). La scrittrice nata il 3 agosto 1973 a Svib, in Dalmazia, oggi Croazia, si trasferisce a Hessen nel 1987 e vive attualmente a Berlino. Già dal primo libro *Sterne erben. Sterben färben*,

---

<sup>4</sup> Cfr. Braidotti, *Nomadic Subject e Nomadic Theory*.

<sup>5</sup> Cfr. Russo, *La via dei nodi* (in particolare “Nomadismo e tessitura. Un binomio di cultura errante”, 23-27 e “Genealogia simbolica della tessitura”, 129-145) e Festa Cioppa, *Il tappeto persiano*.

<sup>6</sup> “Per il sedentario, invece, il tessuto integra il corpo e il fuori a uno spazio chiuso. Il nomade, invece, tessendo, collega l'indumento e la casa stessa allo spazio del fuori, allo spazio liscio aperto, dove il corpo si muove.” Cfr. Deleuze, Guattari, *Millepiani*, 700.

<sup>7</sup> Anche Franco Arminio parla di Mediterraneo interiore: si tratta di due posizioni diverse che hanno dei punti di contatto come la ricerca di relazioni tra gli spazi, l'attenzione agli aspetti geografici e botanici, che meriterebbero una riflessione più approfondita, così come la relazione tra nomadismo e resilienza (Cfr. Arminio, *Geografia commossa*).

<sup>8</sup> Bodrožić, *La memoria delle libellule*, 68.

tradotto in italiano con *Il mio approdo alle parole. Stelle, colori*<sup>9</sup> parla delle metamorfosi che mette in atto l'incontro con un'altra lingua.

La scrittura di Bodrožić ci porta in diversi luoghi, ci muoviamo tra la ex-Jugoslavia, la Germania – con Berlino in particolare –, Parigi, Amsterdam e attraverso il vagare riaffiorano le storie di guerra, di amori, di ferite ma anche una concezione del vivere legata ad un qui e ora. In tutta l'opera si conferma una grande fiducia negli spazi interiori e nelle forze dell'immaginazione<sup>10</sup>. Le parole si muovono nell'aria e nello spazio fra più mondi, si trasformano e diventano qualcosa che prima non avevamo udito. È possibile collegare quest'immagine anche con la figura del nonno della scrittrice, un suonatore di campane analfabeta che utilizza un linguaggio sonoro che viaggia nell'aria e l'aria stessa diventa quindi luogo di comunicazione, di incontro e di trasformazione<sup>11</sup>. L'atto di trasformazione, traduzione delle parole è un cammino verso l'altro ed è andando verso l'altro che si scoprono mondi interiori.

Com'è possibile collegare il corso del proprio tempo esteriore con il fluire del tempo di un altro? E non appena i sentimenti si abbandonano all'altro, si apre uno spazio interiore, uno spazio in cui l'intera persona acquista dignità unendosi a qualcuno che fino a poco prima era ancora un estraneo<sup>12</sup>.

Si tratta di uno spazio ospitale e di chi sa ospitare. In *Creolizzare l'Europa* Armando Gnisci riporta la parola berbera che indica il soggetto nomade sottolineando che la sua radice è legata a una capacità di saper ospitare: "Ospite è chi sa ospitare e chiedere ospitalità. Chi sa *farsi ospite*. Chi sa essere l'ospitato e il suo rovescio"<sup>13</sup>. Nella scrittura di Bodrožić l'assenza di una patria, che come altri scrittori della ex-Jugoslavia rappresenta una perdita che non lascia adito a utopie di ritorno ma solo a ritorni utopici, trasforma lo spazio vissuto in uno spazio in cui si è eternamente

---

<sup>9</sup> Bodrožić, *Sterne erben*.

<sup>10</sup> Si veda Feßmann, "Vom Aufbewahren der Erinnerungen", 731-738.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 732.

<sup>12</sup> Bodrožić, *La memoria delle libellule*, 103.

<sup>13</sup> Gnisci, *Creolizzare l'Europa*, 41-42 (corsivo nel testo).

ospiti, in uno spazio senza centro<sup>14</sup>. In questa dialettica tra ospitato e ospitante, tra paesaggi esterni che diventano spazi interiori, gli elementi paesaggistici assumono un'importanza particolare. La scrittura nomadica, infatti, ripercorre mappe invisibili, scritte nel vento, nella sabbia, nelle pietre e nella flora<sup>15</sup>. Già a partire dal primo libro *Tito ist tot (È morto Tito)*<sup>16</sup> gli alberi, i fiori ci narrano di una botanica che funziona da archivio emozionale. Attraverso questi elementi i frammenti si ricompongono e i personaggi delle sue storie riacquistano la capacità di ricordare.

Gli alberi erano carichi di fiori, li avevo visti così solo nella mia prima infanzia; anche gli uccelli cantavano, in cortile ce n'erano molti e diverse specie, dalle cime degli alberi cinguettavano le loro melodie all'aria aperta. Forte e nitido come non mai il loro canto mi fece notare l'assenza degli uomini e delle loro memorie. [...] Tutti i pensieri che erano stati messi al bando e gettati via tornarono in me. Fu il melo cotogno, quel rifugio di centinaia di frutti luminosi, a renderlo possibile<sup>17</sup>.

L'albero di melo cotogno, albero della fertilità sacro ad Afrodite, originario probabilmente dell'Asia Minore e diffuso sulle coste del Mediterraneo, segna un punto centrale di raccordo di queste storie e ci riporta simbolicamente nel tappeto nomade. Come nei tappeti, anche in queste storie sono tanti gli elementi della flora e della fauna che costruiscono un tessuto in cui trama e ordito possono intrecciarsi per rendere possibile il dipanarsi dei ricordi. Il canto degli uccelli, come in Chatwin<sup>18</sup> e quello degli uomini, come già in numerose

---

<sup>14</sup> Braidotti, *Nomadic Subject*, 113. Braidotti parla dei nomadi della postapocalissi creando un parallelo tra la condizione dei nomadi e i reattori nucleari al cui centro nulla accade.

<sup>15</sup> "The nomad and the cartographer proceed hand in hand because they show a situation need-except that the nomad knows how to read invisible maps, or maps written in the wind, on the sand and stones, in the flora." Braidotti, *Nomadic Subject*, 17.

<sup>16</sup> Bodrožić, *Tito ist tot*.

<sup>17</sup> Bodrožić, *La memoria delle libellule*, 144-145.

<sup>18</sup> Chatwin, *Le vie dei canti*.

tradizioni popolari, cartografa lo spazio, ma fa notare anche l'assenza degli uomini che si rivela in quanto assenza di storie, assenza di memorie.

La memoria viene restituita dagli alberi e dagli altri elementi del paesaggio. Infatti nella raccolta di racconti *È morto Tito* non sono rari elenchi di fiori, frutti che riprendono il paesaggio mediterraneo e proliferano anche sulle copertine dei suoi libri, per evidenziare il legame con questo paesaggio e la volontà di voler ricostruire un legame con e in questo territorio che è una delle vittime della guerra<sup>19</sup>.

Nel villaggio si diceva che Tito avesse costretto gli uomini a vivere insieme, e che ora si sarebbero vendicati. Della politica del nemico, di tutti coloro che avevano reso difficile la loro vita. Perciò non fui sorpresa quando lessi che gli albanesi, dopo la morte di Enver Hoxha, per prima cosa avevano abbattuto i susini di Stato e inciso la loro irrevocabile vendetta sul paesaggio. Desolati spiazzati erbosi si allargavano ora là, dove un tempo si potevano ammirare, da oltre i confini, piantagioni di alberi da frutto. Adesso allo sguardo non restava che spaziare su un'insulsa sterpaglia, su tronchi segati – testimoni di un'epoca alla quale non dev'essere consentito sopravvivere, men che meno nei susini<sup>20</sup>.

Agire sul paesaggio significa agire su di un elemento che costituisce la memoria degli uomini, significa cancellare parte dei loro ricordi. Gli alberi rappresentano parte della mappa emozionale, di questo archivio da ricostruire, tanto che l'io narrante di questi racconti a un certo punto afferma: "Dalla mia pelle crescevano piccoli alberi"<sup>21</sup>.

Alberi come pori della pelle, membrana osmotica che permette la relazione, l'io narrante qui si assume il compito di ricreare una relazione a partire dal proprio corpo. Questa natura quindi ha il

---

<sup>19</sup> Si veda ad esempio il racconto "L'amante dei gigli" (Ibid., 34-37), l'elenco di farfalle in "Estatì lontane" (Ibid., 76-79) e le essenze in "Pedanio Dioscuride" (Ibid., 87-93).

<sup>20</sup> Ibid., 7.

<sup>21</sup> Ibid., 74.

compito di trasformare il presente attraverso la ricostruzione di relazioni con il passato, anche nelle opere successive svela il qui e ora dell'incontro.

Cresceva il mais e il trifoglio, la calda terra rossa nella quale da piccola affondavo le mani nude per scoprire il segreto delle piante, e dove trovavo invece solo radici e lombrichi, senza mai imbattermi in alcun segreto<sup>22</sup>.

La natura è senza segreti, è materia in cui affondare le mani liberamente, in cui lombrichi e radici si intrecciano. La cifra nomadica delle rappresentazioni di Bodrožić si realizza proprio nella creazione di contatti e interconnessioni tra gli spazi, nella creazione della continuità: "Poiché la guerra non collega niente e nessuno"<sup>23</sup>. L'azione di questa scrittura sta nel ritracciare il legame tra uomo e mondo, lasciare che gli alberi abbattuti dalla guerra ricrescano dalla propria pelle, ricostruire spazi di relazione attraverso la costruzione di una continuità tra gli spazi.

The nomadic vision of the subject as a time continuum and collective assemblage implies a double commitment, on the one hand to processes of change and, on the other, to a strong ethics of the ecosophical senso of community – of "our" being in this together<sup>24</sup>.

In questo luogo che abbiamo definito un Mediterraneo interiore, interiore in quanto si tratta di un luogo di affetti e sensorialità che aggirano il pensiero binario e la linearità del codice del DNA<sup>25</sup>, ritroviamo una simultaneità di spazi, luoghi, memorie, profumi, fiori, alberi, essenze che costituisce e costruisce l'ambiente di lana e di pelo dei nomadi e crea il *continuum* tra interno ed esterno.

---

<sup>22</sup> Bodrožić, *La memoria delle libellule*, 213.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>24</sup> Braidotti, *Nomadic Theory*, 210.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 232.

Quando scopri' quel nascondiglio, non fu tale neppure ai miei occhi, e imparai a rinunciare all'ideale per il reale, compresi che si può avere un ideale solo quando si è in cammino, solo nel movimento<sup>26</sup>.

Nel movimento, nel cammino, nel muovere le memorie, nell'incontro degli spazi e territori differenti vive la capacità di transcodificare, tradurre, traslare. Nel collegare laddove la guerra frammenta, nel creare un *continuum* troviamo la cifra nomadica della scrittura di Bodrožić nell'affidarsi all'archivio dei piedi<sup>27</sup>, archivio emozionale di spazi in divenire.

## Bibliografia

- ARMINIO, Franco. *Geografia commossa dell'Italia interna*. Milano: Bruno Mondadori, 2013.
- BODROŽIĆ, Marica. *Sterne erben, Sterne färben, Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007 [*Il mio approdo alle parole. Stelle colori*. Trad. it. di Barbara Ivančić e Valentina Piazza. Roma: Atem, 2012].
- \_\_\_\_\_. *Tito ist tot*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002 [*È morto Tito*. Trad. it. di Giusi Drago. Trento: Zandonai 2010].
- \_\_\_\_\_. *Das Gedächtnis der Libellen*. München: Luchterhand Literaturverlag, 2010 [*La memoria delle libellule*. Trad. it. di Isabella Amico di Meane. Trento: Zandonai, 2013].
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference. Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Transpositions: on nomadic ethics*. Cambridge: Polity Press, 2006 [*Trasposizioni. Sull'etica nomade*. A cura di Anna Maria Crispino. Roma: Luca Sossella Editore, 2008].
- \_\_\_\_\_. *Nomadic Theory. The portable Rosi Braidotti*. New York : Columbia University Press, 2011.
- CHATWIN, Bruce. *Le vie dei canti*. Milano: Adelphi, 1995.

---

<sup>26</sup> Bodrožić, *La memoria delle libellule*, 235.

<sup>27</sup> Schama, *Landscape and Memory*, 24.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980 [*Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*. A cura di Massimiliano Guareschi. Roma: Castelvecchi, 2006].
- FESTA CIOPPA, Zephyr. *Il tappeto persiano ieri e oggi*. Venezia: Arsenale Editrice, 1989.
- GLISSANT, Édouarde. *Poétique de la relation. Poétique III*. Paris: Gallimard, 1990.
- GNISCI, Armando. *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi, 2003.
- FERMANN, Meike. "Vom Aufbewahren der Erinnerungen." *Sinn und Form*, 65. Jahr, 5. Heft, (2013): 731-738.
- KAFKA, Franz. *Aforismi e frammenti*. Milano: Bur, 2004.
- RUSSO, Amalia. *La via dei nodi*. Firenze: Atheneum, 2009.
- SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books, 1995.

# Funamboli in un circo non itinerante.

## *I giorni chiari* di Zsuzsa Bánk

Stefania De Lucia

Non mi sorprenderei se camminando al suolo  
tu cadessi e prendessi una storta.  
Il filo ti reggerà meglio, più sicuro di una strada.  
Jean Jenette, *Il funambolo e altri scritti*<sup>1</sup>.

### **Zsuzsa Bánk: la scrittura come archivio**

L'attestarsi dell'approccio teorico filosofico-femminista sul soggetto nomade nel quale si declinano gli studi di Rosi Braidotti offre uno strumento metodologico e teoretico efficace per affrontare quelle questioni della teoria letteraria comunemente indicate con il termine interculturalità e soggette, negli ultimi decenni, a un continuo e radicale processo di ridefinizione. Soprattutto in ambito germanico, lo spostamento terminologico e ideologico che si cela dietro l'utilizzo del termine nomadismo, nell'accezione proposta da Braidotti nella discussione sulle questioni della *Migrationsliteratur* – termine per il quale è già da tempo cominciato un processo di demonizzazione – rappresenta un significativo riconoscimento delle nuove frontiere espressive e tematiche che questo tipo di letteratura consente di affrontare. Se è vero dunque, che con soggettività femminile-femminista segnata dal nomadismo, Braidotti intende descrivere un modo di pensare figurativo, a tratti – ma non necessariamente – autobiografico, espressione di una soggettività alternativa, la definizione di soggetto nomade sarà particolarmente utile a spiegare la poetica di alcune autrici, come Zsuzsa Bánk, non direttamente

---

<sup>1</sup> Jean Jenette, *Il Funambolo*, 111.

provviste di un vissuto esperienziale da migranti, ma nate in Germania in una famiglia con un passato di migrazione e con il quale la nuova generazione si trova, *nolens volens*, a fare i conti.

Nata a Francoforte sul Meno in una famiglia ungherese, Bánk cresce bilingue, circondata dai ricordi familiari di una patria lasciata negli anni delle insurrezioni antisovietiche (1956). Prima libraia, poi studentessa di giornalismo, lettere e scienze politiche tra la Germania e gli Stati Uniti, Bánk incarna di sicuro il prototipo di un moderno soggetto nomade, consapevole della non fissità dei confini e desideroso di travalcarli anche attraverso la scrittura. Il suo rapporto con l'Ungheria, come la scrittrice stessa ammette in alcune interviste<sup>2</sup>, è per lo più legato a ricordi di viaggi estivi ma significativamente inscritto nel sostrato memetico di ricordi, esperienze e sensazioni che si trasmettono dai genitori ai figli, spesso senza bisogno di particolare verbalizzazione. Esso diventa nel suo caso la cifra stilistica e tematica della sua scrittura, alla quale possiamo guardare come a uno dei possibili modi "per disfare l'illusoria stabilità della identità fisse, per far scoppiare la bolla della sicurezza ontologica che deriva dalla familiarità con un luogo linguistico unico"<sup>3</sup>. Visti da questa prospettiva, dunque, tutti i lavori compiuti sino a questo momento, dal romanzo di esordio *Der Schwimmer (Il nuotatore)* del 2002<sup>4</sup>, alla raccolta di racconti *Heißester Sommer (L'estate più calda)* 2005 fino al denso *Die Hellen Tagen (I giorni chiari)*<sup>5</sup> del 2011, il romanzo al quale queste riflessioni sono dedicate, sembrano dunque il tentativo riuscito<sup>6</sup> di cartografare la topografia fluida di lingue, culture, stati

---

<sup>2</sup> Tra le numerose interviste disponibili si segnalano qui quella concessa a Jürgen Hosemann per la casa editrice Fischer Verlag (Bánk, Hosemann, *Interview*) e ad Andrea Pollmeier per la fondazione *Faustkultur* (Bánk, Pollmeier, *Dynamik des Dreiecks*).

<sup>3</sup> Braidotti, *Soggetto nomade*, 19.

<sup>4</sup> Il romanzo è tradotto in lingua italiana per i tipi di Neri Pozza con il titolo *Il Nuotatore*.

<sup>5</sup> Le citazioni dal romanzo in questo contributo saranno tratte dalla sua traduzione in lingua italiana, apparsa a cura di Riccardo Craverio con il titolo *I giorni chiari*. Al romanzo si rimanderà nel corpo del testo con la sigla GC seguita dal numero di pagina.

<sup>6</sup> Alla scrittrice sono stati nel tempo assegnati importanti riconoscimenti letterari. Tra i più prestigiosi ricordiamo qui solo il Deutscher Buchpreis (2003) e il Premio Chamisso (2004).

emozionali, lacerti memoriali di una vita trascorsa a camminare sul filo di due o più culture. Si tratta di una piccola produzione, nella quale, a ben vedere, lo spazio reale e memoriale viene continuamente costruito e decostruito in un esercizio di *poiesis* che si muove tra procedimenti di archiviazione e processi del ricordo soggettivo, in quell'opposizione tra *ars* e *vis* così ben descritta da Aleida Assmann nei suoi studi sulla memoria culturale<sup>7</sup>.

### ***I giorni chiari: funamboli su uno spazio tempo***

L'*ars* memoriale, intesa come "esatta riproduzione del dato immagazzinato"<sup>8</sup> domina infatti il processo compositivo del romanzo d'esordio, *Der Schwimmer*, che narra dell'inquieto girovagare di un padre e dei suoi due figli all'interno del territorio ungherese a seguito dell'abbandono della madre. *Die hellen Tage*, invece, rappresenta una sperimentazione che tenta di unire all'archivio della memoria familiare, e dunque al bagaglio di dati mnestici ereditati da altri, la *vis* di esperienze che raccontano «inevitabilmente una dislocazione, una deformazione, un'alterazione, uno slittamento» legato all'esperienza del soggetto<sup>9</sup>.

La trama, che si svolge a partire dagli anni Sessanta e segue poi le vicende dei protagonisti per circa un trentennio, parte con l'arrivo a Kirschblüt, un paesino del sud della Germania, sulle rive del Neckar, di una coppia di circensi ungheresi e della loro piccola figlia, Aja. A crescere la bambina è prevalentemente la madre, Évi, ex funambola, una donna strana che cammina nel giardino di casa e in tutto il paese "come se non ci fossero ostacoli, come se niente potesse ostruirle il passaggio" (GC, 10). Spontanea nei suoi modi di fare, generosa, ingenua, Évi è un essere fatato, capace di plasmare forme e materiali e di mitigare il dolore delle persone che la circondano. Dopo aver costruito per le sue donne una casa nella quale farà ritorno solo nei 'giorni chiari' dell'estate, i giorni della spensieratezza e del bel tempo

---

<sup>7</sup> Cfr. A. Assman, *Ricordare*, in particolare 27-33.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>9</sup> *Ibid.* e 30. Ricordiamo che la lingua tedesca distingue semanticamente l'idea di memoria nei termini *Gedächtnis* (memoria nel senso di dato mnestico) e *Erinnerung* (nel senso di ricordo soggettivo).

celebrati dal titolo, Zigi, il padre trapezista e giocoliere, salperà per l'America per dedicarsi lì ai suoi spettacoli itineranti. Rimaste ad attenderlo di anno in anno in attesa del suo successivo ritorno, ad Aja e Évi non resterà che integrarsi, non senza difficoltà, nella vita del piccolo villaggio tedesco. Aja, una bambina dalle straordinarie capacità fisiche e intellettive stringe così amicizia con Seri, una coetanea orfana di padre che sarà la voce narrante del romanzo, e con Karl, un bambino la cui vita familiare è stata sconvolta dal rapimento del fratellino da parte di un presunto pedofilo. I tre bambini costruiranno nel tempo un solido triangolo umano, intrecciando le loro storie personali e quelle delle rispettive madri e legando, senza possibilità di districarli, i loro rispettivi destini al tentativo di annullare e mitigare gli effetti dei traumi che la vita, in modo diverso, aveva posto sulla vita di ciascuno.

Sebbene le immagini della vita circense siano pressoché precluse al lettore, fatta eccezione di pochi passaggi necessari a raccontare la vita di Évi e Aja prima del loro arrivo in Germania, l'intera narrazione sembra dominata, sia nei suoi elementi diagetici che strutturali, dalla figura del funambolo, nella quale Bánk sembra sussumere la quintessenza del nomadismo. Quale espressione di una metafora della condizione esistenziale dell'uomo, in costante e precario equilibrio sul crinale delle scelte da compiere, dei traumi esistenziali da superare e degli equilibri psicologici, umani e affettivi da riconquistare, tutti i personaggi del romanzo si trasformano, così, in acrobati e si avviano a camminare sul filo precario delle loro esistenze, aiutandosi reciprocamente per non perdere l'equilibrio. Quella del funambolo e, in maniera più generica quella della sospensione, si realizza pertanto nel romanzo come una metafora performativa, "viva", poiché essa "partecipa alla duplice tensione che connota l'imitazione", esprimendo una forma di soggezione per la realtà e, allo stesso tempo, un tentativo di elevarsi al di sopra della stessa<sup>10</sup>, e, "assoluta" poiché tenta una descrizione euristica di questioni antiche e complesse, radicate nella storia dell'umanità<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Ricoeur, *La metafora viva*, 56 e segg.

<sup>11</sup> Per il concetto di metafora assoluta si veda Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*.

## Strategie narrative e coscienza nomade

Sul piano strutturale, la sospensione narrativa che domina la scansione degli eventi narrati fa sì che più della metà del libro s'incentri sugli anni dell'infanzia, producendo così quella *distentio animi* di agostiniana memoria, in cui, attraverso la narrazione, il passato e il futuro si annullano in un eterno presente di esperienze, destinate a ripetersi con significati e intensità diverse. L'acerba cornice degli anni giovanili è un elemento necessario a 'configurare' il tempo e le esperienze 'prefigurate' dal passato di ogni personaggio nelle possibili 'rifigurazioni' della vicenda<sup>12</sup> preannunciando, dunque, il finale aporetico di un ritorno a casa, di un percorso che, come nel primo romanzo, si fa nomade per seguire una traiettoria circolare<sup>13</sup>. La strategia narrativa incentrata sulla sospensione si avvale di numerosi altri elementi atti ad arricchire il corredo metaforico di un discorso sulla precarietà e sull'erranza. Sempre sul piano temporale è interessante notare come la percezione stessa del tempo differisca da personaggio a personaggio secondo il modo in cui essa è stata modificata nella storia personale di ciascuno da eventi o consuetudini: Évi, per esempio, è una donna con un'intelligenza a breve termine, la sua concentrazione nelle attività quotidiane è misurabile in piccoli segmenti temporali inferiori ai dieci minuti, esattamente l'intervallo di durata degli spettacoli nella sua passata carriera circense da funambola. L'intervallo di tempo con il quale Karl guarderà al mondo è invece segnato da una manciata di secondi, gli stessi che a uno sconosciuto in auto erano serviti per portare via il fratellino senza che nessuno potesse notarlo. In virtù di questa esperienza, che segnerà la sua vita quotidiana propagando il suono meccanico di un continuo clac-clac, il suo destino professionale sarà quello del fotografo, capace, nel tempo di uno scatto, di fissare la realtà nei suoi particolari.

Nemmeno la scelta e la configurazione dei luoghi dell'azione si sottraggono alla strategia narrativa. Se da un lato il romanzo ben descrive il tentativo di una famiglia di diventare sedentaria e racconta il modo in cui stabilisce il suo domicilio in un dato luogo

---

<sup>12</sup> Cfr. Ricoeur, *Tempo e racconto*, passim, e in part. 93.

<sup>13</sup> Per una lettura critica del romanzo *Der Schwimmer* si veda Perrone Capano, *Topografie fluide*.

geografico, acquisendo tutti quei dispositivi di riconoscimento sociale e politico necessari a integrarvisi (richiesta del passaporto, apprendimento linguistico, assunzione di una posizione lavorativa); dall'altro, attraverso la descrizione dei luoghi, le partenze, i ritorni e lo sviluppo delle vicende dei singoli personaggi, esso dà conto di quell'inquietudine esistenziale, della curiosità e della provvisorietà che ogni luogo assume nella percezione di un soggetto nomade.

Il romanzo si apre e si chiude nella casa che Zigi ha costruito per le sue donne con le basilari nozioni da muratore apprese in un cantiere. Si tratta in realtà di un'abitazione che "non era una casa ma solo una casupola tenuta in piedi con assi e fil di ferro" (GC, 89), riconoscibile perché sospesa per aria, tenuta in piedi da mattoni posti sulla terra nuda. Priva di numero civico e adagiata poco fuori il centro abitato di Kirschblüt, dove cominciano i campi e s'incrociano i viottoli di ghiaia, poco distante dalla casetta cantoniera in un luogo che non è dunque né del tutto interno ma nemmeno assolutamente esterno alla comunità, l'abitazione delle due straniere capovolge il *topos* canonico della casa come luogo antropologico, per assumere quello di un "non luogo-empirico" secondo la definizione di quegli spazi effimeri e fluttuanti data dall'antropologo metropolitano Marc Augé<sup>14</sup>. Nello spazio delle sue sghembe stanze, in cui tutto sembra essere disposto in maniera provvisoria, si incontrano i destini e le esperienze di individui precedentemente estranei per formare uno spazio polifonico, nel quale si realizza l'incrocio virtualmente infinito di vicende personali, atti individuali e collettivi, pensieri e reminiscenze<sup>15</sup>.

L'idillio dell'infanzia s'interrompe bruscamente sulla figura dei tre giovani protagonisti, ormai cresciuti, in procinto di lasciare la cittadina di Kirschblüt per cercare la propria fortuna altrove.

È in Italia, l'antica meta del *Grand Tour*, il luogo in cui Aja, Seri e Karl cui cercheranno un nuovo spazio nel quale 'sospendere' le loro esistenze, tentando, allo stesso tempo di costruire, ciascuno secondo le proprie possibilità e competenze, una propria identità lavorativa. Oltre all'evidente rimando autobiografico (Bánk stessa, come accennato, compì all'estero parte dei suoi studi universitari), la scelta

---

<sup>14</sup> Marc Augé, *Nonluoghi*, 45 e segg.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 75 e segg.

del “bel paese”, e in particolare della città di Roma come meta della “fuga” dei tre ragazzi dalla piccola provincia tedesca, si aggiunge a quelle riprese della tradizione letteraria dell’età di Goethe, che permeano il romanzo sia in senso strutturale (il modello narrativo è quello del *Bildungsroman*, ma molte sono anche le incursioni nel *Märchen*) che contenutistico (il viaggio in Italia e il bosco inteso nella doppia accezione romantica di luogo di perdizione e di conforto sono solo due tra gli esempi possibili). È Aja a scegliere Roma, puntando il dito a occhi chiusi sulla cartina, allo stesso modo in cui, anni prima, i suoi genitori avevano scelto Kirschblüt facendole fare quello stesso gioco sulle pagine di un atlante ma Seri, la narratrice, insinua il dubbio che l’amica avesse barato, sbirciando la cartina di nascosto. Nella percezione della coscienza nomade di Aja, Roma rappresenta il luogo in cui è possibile allontanare il gelo e la neve dalle loro vite, prolungando così la sensazione di benessere legata al ricordo delle lunghe estati chiare dell’infanzia (cfr. GC 271). In Italia ancora una volta i protagonisti vivono in un’atmosfera di sospensione spazio temporale: l’antico e glorioso passato cittadino continua a esercitare il suo fascino attraverso il potere delle macerie e dei monumenti opponendosi e, allo stesso tempo, integrandosi al presente dei rifiuti urbani. Il calore umano e il suono della lingua italiana che si posa “sulla città come una rete fitta”, segnano le giornate dei protagonisti compensando almeno in parte la perdita e la lontananza dal luogo natio. Durante il soggiorno italiano il baricentro emozionale e affettivo dei tre giovani protagonisti è bilanciato, ma mai sostituito, dal desiderio di scoperta, dalla curiosità per il nuovo che li circonda, dalla necessità di costituire un nucleo di sentimenti e consuetudini da opporre alla *Sehnsucht* del luogo d’origine. Il futuro diventa per Seri, Karl e Aja una forma di coscienza nomade che individua nel transito e nel cambiamento un momento necessario della possibilità di de-ri-territorializzazione. Roma, in quest’ottica, non è dunque un punto di fuga, ma un nuovo *Zuhause* (casa), in grado, attraverso i forti contrasti che lo caratterizzano, di risignificare e far sembrare meno gravoso e angusto il mondo originario.

Così intrecciato, distribuito in una topografia topica di luoghi di memoria, declinato in una serie di metafore performative in virtù delle quali, fino alla fine, i personaggi restano sospesi su destini e direzioni mai pienamente frutto di scelte personali o casuali, il

romanzo di Bánk ci sembra un esempio perfetto di quel nomadismo che non intende essere “riproduzione e neppure mera imitazione” di esperienze altrui, ma piuttosto una “prossimità empatica, intensa interconnessione”<sup>16</sup> con spazi, tempi e destini umani. In esso la cifra esistenziale dello spostamento, connaturata in particolare alle esistenze dei giovani protagonisti quasi come fosse il frutto di una tara genetica, non smette di attivarsi nemmeno di fronte al triste epilogo della vicenda, agli eventi che costringeranno parte dei personaggi a rinunciare alla loro esistenza nomade.

Sarà in primis la narratrice, Seri, a fare ritorno a casa abbandonando i “giorni chiari” dell’esilio romano. Questo suo tornare sui propri passi non deve essere letto come una rinuncia alla dimensione della libertà. Il richiamo dell’estraneo, la ricerca di possibilità di dislocazione e di ricollocazione resta infatti individuabile, proprio in chiusura, in un elemento sonoro che, usando le parole di Derrida<sup>17</sup>, diventa la traccia di un momento di differenza, nel quale il qui e l’altrove smettono di essere entità divise e contrapposte e convergono nella forma di un desiderio o un ricordo condiviso.

Zigi ha messo a posto la porta sgangherata del cancello. Perché sia a posto quando arriverà l’inverno a coprire tutta Kirschblüt. Non sfrega più per terra, non sposta più sassolini nella polvere. Ma è un rumore che non mi lascerà mai, lo sento ancora ogni volta che apro il cancello e faccio i pochi passi sulle mattonelle malferme fino alla porta di casa di Évi, lo sento quello sfregare dei sassolini nella polvere, e sono sicura che lo sentono anche Aja e Karl (GC, 456-457).

## Bibliografia

ASSMAN, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. it. di S. Pappelli. Bologna: Il Mulino, 2002.

---

<sup>16</sup> Braidotti, *Soggetto nomade*, 8.

<sup>17</sup> Derrida, *Della grammatologia*, 80 e 91.

- AUGÉ, Marc. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera, 1993.
- Bánk, Zsuzsa. *Der Schwimmer*. Frankfurt/Main: Fischer, 2002 [*Il nuotatore*. Trad. it. di Riccardo Cravero. Vicenza: Neri Pozza, 2014].
- \_\_\_\_\_. *Die hellen Tage*. Frankfurt/Main, Fischer, 2011 [*I giorni chiari*. A cura di Riccardo Cravero. Padova: Beat, 2013].
- \_\_\_\_\_, POLLMEIER, Andrea. *Dynamik des Dreiecks*. "Die hellen Tage" von Zsuzsa Bánk  
(<http://faustkultur.de/237-0-Gespraech-mit-Zsuzsa-Bnk.html#.VuGshik1f5e>)
- \_\_\_\_\_, HOSEMANN, Jürgen. *Inteviu mit Zsuzsa Bánk*  
([http://www.fischerverlage.de/interview/Zsuzsa\\_Bank\\_im\\_Gespraech\\_mit\\_ihrem\\_Lektor\\_Juergen\\_Hosemann/1356470](http://www.fischerverlage.de/interview/Zsuzsa_Bank_im_Gespraech_mit_ihrem_Lektor_Juergen_Hosemann/1356470))
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmi per una metaforologia*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2008.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Trad. it. di A. Crispino. Roma: Donzelli, 1995.
- DERRIDA, Jacques, *Della grammatologia*. A cura di Gianfranco Dalmaso. Milano: Jaca Book, 2006.
- JENETTE, Jean. *Il Funambolo e altri scritti*. A cura di Giorgio Pinotti. Milano: Adelphi, 1997.
- PERRONE CAPANO, Lucia. "Topografie Fluide. L'Est come spazio di scrittura in Julia Schoch, Terézia Mora e Zsuzsa Bánk". *Annali*, Istituto Universitario Orientale. Sezione germanica, Vol. XIV, 1-2 (2006): 197-213.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e racconto*. Volume I. Trad. it. di Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La metafora viva*. Milano: Jaca Book, 1981.



# Rimpatriarsi.

## La casa sonora di Amelia Rosselli

Tommaso Gennaro

il poeta abita nelle sue parole  
Paul Celan, *Microliti*.

“Nata a Parigi travagliata nell’epopea della nostra generazione / fallace. Giunta in America fra i ricchi campi dei possidenti / e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. / Scappata dall’Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa / dell’Ovest ove niente per ora cresce”<sup>1</sup>, Amelia Rosselli non fu un’apolide, tantomeno una cosmopolita; e la sua esperienza non è neppure propriamente rubricabile fra quelle delle scrittrici migranti – eppure migrò, in vita. *Rifugiata*, semmai, ma senza scampo.

Non sono apolide. Sono di padre italiano e se sono nata a Parigi è semplicemente perché lui era fuggito con Emilio Lussu e Fausto Nitti dal confino a Lipari a cui era stato condannato per aver fatto scappare Turati. Mia madre lo aiutò a fuggire e quindi lo raggiunse a Parigi [...]. La Seconda guerra mondiale scacciò poi la mia famiglia (mia madre con me e i miei due fratelli ancora bambini o appena ragazzi) dalla Francia. Avere imparato l’inglese, quindi, oltre al francese, è dovuto alla guerra, perché allora andammo in Inghilterra e da lì fuggimmo poi via Canada verso gli Stati Uniti [...]. La definizione di cosmopolita risale a un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul “Menabò” (1963), ma io lo rifiuto

---

<sup>1</sup> Cfr. i versi di *Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita!*, in Rosselli, *L’opera poetica*, 46.

per noi quest'appellativo: siamo figli della Seconda guerra mondiale. Quando sono tornata in Italia mi sono molto legata a Roma. Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo cosmopoliti; eravamo dei rifugiati<sup>2</sup>.

Nei versi citati in apertura, l'autrice svelava l'orizzonte topografico nel quale si mosse dalla nascita (1930), nel corso degli anni, fino a un momento imprecisato del suo *per ora* (più di trent'anni prima del suicidio, avvenuto l'11 febbraio 1996), presente dinamizzato mediante l'invocazione d'una *speranza* che si inverasse in un ulteriore passo in avanti – caratterizzando però, in questo modo, un orizzonte confinato all'interno di una sola delle dimensioni esperite nella perenne erranza (geografica, linguistica, mentale) che contraddistinse determinandola la sua esistenza. Un punto di vista efficace per leggere Amelia Rosselli può essere offerto da un aforisma di Paul Celan<sup>3</sup>, poeta che, come lei, condivise nella condizione di orfano errante il carattere tragico del XX secolo. Quest'aforisma (del 1958), distillato nella forma adamantina e fulgida del *microlite*, insiste sul problema radicale che si pone a ogni scrittore esule, migrante o vagabondo, in viaggio, espatriato o rifugiato: la lingua. "Parlare, infatti, parlare come la propria madre, significa abitare, anche dove non c'è tenda" (*Denn Sprechen, wie seine Mutter sprechen, heißt Wohnen, auch da, wo's keine Zelte gibt*)<sup>4</sup>. Per Amelia Rosselli, figlia della guerra, fu anzitutto la lingua del padre, Carlo (antifascista assassinato insieme a suo fratello Nello), quella dove abitare, e poi quella della madre, dell'amico fraterno Rocco Scotellaro, della nonna<sup>5</sup>, la lingua dei morti, e quella dei paesi dell'infanzia e dell'adolescenza, lingua

---

<sup>2</sup> Intervista con Zacometti, "Figli della guerra", 116-117 (corsivi miei).

<sup>3</sup> A fare per primo il nome di Celan a proposito della Rosselli fu Andrea Zanzotto, cfr. Zanzotto "Amelia Rosselli: Documento", 127, ma si veda ora Baldacci, *Fra tragico e assurdo e infra*.

<sup>4</sup> Celan, *Microliti*, 64-65.

<sup>5</sup> "La morte della nonna, Amelia Rosselli, avvenuta nel 1954, sembra costituire il detonatore dell'ispirazione e nello stesso tempo il primo anello del ricordo di una lunga catena di lutti: la perdita del padre (1937) e della madre (1949), la lontananza e assenza dei fratelli, il naufragio della relazione con Tobino si intrecciano con la lancinante invocazione della figura di Rocco Scotellaro, amico della Rosselli scomparso prematuramente nel 1953" (La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», 99).

degli anni di guerra: lingue da ricercare e integrare, per ricostruire una patria elettiva sconosciuta e in frantumi<sup>6</sup>.

L'erranza imposta dal conflitto mondiale fece entrare in contatto la Rosselli con tre universi linguistici differenti (italiano inglese e francese). È proprio il rapporto di Amelia *fu Carlo* (*fu Marion*) con il linguaggio e con le lingue a fornire a questa poesia fondamenta permanentemente scosse da sismi. Amelia non era perfettamente trilingue, e la sua non era una canonica diglossia. Come lei stessa aveva ammesso, "tutte le migrazioni cui sono stata costretta hanno prodotto una dissociazione linguistica e di permanente inconsistenza. La lingua riflette tale situazione"<sup>7</sup>. L'opera in cui maggiormente si riflette questa "dissociazione linguistica" è *Variazioni belliche*, "o il teatro del lutto [...] l'allestimento tragico di una personalissima stagione all'inferno – un inferno che non conosce confini con il mondo dei vivi, che vi irrompe, che lo invade, lasciandovi le proprie tracce nefande, il proprio eccesso di orrore e di morte"<sup>8</sup>. Qui, ha spiegato Daniela La Penna, "le nozioni di confine e di frontiera" divengono "i punti cardine dell'elaborazione della dimensione topologica [...] e determinano lo spazio in cui l'io lirico si disloca e dispone i documenti del proprio sviluppo passionale"<sup>9</sup>; inoltre "la progressione narrativa in *Variazioni belliche* si risolve non in un sostenuto racconto ma piuttosto in un'ostensione sintagmatica", dove "la voce lirica 'risolve' le tensioni ereditate dal passato plurilingue in 'documento' della propria evoluzione stilistica ed esplora nuovi percorsi espressivi, imposti da una lettura *sui generis* della tradizione lirica italiana e modernista europea, coniugandoli in un ambiente testuale che enfatizza la loro paradossale contraddittoria coesistenza"<sup>10</sup>. Si profila quello che Silvia De March ha definito il

---

<sup>6</sup> Cfr. i versi di *Ho fatto la poeta*, in Roselli, *È vostra la vita che ho perso*, 335-336. Per il "dramma biografico", "sinedocche d'un dramma di colossali proporzioni", cfr. Cortellessa, *Una vita esposta*, 44-46.

<sup>7</sup> Tandello, *Amelia Rosselli*, 18 (la citazione della Rosselli proviene "da un'annotazione inedita depositata presso il Fondo manoscritti dell'Università di Pavia", *ibid.*, 18, n. 4).

<sup>8</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>9</sup> La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», 41-42.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 32.

“trilinguismo, o meglio l’orfanità della lingua madre”<sup>11</sup> di Amelia Rosselli.

Si sa come la poetessa rifiutò categoricamente, per via della matrice inconscia, il lapsus individuato da Pasolini nel 1963 quale cifra stilistica della sua opera: l’idioletto rosselliano era semmai dominato da un inesauribile irredentismo geolinguistico, che tentava di incorporare, riappropriandosene, quegli spazi attraversati dall’autrice nel corso delle sue peregrinazioni giovanili – nata esule e vissuta in fuga dalla guerra – mediante una spirale centripeta che attraesse riassembrandoli gli *sparsa fragmenta* di idiomi e tradizioni incontrati negli anni di erranza. Non sono i *fragments* con i quali “puntellare le rovine” della vulgata eliot-poundiana (meditata, criticata e mai assorbita passivamente), ma proprio le lingue esperite a filtrare in quella della Rosselli che si fece, in questo modo, spazio abitativo riconciliante.

Il centro geometrico ed esistenziale di Amelia Rosselli, disorbitata ancor prima di venire al mondo e dirottata per vent’anni in periferie sempre più estreme per poi conoscere un graduale riavvicinamento alla sua patria putativa, fino all’insediamento stabile (ma mai definitivo), fu l’Italia, conosciuta transfuga attraverso la voce della nonna che (come accadrà per un altro grande poeta di quella generazione, ma iperterritorializzato, quale Zanzotto) si fece mediatrice acustica d’un’iniziazione contagiosa, tutta auricolare e che pure s’infiltrò nell’intimo dell’identità della poetessa, fino a spingerla a cercare, nelle sue raccolte, quella “compresa favella che fa sì che l’amore resta”<sup>12</sup>.

La poesia della Rosselli compie un viaggio a ritroso lungo una cartografia sentimentale segnata dai lutti, attuando un movimento di rivendicazione di spazi che la porta ad individuare una patria putativa – seppure virtuale – nella lingua ricercata, modellata e infine

---

<sup>11</sup> De March, “L’eloquenza della fisicità”, 364; ma cfr. anche la definizione della stessa come “pronuncia orfana” in Baldacci, *Fra tragico e assurdo*, 180. Ha scritto Francesco Carbognin che nelle *Variazioni belliche* emerge “una attitudine [...] all’allestimento di situazioni testuali segnate dall’ibridazione e dal *contrasto* dei materiali linguistici, connessa a una matrice biografica ma sperimentalmente coltivata” (dalla *Notizia sui testi* di *Variazioni belliche*, a cura di F. Carbognin, in Rosselli, *L’opera poetica*, 1302).

<sup>12</sup> Rosselli, *L’opera poetica*, 18.

adottata come luogo d'appartenenza, spazio vitale, anzi, familiare nel quale esistere esprimendosi<sup>13</sup>.

Neppure la "noce protettiva"<sup>14</sup> della sua Roma riuscì a resistere alle infiltrazioni di quel male che minò sempre più irrimediabilmente la sua salute psichica ("mentre nel male il vivere / si fa complesso")<sup>15</sup>; infranta, lasciò trapelare il Tremendo a cui la Rosselli si fece sempre più prossima. Una "vicinanza al Tremendo" che fu alimentata dai suoi sconfinamenti, viaggi nelle terre straniere ma familiari di Sylvia Plath (tradotta già dagli anni 1974-75) ed Emily Dickinson (fiancheggiata *in articulo mortis* nel 1996)<sup>16</sup>. Nei suoi versi riecheggia il "ritornello della disfatta"; la "continua frana"<sup>17</sup> che s'ingrossava dentro di lei e si fece infine valanga. "Quando la realtà venne con il suo inalterabile / albero della giustizia io in fondo ero quasi pronta!"<sup>18</sup>. Andrea Cortellessa, dopo aver citato un verso e mezzo della Rosselli intriso di tragicità pendente, "with the hatchet behind our / shoulders", ed evocato Paul Celan, ha ricordato le parole di Antonella Anedda: "il ritmo del Novecento è quello degli inseguiti"<sup>19</sup>. E perennemente braccata si sentì, negli ultimi anni, la Rosselli, incalzata da nemici inesistenti che però non smisero di ricercarla. Non riuscì ad espatriare, inseguendo lei stessa una libertà inafferrabile e costantemente vagheggiata<sup>20</sup>. Concluse la sua vita alla ricerca della libertà dagli incubi, e, in contumacia, da questa vita si

---

<sup>13</sup> La Penna sottolinea nella Rosselli "la volontà di considerare la propria opera come una struttura dotata di una propria grammatica, e per questo complessa, tautologica e autoreferenziale", La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», 47. Per un'analisi minuziosa dell'opera si veda Carbognin, *Le armoniose dissonanze*, 15-44.

<sup>14</sup> "Vivere a Roma è stato per me come stare in una noce protettiva", Detti, *In una noce protettiva*, 152.

<sup>15</sup> I versi sono tratti da *Se sinistramente, ti vidi* in Roselli, *L'opera poetica*, 482.

<sup>16</sup> Cfr. Pesatori, "L'Illocazione. Lo spazio della poesia in Emily Dickinson e Amelia Rosselli", 267-271 e Cortellessa, "Amelia Rosselli, una vicinanza al Tremendo", 333-334.

<sup>17</sup> Baldacci, *Fra tragico e assurdo*, 162.

<sup>18</sup> Cfr. i versi di *Sventravo il nodo della questione ma mi si ribatteva* in Rosselli, *L'opera poetica*, 166.

<sup>19</sup> Cortellessa, "Amelia Rosselli", 45 (la frase dell'Anedda si trova in Anedda, "Una musica diversa", 325-332).

<sup>20</sup> Si veda la lettura tematica offerta da Venturini, *Dove il tempo è un altro*, 103-125.

astenne. La libertà come ultima rotta: “libertà va cercando, ch’è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta”<sup>21</sup>.

## Bibliografia

- ALIGHIERI, Dante. “Purgatorio” in Id. *Divina Commedia*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano, Mondadori 1994.
- ANEDDA, Antonella. “Una musica diversa”. In *Ritmologia: atti del Convegno Il ritmo del linguaggio: poesia e traduzione, Università degli studi di Cassino, Dipartimento di linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001*, a cura di Franco Buffoni, 325-327. Milano: Marcos y Marcos 2002.
- BALDACCI, Alessandro. *Fra tragico e assurdo: Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*. Cassino: Università di Cassino, 2006.
- CARBOGNIN, Francesco. *Le armoniose dissonanze. “Spazio metrico” e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna: Gedit, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Notizie sui testi: Variazioni belliche”. In Amelia, Rosselli. *L’opera poetica*. A cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carboognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, saggio introduttivo di E. Tandello, 1269-1310. Milano: Mondadori 2012.
- CELAN, Paul. *Microliti*. A cura di D. Borso. Milano: Zandonai, 2010.
- CORTELLESA, Andrea. “Amelia Rosselli. La figlia della guerra.” *Poesia*, XIX, 205, (maggio 2006): 44-46.
- \_\_\_\_\_. *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*. Roma: Fazi, 2006.
- \_\_\_\_\_. cur. *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*. Firenze: Le Lettere 2007.
- \_\_\_\_\_. “Una vita esposta”. In *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, a cura di Andrea Cortellesa. Firenze: Le Lettere 2007.
- DE MARCH, Silvia. “L’eloquenza della fisicità”. In Amelia, Roselli. *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, 361-366. Firenze: Le Lettere, 2010.
- DETTI, Laura. “In una noce protettiva”. In Amelia, Rosselli. *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, 150-153. Firenze: Le Lettere, 2010.

---

<sup>21</sup> Dante, “Purgatorio”, I, vv. 71-2.

- LA PENNA, Daniela. «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*. Roma: Carocci 2013.
- PESATORI, Sara. "L'Illocazione. Lo spazio della poesia in Emily Dickinson e Amelia Rosselli". In *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, a cura di Andrea Cortellessa, 267-271. Firenze: Le Lettere 2007.
- ROSSELLI, Amelia. *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March. Firenze: Le Lettere, 2010.
- \_\_\_\_\_. *L'opera poetica*. A cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, saggio introduttivo di E. Tandello. Milano: Mondadori 2012.
- TANDELLO, Emmanuela. *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*. Roma: Donzelli, 2007.
- VENTURINI, Monica. *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*. Roma: Aracne, 2008.
- ZACOMETTI, Paola. "Figli della guerra". In *Amalia, Roselli. È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, 116-119. Firenze: Le Lettere, 2010.
- ZANZOTTO, Andrea. "Amelia Rosselli: Documento", in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, t. II di *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villata, 127-129. Milano: Mondadori 2001.



# Sedimentazione geografica dei nonluoghi: transito/arrivo/ritorno

*Giulia Iannucci*

La riflessione qui proposta vuol muoversi a partire dall'analisi di quei tre momenti – il transito, l'arrivo e il ritorno – che possono essere ritenuti fondanti di ogni movimento migratorio non ultimo, quello della migrazione al femminile. Quando si parla di scrittrici migranti, o di arte nomade *tout court*, diviene certamente di primaria importanza portare esempi individuali e diversificati, ma è altrettanto rilevante cercare di analizzare tale processo servendosi di associazioni e strumenti comuni. Il fenomeno della migrazione geografica, culturale, linguistica o religiosa, che tocca molto vicino la società odierna, infatti, è giunto ad assumere un aspetto uniformato attraverso un processo omologante, che lega quindi tra loro vicende molto simili.

Il movimento di un individuo da un luogo e verso un luogo è fuga e arrivo geografico e spaziale, come è anche svuotamento del paese di origine e riempimento del paese d'arrivo. Tale meccanismo aziona un'operazione di riempimento e rigonfiamento geografico e culturale degli interstizi urbani e rurali che, apparentemente vuoti fino a quel momento, vengono colmati dalla co-presenza dell'altro. O meglio, gli spazi che creano interesse sono gli spazi, o nonluoghi, che si vengono a modificare dopo la sedimentazione (temporale o continuata) dell'estraneo. Ciò che ne deriva è la conseguente messa in azione del processo di gentrificazione dell'indigeno che è costretto ad errare, spinto come nel gioco del domino, verso la posizione successiva.

Attraverso dunque un'analisi sociologica e al contempo urbanistica del movimento e della staticità migrante, momento diviso in transito/arrivo/ritorno, e della possibilità di sedimentazione della

migrazione stessa, le eterotopie (Michel Foucault) e/o nonluoghi (Marc Augé), intesi come *continuum* eterogeneo in relazione al fenomeno delle donne migranti, si pongono come interstizi o punti di fuga spaziali e identitari, contrapposti alla realtà geografica che li circonda, dove l'estraneo non può più essere considerato in quanto tale.

Innanzitutto risulta fondamentale l'analisi del concetto di eterotopia, ossia di formazione spaziale agglomerante e composita in relazione al fenomeno della migrazione. Tale idea, immanente e trascendente al contempo, è concettualizzabile solo se pensata nella sua dualità: non solo estraneo e migrante, ma anche interno e stanziale. Le eterotopie sono state significativamente analizzate da Michel Foucault in numerosi scritti e spesso in contrapposizione all'idea di utopia, in quanto "utopie situate", "luoghi reali fuori da tutti i luoghi"<sup>1</sup>, contro-spazi "che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano"<sup>2</sup>.

L'eterotopia, come spiegato da Mauro Ponzi, è un tra, uno *zwischen*, non solo spaziale ma anzitutto culturale, uno spazio intermedio appunto:

Tra lo spazio del proprio e quello dell'estraneo si crea una zona intermedia e proprio in questo spazio intermedio si colloca la comunicazione interculturale: in questo *Dazwischen* che è anche lo spazio degli studi culturali. E la caratteristica [...] è proprio quella di collocarsi nel mezzo, "tra" diverse culture, quella di non essere riconducibile unicamente a questo o a quello, ma di essere "tra" questo e quello<sup>3</sup>.

In secondo luogo, specularmente e parallelamente, l'idea di nonluogo, concettualizzata dall'etnologo francese Marc Augé con cui identifica "gli spazi della circolazione, della distribuzione e della comunicazione, dove non si lasciano cogliere né l'identità, né la

---

<sup>1</sup> Foucault, *Utopie*, 13.

<sup>2</sup> Foucault, *Archivio Foucault*, 310.

<sup>3</sup> Ponzi, *Identità multipla*, 89.

relazione, né la storia, e che mi sembrano specifici dell'epoca contemporanea"<sup>4</sup>, diviene spazio globale per eccellenza. Infatti, seguendo la dicotomia di Augé secondo cui globale "è ciò che appartiene al sistema della globalizzazione" e "locale rappresenta 'ciò che sta fuori', cioè che è esterno: l'esterno è il locale, ciò che non è ancora integrato alla rete"<sup>5</sup>, e pensando al movimento dei migranti, e in particolare, a quello delle donne, locale, ossia esterno, coincide con delimitato e identitario. Locale corrisponde quindi alle zone di sedimentazione culturale che nascono già racchiuse all'interno e che segnano, attraverso confini immaginari ma urbanisticamente reali, costituiti dalle persone che si spingono fino alle strade più esterne del loro ghetto, dei veri e propri luoghi.

In questo caso non si tratta di assimilazionismo o comunitarismo, né tanto meno di multiculturalismo. In questo contesto i sistemi integrativi falliscono nel momento in cui non si cerca alcun tipo di fusione geografica o culturale. Ognuno occupa la propria zona stabilita, sorta come fase finale e stabilizzatrice del grande processo di gentrificazione e non è costretto a perdere la propria identità, per quanto concerne le minoranze, o a stravolgere la propria, in relazione alle maggioranze. Si tratta di un semplice meccanismo di adattamento superfluo che fa sì che "i due gruppi possano occupare una data area senza perdere la loro identità separata perché a ognuno è consentito di vivere la propria vita interiore, ed ognuno in qualche modo teme o idealizza l'altro"<sup>6</sup>.

Essi sono luoghi identificati e identificanti, contrari ma limitrofi a quelli che noi vogliamo intendere in quanto nonluoghi o eterotopie. Questi ultimi definiscono il concetto generale di globale. Essi sono aspatiali/identitari/locali. Corrispondono infatti alle zone ibride dove si colloca tanto il migrante quanto il locale in un finto e superficiale scambio identitario e culturale che rende possibile una parvenza di coabitazione tra unità differenti.

Il supermercato, già analizzato in quanto nonluogo sempre da Augé<sup>7</sup>, appare nell'ambito della presente speculazione come una perfetta

---

<sup>4</sup> Augé, *Tra i confini*, 42.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>6</sup> Wirth, *Il ghetto*, 223.

<sup>7</sup> Augé, *Nonluoghi*, 97.

illustrazione spaziale di quello che si vuole dimostrare. Il grande supermercato, o ipermercato, contiene al suo interno tutte le realtà identitarie sotto forma di cibo, non sono a livello urbano, ma piuttosto a livello internazionale. Ogni singola rappresentazione metonimica della cultura di riferimento, ad esempio la pasta per l'Italia, l'udon per il Giappone, le sarmale per la Romania, come il kebab per la Turchia, trovano una reale sedimentazione spaziale all'interno dei dipartimenti del supermercato i quali però, in quanto spazi ibridi, permettono solo una superficiale modalità di integrazione tra di essi. I prodotti, infatti, occupano posizioni specifiche e settoriali, spazi determinati che a volte non entrano neppure in contatto e che anzi, rispetto al cibo appartenente alla cultura dominante del luogo, vanno ad assumere una posizione di importanza minore. Essi ci sono, convivono con le altre identità culturali, si incontrano con esse all'interno di questo spazio ibrido e a-spaziale ma non creano contatto. Sono i perfetti rappresentanti degli individui che all'interno della realtà urbana e rurale si muovono e attraversano i nonluoghi, attraversati allo stesso modo dai migranti, senza dover essere coscienti del multiculturalismo che rappresentano. Nel supermercato, luogo del globale, i prodotti singoli e culturalmente eterogenei vengono acquistati e fatti 'evadere' per poi essere subitaneamente reintegrati all'interno dei quartieri e delle aree, e quindi luoghi del locale, occupati a loro volta dai loro unici possibili fruitori, gli individui che rappresentano quel tutto culturale che era a sua volta metonimicamente rappresentato dai prodotti esposti sugli scaffali del grande supermercato metropolitano.

E così, come il supermercato, anche il treno suddivide in compartimenti, e successivamente in posti specifici e assegnati, le persone che transitano su di esso. Esse hanno sicuramente un *Hintergrund* differente ma sono accomunate dalla meta da raggiungere e dalla cultura che li domina (e li ospita). Emine Sevgi Özdamar diviene quindi scrittrice anche di nonluoghi in movimento:

Sedevo in uno scompartimento con un lavoratore turco di Francoforte, un lavoratore greco di Düsseldorf e due lavoratori jugoslavi di Augusta. [...] Intonavano canti d'amore e di nostalgia per le loro donne e li traducevano per noi nel loro tedesco stentato. Poi anche il greco

Stephane sentì di dover intonare un canto d'amore e di nostalgia e anche lui lo tradusse per noi in tedesco. Allora fu la mia volta a dover cantare un canto turco e lo tradussi per loro. Greci, jugoslavi, turchi in uno scompartimento, il tedesco come lingua comune. Ognuno usò le immagini della propria lingua madre, ognuno trovò la propria lingua tedesca. Ne venne fuori quasi un oratorio sul treno<sup>8</sup>.

Ma il movimento migratorio non è solo transito. La fase successiva è quella dell'arrivo in terra straniera dove non si viene accolti o semplicemente aspettati, dove ci si ritrova in spazi perduti, forse neppure segnati sulle mappe, che accolgono voci diverse che rimangono inascoltate. Sulla scia dell'esperienza tedesca di Marisa Fenoglio, anche l'arrivo a Niederhausen diviene nonluogo generalizzato:

Ricordo che il posto dove arrivammo nel 1957 era un coagulo di profughi, i famosi "cacciati dalla patria", fuggiti dai confini orientali della Germania all'arrivo dei russi, lasciandoci case e beni. Una genia di pionieri che pensava a costruirsi un futuro con la manna delle agevolazioni fiscali. [Loro erano] indefessi artefici della ricostruzione tedesca, accasati in alloggi popolari tra distese di boschi e di prati, persone modeste come le loro case, che andavano sempre di fretta per strade senza marciapiedi, tra le gru di cantieri che emergevano dal verde come alberi maestri, spinte da una volontà indomabile e per me misteriosa<sup>9</sup>.

La scrittrice, piemontese di origine ma tedesca di adozione, giunge però alla perfetta, ma non voluta, realizzazione dell'eterotopia nel suo disperato tentativo di ritorno in Italia e successivamente a Berlino. Nel romanzo *Il ritorno impossibile* infatti cerca in tutti modi di ritrasformare Alba, la sua città natale, da spazio/nonluogo in luogo,

---

<sup>8</sup> Palermo, "La scrittrice in transito", 283.

<sup>9</sup> Fenoglio, *Il ritorno impossibile*, 102.

giungendo alla conclusione che l'Italia non fa più parte della sua identità. Nel suo attraversare spazi un tempo domestici si sente derubata ma ladra al contempo:

Tutto quello che mi era stato quotidiano, familiare, intimo, era diventato pieno dominio altrui.

Dove sono le persone che passavano giornalmente davanti al nostro negozio, gente che dava a quelle piazze un viso, un'andatura, una moda, su cui si poteva far conto, le rappresentava, le occupava, le rendeva affidabili, tipi che si trovano in tutte le città, ma ognuna aveva i suoi? Città dove si viveva tutto l'anno, per anni, salvo qualche sparuto giorno di ferie? [...] La voce tedesca mi riagganciò al presente. Le risposi con obbedienza automatica, incondizionata, patriottica, rientrai pecorella smarrita nei sacri recinti della mia nuova appartenenza<sup>10</sup>.

Ma, una volta abbandonata definitivamente l'inutile speranza di ritrovare nell'Italia un posto in cui tornare e sentirsene parte, il sentimento permane anche se delocalizzato geograficamente. Se la Berlino del passato era stata per la scrittrice motivo di orgoglio davanti agli italiani, la Berlino di ora diviene essa stessa nonluogo, simbolica del globale, riunendo in sé numerose etnie private della loro identità che attraversano una città disorientata e disorientante:

Una sorta di spensierata extraterritorialità alleggerisce il tutto, ed esonera da ogni appartenenza e responsabilità. Dove nessuno ti conosce puoi essere chiunque. È la tua città perché cammini sulle sue strade, usi le sue strutture, paghi le sue tasse o ricevi le sue sovvenzioni, ma non muoveresti un dito per salvare qualcuno e salvaguardare qualcosa. Non c'è impegno di qualunque tipo senza radicamento sul posto, e la pace stessa ti esime dal quotidiano a fare grande azioni. C'è un'oscurità dinamica nella metropoli che assoggetta il

---

<sup>10</sup> Ibid., 103-104.

singolo, lo rende oggetto, soggetto che lo ridiventa quando torna a casa, se una casa ce l'ha. Lì cadono i sostegni della city e si riprende possesso di se stessi, nel bene e nel male. Lì si ritorna berlinese, o turista, o profugo o clandestino<sup>11</sup>.

Una città, la “più pulsante metropoli del suo emisfero”<sup>12</sup>, come quella descritta da Terézia Mora nel romanzo *Tutti i giorni*, metropoli a/identitaria e inaccessibile nel suo vorticoso compenetrarsi di etnie. Essa possiede la maggior parte delle caratteristiche del mondo bianco, est-ovest-nord-sud, e in più un pizzico di Asia e addirittura un po' d'Africa. “Religioni! Etnie! Oh, si potrebbe aprire la finestra e sentire sulla pelle l'air famosa di questa città che soprattutto di inverno, che qui per tradizione comincia il dieci di settembre, puoi farci immediatamente conto, ha soprattutto odore di carbone, ma purtroppo le finestre non si possono aprire, un meccanismo di chiusura sconosciuto, e poi è rotto”<sup>13</sup>.

## Bibliografia

- AUGÉ, Marc. *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Tra i confini: città, luoghi, integrazioni*. Torino: Paravia Bruno Mondadori, 2007.
- FENOGLIO, Marisa. *Il ritorno impossibile*. Roma: Nutrimenti, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Archivio Foucault. 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Utopie. Eterotopie*. Napoli: Edizioni Cronopio, 2011.
- MORA, Terézia. *Tutti i giorni*. Milano: Mondadori, 2009.
- PONZI, Mauro. *Identità Multipla: Heimat e identità culturale nella Germania unita*. Roma: Lithos, 2013.
- PALERMO, Silvia, “La scrittrice in transito: Emine Sevgi Özdamar in viaggio dall'Est all'Ovest”, in *La scuola dell'esilio: riviste e letteratura*

---

<sup>11</sup> Fenoglio, *Il ritorno impossibile*, 156.

<sup>12</sup> Mora, *Tutti i giorni*, 100.

<sup>13</sup> Ibid.

*della migrazione tedesca*, a cura di Anna Maria Carpi, Giuseppe Dolei, Lucia Perrone Capano, 273-283. Roma: Artemide, 2009.

WIRTH, Louis. *Il ghetto*. Milano: Edizioni di comunità, 1968.

# Tunnel di boschi, passaggi di parole. La casa di Mariam Petrosjan

*Barbara Ronchetti*

## Transiti e fughe tra lingue e culture

Mariam Petrosjan, una voce femminile di artista e tre alfabeti dislocati sulla mappa d'Europa: cirillico, armeno<sup>1</sup>, latino.



**Figura 1.** Sullo sfondo di un'Europa dai pallidi confini, come la letteratura del nostro tempo, il nome della scrittrice sorvola le aree linguistiche russa, armena e italiana. Progetto a cura di Barbara Ronchetti

Pittrice, grafica, disegnatrice di cartoni animati, Petrosjan è autrice (fino ad ora) di un unico romanzo che racconta infiniti passaggi; transiti fra infanzia e mondo adulto, fra interezza e mutilazione dei

---

<sup>1</sup> Un ringraziamento affettuoso a Mariné Miskarian per le amichevoli consulenze sull'alfabeto armeno e i siti web in lingua armena.

corpi, metamorfosi di luoghi segnati dalle esperienze di crescita. La riflessione che intendo presentare, seguendo le mutazioni descritte da Petrosjan, deve essere considerata un'ipotesi di lavoro, una direzione dello sguardo verso i transiti e le visioni dello spazio orientale d'Europa negli ultimi decenni.

Sullo sfondo delle considerazioni attorno al presente della scrittura di Mariam Petrosjan, vorrei far risuonare le parole di Marc Chagall, artista ebreo nato in Bielorussia, al tempo regione dell'Impero russo, più volte esule dai luoghi delle sue esperienze emotive, estetiche ed esistenziali. Il nome ricevuto alla nascita è Moshe (Moishe in yiddish, in russo Moisej) e si immagina abbia scelto di cambiarlo all'inizio del soggiorno parigino. Il cognome d'origine, Segal, assai diffuso in Bielorussia, era già stato trasformato in Šagal secondo la grafia del cirillico (Шарагал), e diventa Chagall nella trascrizione francese. Diviso e unito allo stesso tempo dagli spazi e dalle lingue che ha attraversato, l'artista accoglie e trasforma le sue molte identità; egli non si limita a firmare i quadri, dissemina spesso i caratteri che compongono il suo nome, nelle diverse lingue, entro lo spazio del dipinto, firma, nome, identità molteplici, diventano elementi costruttivi della sua opera. In una celebre tela del 1915, pur utilizzando la grafia latina per la firma, sulla parte bassa a destra del dipinto, l'artista incastona il nome originario in caratteri ebraici, [מ ש ה ס ג ל] (MShHSG[L]), fra citazioni bibliche che narrano la storia di Isacco riportate sul lato sinistro della superficie circolare dello sfondo<sup>2</sup>. In viaggio fra patrie diverse, a tutte forse estraneo e di

---

<sup>2</sup> Si veda Marc Chagall, *L'ebreo in rosso*, 1915, Olio su cartone, 100x80,5 cm., Museo Nazionale Russo, San Pietroburgo, <http://rusmuseum.ru/> (il dipinto è conosciuto anche come *L'ebreo rosso*, *L'ebreo rosa*, *L'ebreo in rosa*). Dello stesso artista cfr. anche *Hommage à Apollinaire* (1912-13), Olio, polvere d'oro e argento su tela, 200 x 189,9 cm, Stedelijk Van Abbe museum, Eindhoven, <http://vanabbemuseum.nl/>; nel luogo in cui dovrebbero battere le dodici, si trova il cognome dell'artista, con e senza vocali, e il nome proprio in caratteri latini ed ebraici; cfr. Id., *La presa di tabacco* (1912 (?)-1915), Olio su tela, 128x90 cm., collezione privata: un anziano religioso siede davanti a un libro di studio sul quale è scritto, rivolto verso l'osservatore, il nome ebraico di Chagall, mentre nell'angolo inferiore destro del quadro, è apposta la firma dell'artista in caratteri latini, capovolta, in direzione dell'uomo ritratto; Id., *Paesaggio cubista*, 1919-20 (sul quadro 1918), Parigi, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, <https://www.centrepompidou.fr/>, donazione Ida Chagall, 1984, 100 x 59 cm., olio, tempera, grafite, biacca su tela: sul lato sinistro della tela il nome di Chagall ricorre 11 volte in russo, 3 in francese e 1 in ebraico. O ancora ne

tutte partecipe nell'arte, Chagall intreccia la ricerca estetica con gli spostamenti fisici tra terre lontane che sempre incontrano e si scontrano con i grandi eventi della storia<sup>3</sup>.

Nelle ultime pagine della sua autobiografia, composta in russo nel 1921-22 prima di lasciare definitivamente la Russia, Chagall scrive:

Mi trascino per le vie di Mosca. [...]

Penso più volentieri ai miei genitori, a Rembrandt, a mia madre, a Cézanne, a mio nonno, a mia moglie.

- Sarei andato in Olanda, nel sud dell'Italia, in Provenza, e spogliandomi degli abiti avrei detto:

- "Miei cari, vedete, sono tornato a voi. Sono triste qui. La cosa che desidero è fare dei quadri e ancora qualche cosa.

- Né la Russia imperiale né la Russia dei Soviet hanno bisogno di me.

- Io sono incomprensibile per loro, straniero.

- Sono certo che Rembrandt mi ama"<sup>4</sup>.

Nelle righe conclusive dello stesso scritto, Chagall, che aveva appreso il russo con lo studio, di fronte al dolore della 'sua' terra russa s'innalza come le figure dei suoi dipinti al di sopra della storia

*La deposizione* (1941), Inchiostro e tempera, 49,5 x 32,4 cm., Collezione privata, realizzata nel pieno della seconda guerra mondiale, le lettere ebraiche del nome dell'artista sostituiscono l'iscrizione INRI sulla croce.

<sup>3</sup> Gran parte delle esibizioni dedicate all'arte di Chagall negli ultimi decenni ripercorrono i suoi spostamenti artistici, geografici ed esistenziali. Fra i moltissimi esempi ricordo alcune mostre di impianto teorico diverso che pure seguono il medesimo tragitto: Vitebsk: 1887-1906; San Pietroburgo: 1906-1910; Parigi: 1910-1914; Russia: 1914-1922; Berlino: 1922-1923; Parigi: 1923-1941; America: 1941-1948; Francia: 1948-1985. Cfr. *Marc Chagall, Disegni, gouaches, dipinti 1907-1983*, Milano, Electa, 1984 (ed. originale Paris 1984), Catalogo della mostra ospitata a Roma, Musei Capitolini, 6 novembre 1984-13 gennaio 1985; *Marc Chagall 1908-1985*, Roma, Leonardo-De Luca Editori, 1992, Catalogo della mostra ospitata a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 20 settembre 1992-3 gennaio 1993; *Marc Chagall. Les années russes, 1907-1922*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995, Catalogo della mostra ospitata a Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 13 aprile-17 settembre 1995; *Marc Chagall. Il teatro dei sogni*, Milano, Mazzotta, 1999, Catalogo della mostra ospitata a Roma, Museo del Risorgimento, Complesso del Vittoriano, 8 ottobre 1999-23 gennaio 2000.

<sup>4</sup> Marc Chagall, *La mia vita*, 178-179.

transitoria, dello spazio chiuso, e riconosce l'orizzonte illimitato dell'arte:

Quei cinque anni [dal 1917 al 1922] ribollono nella mia anima.  
 Sono dimagrito. Ho persino fame.  
 Ho voglia di rivedervi, B ..., C ..., P ... Sono stanco.  
 Ritornerò con mia moglie, con mia figlia.  
 Mi sdraierò accanto a voi.  
 E forse l'Europa mi amerà e, insieme a lei, mi amerà la mia  
 Russia.

Mosca 1922<sup>5</sup>

Nelle parole di Chagall è testimoniata l'impossibilità di essere 'visto' e quindi amato, nella sua patria/non patria russa, come essere umano e artista. L'"opacità", la non riconoscibilità di persone, fatti, relazioni, è stata riconosciuta come caratteristica fondante di ogni epoca di reazione politica, di degrado sociale e culturale e posta al centro di una installazione del 2007 che vuole essere "una reazione artistica alla situazione sociale della Russia contemporanea"<sup>6</sup>. Per attraversare questa fuliggine che avvolge la vita delle persone in momenti storici di disagio sociale è necessario uno "sguardo a collage"<sup>7</sup> o una visione da funambolo, come mostrano le innumerevoli immagini circensi delle tele di Chagall, che catturi la pluralità delle intonazioni, restituisca alle coscienze il pensiero dell'altro, vicino, lontano o immaginario.

---

<sup>5</sup> Ibid., 182.

<sup>6</sup> Si veda Ilya Budraitskis, Alexandra Galkina, David Ter-Oganjan. *Imperspicuitas*, installazione (2007), riprodotta in Misiano, *Progressive Nostalgia*, 131.

<sup>7</sup> Definizione ripresa dal contributo dello storico dell'arte uzbeko (residente a Montreal) Boris Chukhovich, *Dopo la catastrofe*, in *ibid.*, 210.



**Figura 2.** Marc Chagall, *Il circo è qua* (1968), 12 colori in granolitografia, 1989-90, 13/7.500, cm. 60x80, Collezione privata

Di personaggi funambolici è costellata la *La casa del tempo sospeso* di Mariam Mariam Petrosjan<sup>8</sup>. Il romanzo prende forma lentamente, attraverso una scrittura che si distende per tre lustri, cresce con la sua autrice, con i personaggi che lo popolano, ragazzi disabili allontanati dalle loro famiglie; la costruzione del testo, che occupa quasi mille pagine, si intreccia con la dissoluzione dello spazio sovietico, con il sorgere di nuovi confini, di domande aperte sul proprio ruolo e sulla propria riconoscibilità individuale.

Mariam Petrosjan è nata nel 1969 e Erevan, in Armenia (al tempo repubblica dell'Unione Sovietica), in una famiglia di artisti. I genitori, in pensione, si sono trasferiti in Canada mentre la scrittrice vive attualmente con due figli e il marito nella città nativa, oggi capitale della Repubblica armena. Petrosjan ha studiato grafica all'Istituto d'Arte, specializzandosi in disegno d'animazione; nel 1989 comincia a lavorare a Erevan per la casa di produzione cinematografica sovietica "Armenfil'm", poi si trasferisce a Mosca e per due anni collabora con la "Sojuzmul'tfil'm". Nel 1995 torna a Erevan e

<sup>8</sup> Petrosjan, *La casa del tempo sospeso*. D'ora in avanti si indicherà il romanzo nel testo tra parentesi tonde con la sigla CTS seguita dal numero di pagina.

riprende a lavorare all' "Armenfi'lm", ora società armena, dove resta fino al 2007. Ogni generazione sceglie i propri orientamenti entro il campo di possibilità che si dispiega dinanzi al suo sguardo e queste possibilità sono il dono che essa riceve dal passato<sup>9</sup>. I secoli in cui nacque e si consolidò l'Impero Russo furono segnati da scoperte, appropriazioni, conquiste territoriali, spostamenti di popolazioni, messa a coltura di terre vergini, interventi che ridisegnano il paesaggio geografico, sia all'interno, sia al di fuori dei confini (mobili) dello stato. La Russia "ha combinato a lungo la sua espansione territoriale con una intensa politica di migrazioni", spesso forzate (dal potere centrale o dagli eventi). "Illeciti o preordinati", spontanei o imposti, questi movimenti di persone "hanno dilatato e reso incerto il rapporto fra esterno ed interno". Le coordinate spaziali in opposizione fra loro "erano subordinate a concezioni intuitive di ordine temporale [...] Mentre le frontiere politiche e militari si espandevano all'esterno, il cuore dell'Impero restava arretrato e doveva essere colonizzato sempre da capo". Antiche zone di 'colonizzazione' erano avvertite come familiari, territori di recente occupazione come stranieri. Interno ed esterno si scambiavano di continuo<sup>10</sup>. Di questi passaggi è costellata l'eredità culturale contemporanea dello spazio orientale d'Europa narrato e vissuto da Petrosjan nella casa da lei costruita.

L'artista armena ha pubblicato *Dom v kotorom ...* in lingua russa, nel 2009<sup>11</sup>, dopo aver lavorato alla sua stesura per più di un decennio e nello stesso tempo ha creato illustrazioni per il libro, disegni, dipinti e bozzetti ispirati ad esso<sup>12</sup>; in diverse interviste ha dichiarato di non avere intenzione di scrivere altri romanzi perché la sua urgenza era dare forma a quel mondo, al contempo reale e immaginario, che risuonava nella sua mente e le chiedeva di modellare le voci e i volti del suo tempo in transito, che hanno lentamente preso vita nel testo<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Cfr. Etkind, *Internal Colonization*, 249 (trad. mia).

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, 250 (trad. mia).

<sup>11</sup> Petrosjan, *Dom v kotorom....*

<sup>12</sup> Cfr. <http://www.litsnab.ru/literature/5771>, dove sono riprodotti alcuni disegni di Petrosjan.

<sup>13</sup> Cfr. articoli, interviste e recensioni pubblicate in rete, soprattutto dopo il grande e inatteso successo del romanzo che ha ottenuto premi importanti e riconoscimenti prestigiosi, sia da parte della critica che dei lettori:

Il titolo scelto dalla traduttrice italiana, *La casa del tempo sospeso*, pur discostandosi radicalmente dall'originale "la casa in cui...", anticipa la realtà impalpabile di quello spazio chiuso e sovratemporale entro il quale vivono ragazzi con difficoltà fisiche e psichiche di vario genere, lontani dalle famiglie, presenti solo di rado nel testo, senza un autentico ruolo.

## Identità disegnate nel paesaggio

Per avviare la riflessione e tratteggiare il campo della ricerca mi è sembrato importante avvicinare il romanzo di Mariam Petrosjan alle opere di alcune artiste contemporanee che hanno disegnato il tempo presente dell'est europeo in transito, muovendo da una comune cornice materiale.

Fra il 2010 e il 2011, 150 artisti appartenenti a diverse generazioni, provenienti dalle regioni orientali d'Europa, dalla Russia alla Kamčatka, dall'Ucraina all'Uzbekistan, dall'Armenia al Kazakistan, alcuni noti, altri emergenti, sono stati invitati a realizzare un'opera di dimensioni fisse, 10x12cm, per esprimere la loro: "personale interpretazione del mondo e del nostro tempo". Tratto comune a tutte le opere è il "sentimento dell'oggetto-quadro" che, nei limiti di un unico formato, dà voce a letture diverse della realtà, variando dal tragico al burlesco, utilizzando materiali che vanno dalla pittura tradizionale alla video-arte, il collage, la fotografia, gli stucchi, i rilievi, la grafica. La raccolta, esposta in una mostra e pubblicata in catalogo<sup>14</sup>, è assemblata sulla base di un principio di "amicizia nell'arte" e l'essere umano, nelle sue diversità, è posto al centro del progetto, come i corpi segnati dal disagio dei ragazzi che popolano la Casa di Petrosjan.

---

[http://www.chaskor.ru/article/mariam\\_petrosyan\\_novyh\\_knig\\_ot\\_menya\\_zhdan\\_e\\_stoit\\_15919](http://www.chaskor.ru/article/mariam_petrosyan_novyh_knig_ot_menya_zhdan_e_stoit_15919) (Intervista con l'autrice di Galina Juzefovič, pubblicata lunedì 12 aprile 2010, ore 20.45); [http://www.livebooks.ru/goods/dom\\_v\\_kotorom/dom\\_arist/](http://www.livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/dom_arist/) (Egor Moldanov, "I paradossi de *La casa in cui...* di Mariam Petrosjan", articolo pubblicato il 4 agosto 2009); [http://www.livebooks.ru/goods/dom\\_v\\_kotorom/dmitriy\\_bikov\\_o\\_dome/](http://www.livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/dmitriy_bikov_o_dome/) (Dmitrij Bykov, "La soglia oltre la quale", articolo pubblicato il 19 febbraio 2010).

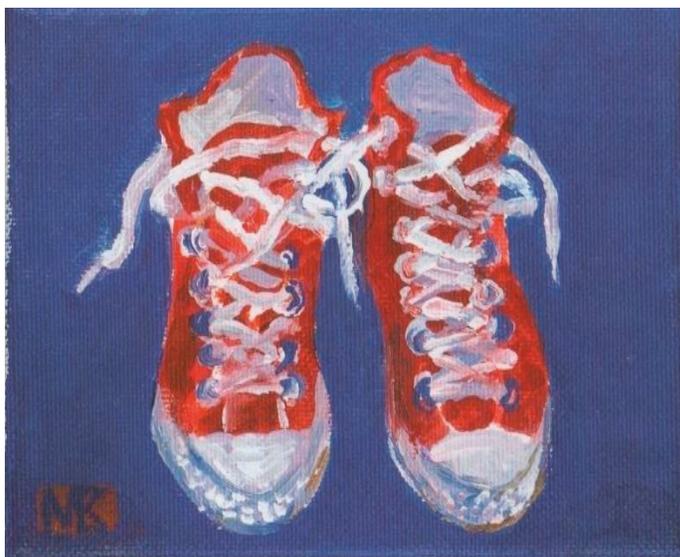
<sup>14</sup> Cfr. AA. VV. *Looking Eastward*.

Delle 144 opere realizzate per il progetto, 66 sono firmate da artiste donne, diverse per formazione, esperienze e generazione, nate nel corso di sette decenni, fra il 1925 e il 1995. Una passeggiata fra le visioni del presente che queste donne hanno creato, sfogliando le pagine cominciando con le artiste più giovani, e muovendo a ritroso verso le generazioni precedenti, mostra numerose consonanze/coincidenze fra le figure di Petrosjan e le immagini dei quadri, a partire dall'incipit del romanzo che rievoca, come la tela realizzata da Marija Vlasova<sup>15</sup>, delle scarpe da ginnastica rosse da cui parte la narrazione del primo capitolo per voce di uno dei ragazzi, Fumatore:

- Tutto cominció dalle scarpe da jogging rosse. Le trovai in fondo alla borsa. Borsa per la custodia degli effetti personali: cosí si chiama. Solo che dentro non c'è nessun effetto personale. Una coppia di asciugamani a nido d'ape, un mazzetto di fazzoletti e biancheria sporca. Uguali per tutti. Tutte le borse, gli asciugamani, i calzini e le mutande sono identici, per non far torto a nessuno.
- Le scarpe da jogging le trovai per caso, me n'ero dimenticato da un pezzo. Un vecchio regalo, non mi ricordo piú di chi, dalla mia vita precedente. Di un bel rosso vivo, impacchettate in carta lucida, con la suola a strisce come una lecca-lecca. Strappai la confezione, accarezzai le stringhe color fuoco e svelto mi cambiai le scarpe. I piedi acquistarono uno strano aspetto. Insolitamente adatto alla deambulazione. M'ero perfino dimenticato che potessero essere cosí.
- [...] Non erano piú calzature. Ero io stesso. Il mio coraggio e la mia follia, un po' offuscata negli ultimi tre giorni, ma sempre luminosa e bella come il fuoco (CTS, 11 e 17).

---

<sup>15</sup> L'artista nasce a Mosca nel 1973. La tela *Red Gym Shoes* (fig.3) presente nel catalogo AA.VV., *Looking Eastward*, 341 è visionabile online sul sito della fondazione Luciano Benetton all'indirizzo: <http://www.imagomundiart.com/artworks/maria-vlasova-red-gym-shoes>



**Figura 3.** Marija Vlasova. *Red Gym Shoes*. 2010, 10x12, acrilico su tela, Milano, Luciano Benetton Collection.

Nel territorio neutrale fra due mondi, i palazzi alti e lunghi e i terreni abbandonati alla periferia della città, sorge la Casa. Così, semplicemente, la chiamano i suoi abitanti, con questa parola "capiente". I ragazzi, fra i cinque/sei anni e la maggiore età, vivono con la casa, esplorano i tempi diversi che essa ospita, attraversano pareti inesistenti, nella casa ci sono draghi, lupi, ondate dai lunghi capelli ornati di conchiglie, al tempo stesso bambini reali e visioni immaginarie. Solo alcuni conoscono l'"Altra parte" della casa, quel luogo di cui si narra nelle "notti delle fiabe", al quale possono accedere i "camminatori" o i "passatori", lungo corridoi che si trasformano in sentieri boschivi. Anche gli educatori e il vecchio direttore, che vive nella casa camuffato da custode, respirano la vita delle stanze e delle pareti. Nella casa, universo complesso e multiforme, spazio dell'adolescenza e della scoperta, metafora del presente e del passato sovietico, gli abitanti incontrano l'amore e la crudeltà, l'omicidio, la tenerezza, l'amicizia, il sesso. L'"Esteriorità", il mondo della città che si trova tutto intorno, è evocato e temuto, alcuni escono in segreto, sono i "volatori". Una volta ottenuto il diploma, tutti dovranno decidere se uscire nell'Esteriorità (sempre con la maiuscola nel testo) o restare nei tempi e negli spazi della casa,

perdendo coscienza come gli “addormentati”, saltando dall’“altra parte”, o “dislocandosi in un passato alternativo”.

La narrazione procede attraverso alcune voci narranti principali e due piani temporali si alternano: il momento presente, l’ultimo anno di scuola, la vigilia dell’abbandono, del distacco, e le vicende di circa sette anni prima, con gli stessi protagonisti più piccoli, con nomi diversi, che il lettore ricongiungerà pian piano, accompagnato da indizi mai espliciti. Le storie in primo piano sono quelle di cinque gruppi di ragazzi maschi che abitano in un’ala della casa; le femmine sono presenti nell’altra metà, ma in pochi casi troviamo descrizioni dei loro sentimenti, dei rapporti che le uniscono, delle loro stanze. La prima e la seconda parte del libro sono costruite in forma di diario, a raccontare sono due giovani, Fumatore e Sciacallo, presentati al lettore e a tutti gli ospiti solo con i nomignoli, scelti o imposti dagli eventi che hanno segnato la loro crescita *con* lo spazio in cui vivono, portatore e testimone di transiti esistenziali e fisici. Come le vite e i luoghi, anche i nomi assegnati ai bambini mutano, accompagnando la crescita dei giovani. Nomi diversi dall’infanzia all’adolescenza, sempre scelti dalla casa senza che siano svelati quelli anagrafici, indicano le stesse persone fisiche che abitano la casa e mutano nel tempo qualità spirituali e corporee, sguardo sui fatti, relazioni con gli esseri umani; al lettore è lasciato il compito di scoprire (se lo desidera) le identità che si trasformano, passando da un nome all’altro.

Nella casa-vita i giovani sperimentano la paura di crescere e danno forma visibile ai timori e alle speranze, le visioni di ciascuno sono la realtà. La ‘alterità’ delle loro esistenze è totale, si riconosce nei corpi segnati da difficoltà motorie e al tempo stesso capaci di volare, sputare fuoco, attraversare pareti; nel nome che ciascuno riceve al primo ingresso nella casa e nel secondo che talvolta prende dopo il passaggio entro il gruppo dei grandi. Diversi sono i tempi che scorrono nei molteplici spazi della casa, ciascuno è in cerca del proprio ma ne trova molti altri, inattesi, non sempre piacevoli. I ragazzi dell’ultimo anno sono divisi in gruppi, sei in tutto, ma del quinto non si fa menzione. È un vuoto nella narrazione, un tempo mancante.

Tabaqui, uno dei protagonisti e voce narrante, ha cominciato a raccogliere “le cose di nessuno” che trova nella casa. “- Ho delimitato

con un cordoncino dorato lo spazio riservato alla collezione. Il risultato è un piccolo palcoscenico. Il fondale è rappresentato dalle fotografie dell'antico Crocicchio [un punto del corridoio dell'ala maschile]. Fra esse ho lasciato uno spazio libero in cui, come una luna, pende un grande piatto bianco e blu. Non so quanto sia giusto collocarlo lì, ma per me in questa disposizione c'è un fascino particolare, perché *è come se fossero la casa e la luna, i miei due fenomeni naturali preferiti*" (CTS, 761-762, corsivo mio).

Il "congedo", la conclusione della scuola, è il termine di "scadenza" della vita nella casa, per alcuni della vita stessa. È un passaggio difficile a cui tutti sono chiamati, che atterrisce e sgomenta, l'attesa dell'uscita divide e affratella nelle scelte, scatena pulsioni violente, istinti di fuga; non è facile prendere commiato dalla propria vita, senza conoscere le nuove metamorfosi che l'ingresso nell'Esteriorità esige. Anche il romanzo fatica a chiudersi e racconta, nel cercare di arrestare la conclusione, i decenni di ricerca personale e di scrittura che lo hanno generato. Dopo la fine dell'ultimo capitolo c'è ancora un Epilogo che narra le storie dei protagonisti dai luoghi/non luoghi nei quali hanno scelto di spostarsi. Troviamo le "fiabe dell'Altra parte" che vengono dallo spazio 'nascosto' di chi ha scelto per sempre il tempo dell'infanzia; le storie "Ai confini fra i mondi", le "Voci dall'esteriorità"; infine il racconto del "bambino felice" e "l'incontro", che concludono l'intermezzo temporale ambientato anni prima, all'inizio del viaggio attraverso le pareti della casa dei ragazzi ormai giunti all'ultimo anno. E ancora, nelle pagine seguenti, è riportato l'elenco di tutti i giovani, divisi per gruppi di appartenenza e dislocati in modi diversi prima e dopo l'ultima battaglia, con la descrizione delle loro qualità particolari (qualità riconoscibili solo per gli abitanti della casa) e con l'indicazione delle loro decisioni al momento del congedo.

La narrazione è accompagnata da epigrafi tratte dalla sirenetta di Andersen, da Jorge Luis Borges, Lewis Carroll, Paul Celan, Ingeborg Bachman, Rainer M. Rilke (ma anche da Bob Dylan) che alludono a metamorfosi e passaggi del tempo e del corpo; numerose le allusioni letterarie nascoste nel testo, attraverso una scrittura che cattura il lettore dentro le pagine. Le esperienze e gli sguardi degli abitanti della Casa sono reali e illusori, autentici e capricciosi, come il rosso dei capelli, il rosso delle scarpe che avviano la narrazione e il

cambiamento di Fumatore, il rosso dell'amore, della morte, dei draghi (e il rosso delle bandiere del passato sovietico):

Giovani clown, gli abitanti della Casa si muovono sui fili della vita che li aspetta, in uno spazio-tempo reale o immaginario, dentro, attraverso e oltre le pareti di cui essa è formata. Il passato di quell'esperienza, come la memoria della storia, "lungi dall'essersi concluso, attende solo di poter risorgere in noi, a condizione che noi impariamo a comprenderne il significato e a riconoscerne il valore"<sup>16</sup>. Come i saltimbanchi e le ballerine di Chagall, i ragazzi di Petrosjan abitano uno spazio 'di mezzo' della storia, personale o condivisa, "un luogo vago che sta fra la vita e la morte, la notte e il giorno, la menzogna e la verità, la terra e il cielo [...]"<sup>17</sup>. I molti e contraddittori sembianti del clown, i diversi significati di cui ogni incarnazione è portatrice, proprio come l'arte, diventano allora le "direzioni opposte e complementari assunte dal desiderio di superare il mondo, o più esattamente di introdurre nel mondo il segno tangibile di una passione *venuta da altrove* o che *a un altrove mira*"<sup>18</sup>.

## Bibliografia

- AA. VV. *Looking Eastward. Contemporary Artists from Russia, Ukraine, Moldavia, Armenia, Uzbekistan*. Luciano Benetton Collection. Milano: Skira, 2011.
- ETKIND, Alexander. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: Polity, 2011.
- CHAGALL, Marc. *La mia vita*. Con disegni dell'autore. Trad. it. di M. Mauri. Milano: SE, 1998.
- Marc Chagall 1908-1985*, Roma, Leonardo-De Luca Editori, 1992, Catalogo della mostra ospitata a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 20 settembre 1992-3 gennaio 1993.
- \_\_\_\_\_. *Marc Chagall, Disegni, gouaches, dipinti 1907-1983*. Milano: Electa, 1984 (ed. originale Paris, 1984). Catalogo della mostra ospitata a Roma, Musei Capitolini, 6 novembre 1984-13 gennaio 1985.

---

<sup>16</sup> Starobinski, *Ritratto dell'artista*, 136.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 139.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 146.

\_\_\_\_. *Marc Chagall. Il teatro dei sogni*. Milano: Mazzotta, 1999. Catalogo della mostra ospitata a Roma, Museo del Risorgimento, Complesso del Vittoriano, 8 ottobre 1999-23 gennaio 2000.

\_\_\_\_. *Marc Chagall. Les années russes, 1907-1922*. Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995. Catalogo della mostra ospitata a Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 13 aprile-17 settembre 1995.

MISIANO, Viktor (cur). *Progressive Nostalgia. Contemporary Art from the Former USSR. Arte contemporanea dall'ex URSS*. Prato: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2007.

PETROSJAN Mariam. *Dom v kotorom...Moskva: Livebook/Gajatri*, 2009 [La casa del tempo sospeso. Trad. it. di Emanuela Guercetti. Milano: Salani, 2011].

STAROBINSKI, Jean. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Trad. it. di Corrado Bologna. Torino: Bollati Boringhieri, 1984 (1970).

[www.chaskor.ru](http://www.chaskor.ru) Prima pubblicazione russa interamente basata sulla piattaforma [Creative Commons](https://creativecommons.org/). Pubblica articoli critici, saggi, interviste, attualità e reportage.

[www.imagomundiart.com](http://www.imagomundiart.com) Sito della Luciano Benetton Collection

[www.litsnab.ru](http://www.litsnab.ru) Rivista russa on line di letteratura e cultura

[www.livebooks.ru](http://www.livebooks.ru) Sito della casa editrice russa Live Book

<http://rusemuseum.ru/> Sito ufficiale del Museo Nazionale Russo, San Pietroburgo.

<http://vanabbemuseum.nl/> Sito ufficiale del Van Abbe museum, Eindhoven.

<https://www.centrepompidou.fr/> Sito ufficiale del Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Parigi.



III

IDENTITÀ IN TRANSITO



# “Una ventata d’aria fresca”. Autrici migranti tra biografia, pubblico e missione

*Anna Belozorovich*

Oggetto delle riflessioni che seguono è l'esperienza di alcune autrici che hanno in comune di pubblicare i loro scritti e di vivere in un luogo diverso da quello in cui sono nate: luogo che, indipendentemente dalla effettiva distanza fisica, culturale, storica, appartiene attualmente a una diversa nazione. Lo scrivere può precedere l'atto di migrare, come per Ingrid Coman, che racconta delle sue “lettere sbavate sui pezzi di carta” con le quali componeva storie e poesie da quando aveva cinque anni<sup>1</sup> o per Irina Turcanu il cui approccio alla scrittura “si perde nella nebbia della mia infanzia quando [...] mi divertivo ad anagrammare i nomi dei detersivi nel bagno, a copiarli su un foglio e fingere di aver creato frasi sensate”<sup>2</sup>. In altri casi, la scrittura è successiva all'evento che spinge a lasciare il proprio paese, come per Tamara Jadrejčić, autrice di racconti che narrano la guerra in Ex-Jugoslavia, che afferma: “difficile dire quanto la guerra abbia cambiato la mia vita... se sarei rimasta nel mio paese, se avrei cominciato a scrivere”<sup>3</sup>.

Intensi spostamenti migratori, generati da varie cause, sembrano essere stati generatori a loro volta di nuove “narrative del movimento”<sup>4</sup>. “Ecco emergere” scrive Clotilde Barbarulli “l'importanza della letteratura cosiddetta migrante in italiano, un'esperienza nomadica che abita e inquieta il linguaggio con una pluralità di sguardi sulla complessità del rapporto fra la propria

---

<sup>1</sup> Coman, Taddeo, “A colloquio con Ingrid Coman”.

<sup>2</sup> Turcanu, “Intervista di Giovanni Lattanzi”.

<sup>3</sup> Jadrejčić, Bonomi Romagnoli, “Ex Jugoslavia”.

<sup>4</sup> Barbarulli, *Scrittrici migranti*, 145.

storia, il percorso e il contesto attuale”<sup>5</sup>. Il concetto di ‘nomadismo’ sembrerebbe descrivere con maggiore onestà quanto già insito nel participio ‘migrante’ il quale, lungi dal descrivere un evento del passato, pare definire una condizione potenzialmente eterna.

Nella letteratura, riflette Jarmila Očkayová, il nomadismo è necessario, anzi: “La vera letteratura è quella che oltrepassa non solo i confini geografici, ma anche quelli temporali”<sup>6</sup>. Come il nomade che sa “leggere mappe invisibili, [...] scritte nel vento, sulla sabbia e i sassi, nella vegetazione”<sup>7</sup>, nella descrizione di Rosi Braidotti, così anche alla figura dello scrittore sono spesso attribuite capacità straordinarie di lettura della realtà. Il processo di scrittura e il viaggio sono esperienze che sembrano imparentate nella percezione di molte autrici. Per Helena Janeczek, ad esempio, scrivere è paragonabile alla discesa in miniera: “un viaggio di scoperta e anche [...] d’avventura”<sup>8</sup>. Očkayová ricorda che lo “spostamento” più importante che riguarda la scrittura di chi migra è quello verso l'utilizzo della nuova lingua, mentre il rapporto con il paese d'origine “diventa un rapporto tra il presente e il passato, ha a che fare più con la distanza nel tempo che non con distanze geografiche”<sup>9</sup>. E, ancora, Coman guarda il percorso della propria vita e si domanda “perché bisogna andare così lontano nel tempo e nello spazio per poter tornare a casa?”<sup>10</sup>.

La linea di demarcazione si fa debole. Più che domandare se sia lo scrittore a caratterizzarsi come migrante o il migrante a diventare scrittore, sembra delinarsi l'idea che ogni scrittore è migrante in quanto non soltanto percorre la vita dall'incipit all'epilogo, come ogni individuo, ma la legge e la trasporta in parola; percepisce intensamente la distanza tra sé e tutti i punti di riferimento.

Incanalare la propria voce nel testo scritto significa amplificare la voce e scomparire al tempo stesso. La forma stampata del testo definisce confini culturali; storicamente, scrittura e stampa sono

---

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Očkayová, “Realtà e prospettive”.

<sup>7</sup> Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, 34-35.

<sup>8</sup> Janeczek, “L’autrice di *Le Rondini di Montecassino*”.

<sup>9</sup> Očkayová, “Realtà e Prospettive”.

<sup>10</sup> Coman, Metref, “Intervista”.

spesso stati strumenti attraverso i quali il noi ha potuto estendersi<sup>11</sup>. In uno stato-nazione dove nell'ideale politico la lingua è identificata con il territorio, usarla significa aumentare le proprie chance di essere inclusi, mentre il testo stampato è testimonianza dell'ingresso nello spazio di inclusione. Ma la scrittura è anche una forma di assenza: oggi, nota Foucault, l'attenzione viene concentrata non più sul “gesto dello scrivere” né sulla “impronta di ciò che qualcuno avrebbe voluto dire”, ma sulla “condizione in genere di qualsiasi testo, la condizione dello spazio in cui esso si disperde e del tempo in cui esso si dispiega”<sup>12</sup>. In questa visione, l'autore non solo perde autorità rispetto alla propria produzione, ma ne diventa uno dei soggetti, parte dei contenuti del testo.

Man mano che la voce ottiene spessore e si solidifica sulla carta stampata, il messaggio si separa da colui che l'ha formulato. Lo spazio pubblico crea un luogo per ospitarlo allo stesso modo in cui si crea un posto di lavoro vacante: può essere occupato da chiunque corrisponda a certe caratteristiche. Lo scrivente non è insostituibile. È soltanto il testo ad essere necessario, perché serve al nuovo ordine. La mia ipotesi è che molti autori migranti percepiscano il proprio “sprofondare” nella categoria e che in modi diversi tentino di risolvere il dilemma senza rinunciare al testo.

Tamara Jadrejić vince il premio letterario per immigrati Eks&Tra, ma poi partecipa al concorso Italo Calvino: “volevo mettermi a confronto con scrittori italiani. [...] non volevo rimanere solo una scrittrice ‘straniera’”<sup>13</sup>. I premi letterari per immigrati, infatti, sono contesti che fissano e delimitano idealmente lo spazio proposto a questi autori. Un premio come *Lingua Madre*, per esempio, il cui sottotitolo è “Dare voce a chi non ce l'ha”, fa esplicito invito alle autrici di utilizzare “la nuova lingua d'arrivo (cioè l'italiano)” per “approfondire il rapporto tra identità, radici e il mondo ‘altro’”<sup>14</sup>. Se “essere e diventare un Sé significa inserirsi in reti di interlocuzione, sapere come rispondere quando si è interpellati e sapere come

---

<sup>11</sup> Hannerz, *La diversità culturale*, 25.

<sup>12</sup> Foucault, “Che c’è un autore”, 65.

<sup>13</sup> Jadrejić, Bonomi Romagnoli, “Ex Jugoslavia”.

<sup>14</sup> Finocchi, *Lingua Madre*, quarta di copertina.

interpellare gli altri"<sup>15</sup>, e se è vero che il contesto ci spinge a processi selettivi riguardo alle nostre affiliazioni<sup>16</sup>, allora la promessa di avere una voce a condizione di caratterizzare il proprio discorso in base a uno di tanti aspetti biografici, non può restare senza conseguenze sul proprio messaggio e la percezione del proprio ruolo di autore. La voce data è strumento di uno schema nel quale i rapporti di forza creano disparità. L'alterità è benvenuta purché accetti di funzionare in un sistema di doppio standard<sup>17</sup>. Processi simili di apparente riconoscimento rischiano di "favorire la mercificazione della marginalità"<sup>18</sup>, rendendo la marginalità in sé un valore da offrire al pubblico.

Jurji Lotman propone la distinzione tra culture orientate al parlante e culture orientate all'ascoltatore, dove a uno dei due ruoli corrisponde una posizione gerarchica più elevata. Il discorso è tanto più orientato alla comprensione del destinatario, quanto più questo si troverà in posizione di forza o quanto più il suo coinvolgimento verrà valutato come desiderabile. Questa tendenza, per Lotman, si riflette nella cultura attuale, dove il saggio, la cronaca giornalistica, il documentario, la televisione occupano "i più alti gradi della scala dei valori" e un'importanza cruciale è data all'attribuzione di "veridicità e attendibilità" del testo<sup>19</sup>. In questo modello di cultura, "il mittente costruisce se stesso a immagine dell'uditorio"; in altre parole, "il poeta cerca di accostarsi all'ideale del lettore"<sup>20</sup>.

Anilda Ibrahimy osserva che è inevitabile immaginare un pubblico quando si scrive un testo letterario e che tale pubblico è dato dalla lingua del testo: nel suo caso, il pubblico italiano<sup>21</sup>. Tuttavia, riconosce che scrivere *per* un pubblico è cosa diversa. Vi è il rischio di proporre "qualcosa di folcloristico, un trucco per motivi editoriali, nel senso di folklore come [...] si intende in Italia", fare della propria

---

<sup>15</sup> Benhabib, *La rivendicazione*, 36.

<sup>16</sup> Sen, *Identità e violenza*, 21.

<sup>17</sup> Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, 182.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 184-185.

<sup>19</sup> Lotman, *Tesi per una semiotica*, 118.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>21</sup> Ibrahimy, Rukaj, "Intervista".

opera un “animale da baraccone”<sup>22</sup>. Anche Elvira Dones, parlando del suo romanzo *Vergine giurata*, afferma di non aver voluto “raccontare storie esotiche e primitive” ma di parlare semplicemente della solitudine delle donne protagoniste<sup>23</sup>. Marina Sorina, ucraina, autrice del romanzo *Voglio un marito italiano* la cui copertina raffigura due gambe femminili dalla posa decisa sullo sfondo della Piazza Rossa, spiega che “il titolo, provocatorio, è stato scelto non da me ma dall’editrice, proprio per attirare l’attenzione sul fenomeno”<sup>24</sup>: il fenomeno sarebbe quello delle donne dell’est che sposano italiani “per interesse”, ma nella trama del romanzo l’elemento è assente. Jarmila Očkayová, infine, racconta di un curioso caso in cui il vissuto drammatico della sua protagonista in *L’essenziale è invisibile agli occhi* viene da un giornalista attribuito a lei, l’autrice, come se ogni testo di un autore migrante dovesse essere necessariamente di testimonianza<sup>25</sup>.

Queste autrici si rendono conto del filo sottile sul quale devono camminare a causa del collocamento nel panorama letterario italiano generato dal loro cognome straniero e dell’ambientazione “estera” delle loro opere. Le reazioni vanno dal tacito consenso alla ribellione. Barbara Serdakowski nel testo – quasi-manifesto – *La patria è terra straniera* rifiuta le aspettative che si sente rivolgere in quanto scrittrice migrante: “Non sono portavoce. Essere scrittori è dunque essere portavoce? Oppure questo status è riservato soltanto allo scrittore straniero? Uno scrittore locale scrive per scrivere, senza vincoli. [...] Sarebbe permesso allo scrittore straniero di non parlare della sua perdita? Del suo esilio? Dei costumi ed abitudini del posto che gli è caro, del popolo che viaggia in lui? Ma allora, se lo straniero scrive come gli altri diventa forse uno scrittore locale ma con un nome che interferisce?”<sup>26</sup>.

Alla domanda se abbia “un senso chiamare l’insieme degli scritti di quegli immigrati che scrivono in italiano Letteratura della migrazione”, Ingrid Coman risponde che “non ha alcun senso. [...]”

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Dones, Rukaj, “Elvira, scrittrice transnazionale”.

<sup>24</sup> Sorina, “Intervento alla trasmissione ‘Formato famiglia’”.

<sup>25</sup> Očkayová, “Realtà e Prospettive”.

<sup>26</sup> Serdakowski, “La patria è terra straniera”.

Ciò che conta è che i libri dei cosiddetti scrittori migranti stanno portando una ventata d'aria fresca, fuori dai canoni, fuori dalle cose prestampate, fuori, forse, anche dalle aspettative dei più"<sup>27</sup>.

Il rifiuto della categoria da una parte, la percezione di una "missione" particolare dall'altra è un elemento di ambiguità che esprime bene questo rapporto complesso con il sistema culturale italiano. Una richiesta formale di uguaglianza sembra convivere con il sentimento intimo di diversità. "[M]igrante rispetto a cosa? Verso che cosa?" si chiede Anilda Ibrahim. "Per me la letteratura è letteratura in tutti gli aspetti. [...] il concetto di 'scrittrice migrante' [...] mi sembra la solita tendenza degli italiani a mettere etichette e categorie su tutto, al di là dalle quali sembra che uno non possa esistere. [...] Costruendo le categorie è come se creassero dei ghetti, e ti dicessero: 'ecco la letteratura migrante, questo è il vostro ghetto, vedetela tra di voi'"<sup>28</sup>. Ma osserva: "[l]a letteratura dei giovani italiani oggi è tutta concentrata sul privato, la crisi degli uomini di mezza età, dei quarantenni, dei trentenni, sui problemi sociali dei giovani, l'anoressia, la droga ecc. Quindi c'è bisogno di libri che raccontino cose diverse, storie d'altri tempi che mancano all'Italia di oggi"<sup>29</sup>. Anche Elvira Dones afferma che "[l]e categorizzazioni sono dei modi per ghettizzarti" e si colloca semmai "nella schiera degli scrittori transnazionali, internazionali, o anche scrittori e basta [...] che portano dentro un po' del mondo da cui provengono, e un po' di quello in cui sono arrivati. [...] Molti di questi scrittori hanno restituito la vitalità alla letteratura italiana che si era da tempo atrofizzata nelle piccole storie di scarso interesse"<sup>30</sup>, nota. Infine, Jarmila Očkayová sostiene che gli autori che scrivono in lingua italiana sono autori italiani, di origine diversa<sup>31</sup>: "Il fatto che io sia migrante è un fatto autobiografico, quando un critico letterario scrive di me io vorrei che si soffermasse sulla qualità o meno del libro, sulla cifra narrativa, sulla storia" ma al tempo stesso evidenzia "l'apporto interessante di questa cosiddetta letteratura migrante, la mescolanza

---

<sup>27</sup> Coman, Taddeo, "A colloquio con Ingrid Coman".

<sup>28</sup> Ibrahim, Rukaj, "Intervista".

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Dones, Rukaj, "Elvira, scrittrice transnazionale".

<sup>31</sup> Očkayová, "Realtà e Prospettive".

di due inconsci, due lingue, due culture, forse con la presunzione, un pizzico, di credere di riuscire a distillare qualcosa di essenziale che può apportare qualcosa di vivifico anche alla cosiddetta letteratura stanziale”<sup>32</sup>.

La percezione del proprio ruolo da parte degli autori cosiddetti migranti e l’interazione tra questa e il sistema nel quale la loro opera viene accolta è un tema che merita ulteriori approfondimenti.

## Bibliografia

- BARBARULLI, Clotilde. *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*. Pisa: Ets edizioni, 2010.
- BENHABIB, Seyla. *La rivendicazione dell’identità culturale. Eguaglianza e diversità nell’era globale*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nuovi soggetti nomadi*. Roma: Luca Sossella Editore, 2002.
- COMAN, Ingrid, KARIM, Metref. Intervista (26/10/2010). Disponibile su:  
 <<http://www.culturaromena.it/Home/tabid/36/articleType/ArticleView/articleId/445/Incontro-con-la-scrittrice-romena-Ingrid-BComan.aspx>> [24/01/2015]
- \_\_\_\_; TADDEO, Raffaele. “A colloquio con Ingrid Coman”. *El-Ghibli* Anno 8, n. 34, Dicembre 2011, disponibile su:  
 <[http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=08\\_34&sesezione=5&testo=1.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=08_34&sesezione=5&testo=1.html)> [26/01/2015]
- DONES, Elvira; RUKAJ, Marjola. “Elvira, scrittrice transnazionale”. Intervista pubblicata il 13/11/2008, disponibile su:  
 <<http://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Elvira-scrittrice-transnazionale-43786>> [26/01/2015]
- FINOCCHI, Daniela (cur.). *Lingua Madre Duemilatredecim. Racconti di donne straniere in Italia*. Torino: SEB27, 2013.
- FOUCAULT, Michel. “Che c’è un autore”, in Id. *Antologia. L’impazienza della libertà*, 61-78. Milano: Feltrinelli, 2008.
- HANNERZ, Ulf. *La diversità culturale*. Bologna: Il Mulino, 2001.

---

<sup>32</sup> Ibid.

- IBRAHIMI Anilda; RUKAJ, Marjola. Intervista (08/07/2008). Disponibile su: <<http://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Rosso-come-una-sposa-42207>> [26/01/2015]
- JADREJČIĆ, Tamara; BONOMI ROMAGNOLI, Barbara. "Ex Jugoslavia, la guerra vista dal tinello di casa", intervista di Barbara Bonomi Romagnoli (10/02/2008). Disponibile su: <<http://www.barbararomagnoli.info/ex-jugoslavia-la-guerra-vista-dal-tinello-di-casa-intervista-a-tamara-jadrejic/>> [26/01/2015]
- JANECZEK, Helena. "L'autrice di *Le rondini di Montecassino* (Guanda, 2010) risponde alle domande degli studenti del Liceo *classico Alessandro Lombardi*, Airola (Benevento)". Intervista (08/04/2011). Disponibile su: <<http://terzapagina.fondazionebellonci.it/archivio/intervista-a-helena-janeczek/>> [26/01/2015]
- LOTMAN, Jurij. M. *Tesi per una semiotica delle culture*. Roma: Meltemi, 2006.
- OČKAYOVÀ, Jarmilla. Intervento al 8° seminario della Sagarana: "Realtà e Prospettive della Letteratura Contemporanea in Lingua italiana" (09/07/2008). Disponibile su: <<http://www.sagarana.net/scuola/seminario8/seminario2.html>> [26/01/2015]
- SEN, Amartya K. *Identità e violenza*. Bari: Laterza, 2008.
- SERDAKOWSKI, Barbara. "La patria è terra straniera". *Kumà, creolizzare l'Europa*, n.5, (2002). Disponibile su: <<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/poetica/kuma5-poetica-serdakowski.html>> [10/06/2014]
- SIEBERT, Renate. *Il razzismo. Il riconoscimento negato*. Roma: Carocci, 2003.
- SORINA, Marina. Intervento alla trasmissione "Formato famiglia" andata in onda nel 2008 su Sat2000. Disponibile su: <<https://www.youtube.com/watch?v=n117Nh2pvPU>> [26/01/2015]
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Critica della ragione postcoloniale*. Roma: Meltemi, 2004.
- TURCANU Irina. Intervista di Giovanni Lattanzi, pubblicata il 24/02/2009, disponibile su: <<http://www.libriescrittori.com/intervista-a-irina-turcanu/>> [26/01/2015]

# Un classico col fuoco ai piedi.

## Terézia Mora, *Gier*

Daria Biagi

Fin dal suo esordio come scrittrice, avvenuto nella seconda metà degli anni novanta con i racconti poi confluiti in *Seltsame Materie* (*Materia strana*), Terézia Mora è stata una figura 'contesa' nel panorama letterario tedesco: assimilata in una prima fase al filone della *Migrantenliteratur* per le sue origini ungheresi, è stata allo stesso tempo considerata da subito una delle voci più rappresentative della Germania contemporanea, riconoscimento definitivamente sancito nel 2013 con l'attribuzione del Deutscher Buchpreis al suo ultimo romanzo<sup>1</sup>. Pur avendo trattato in varie forme il tema del *displacement* culturale e linguistico, Mora ha del resto sempre cercato di mantenere le distanze dalle interpretazioni che cercavano di fare di lei una rappresentante della letteratura di migrazione: "sono tedesca esattamente come Kafka", rivendicava già in un'intervista del 2005<sup>2</sup>, ricordando come la letteratura tedesca sia composta per definizione anche da autori non nati in Germania. La conquista della legittimità letteraria passa così anche per la costruzione di una genealogia<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Tra le sue principali opere narrative, le raccolte *Seltsame Materie* (1999) e *Die Liebe unter Aliens* (2016); e i romanzi *Alle Tage* (2004, trad. it. di Margherita Carbonaro, *Tutti i giorni*, 2010), *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009), *Das Ungeheuer* (2013). Alcuni suoi racconti sono usciti inoltre nelle antologie *West-östliche Diven* (2000), *Beste Deutsche Erzähler* (2000 e 2003) e *Der wilde Osten. Neueste deutsche Literatur* (2002). Nel 2014 Luchterhand ha pubblicato le sue lezioni francofortesi con il titolo *Nicht Sterben*. Mora è nota inoltre in Germania come una delle più rinomate traduttrici dall'ungherese.

<sup>2</sup> "Ich bin genauso deutsch wie Kafka", cfr. l'intervista "Fremde: Leben in anderen Welten".

<sup>3</sup> Utilizzo il termine nell'accezione di Marie Luise Wandruszka, che sulla scia di Luce Irigaray parla di "genealogie" o "costellazioni" per indicare l'insieme dei

capace di radicare uno scrittore nello spazio che questi si sceglie, una genealogia che può diventare allo stesso tempo protezione e pericolo – come accade, per Terézia Mora, con la figura di Ingeborg Bachmann.

Il nome di Terézia Mora comincia a circolare associato a quello di Bachmann con l'uscita del primo romanzo, *Alle Tage (Tutti i giorni)*, nel 2006. Non è soltanto per l'omonimia tra il titolo dell'opera e una celebre poesia bachmanniana ("La guerra non viene più dichiarata / ma proseguita / l'inaudito è divenuto quotidiano..."), né per le citazioni vere o presunte contenute nel libro: la tentazione di avvicinare le due autrici deriva anche dalla similarità dei loro luoghi d'origine, situati nel cuore di quell'ex impero austro-ungarico che sembra non estinguersi mai del tutto (Mora è nata a Sopron, in Ungheria, a pochi chilometri dal confine austriaco); e soprattutto da una sensibilità analoga nei confronti della lingua in cui scrivono, vista come luogo del conflitto, della violenza che si perpetua, e allo stesso tempo come unica difesa possibile contro questa violenza. Si tratta di un tema che può essere letto come l'esito di una vicenda biografica – come quella che ha portato Mora a trasferirsi a Berlino, per scrivere principalmente in tedesco –, in cui la lingua problematica è quella 'materna' che viene abbandonata o quella 'paterna' che viene appresa, ma anche – e in questa direzione spingono i legami intertestuali – come richiamo a una riflessione letteraria che, ben lungi dall'essere *displaced*, è profondamente radicata nella tradizione tedesca, e vede proprio in Ingeborg Bachmann una delle sue figure simboliche.

Del rapporto con le opere di Bachmann, Mora parla in un intervento tenuto nel 2006 a Klagenfurt, dove, in seguito al successo ricevuto da *Alle Tage*, viene invitata ad aprire le celebrazioni per l'ottantesimo anno dalla nascita della scrittrice. Nel discorso tenuto alla Musil-Haus, *Die Masken der Autorin (Le maschere dell'autrice)*<sup>4</sup>, Mora chiarisce il suo debito personale con la scrittrice austriaca, tendendo tuttavia a rispingerlo nel campo dei rapporti che un autore intrattiene con ogni 'classico'. Un classico, spiega Mora, è

---

predecessori con cui un autore o un'autrice si pone in dialogo (cfr. Wandruszka, *Orgoglio e misura*).

<sup>4</sup> Mora, "Die Masken der Autorin", 30-35.

qualcuno in cui non si può evitare di imbattersi, un “bandito di strada” o, se si vuol essere più rispettosi, una sorta di edicola sacra al bordo della via, una Madonna di pietra circondata di fiori finti, erbacce vere e eventualmente “una piccola fiamma eterna all'altezza dei piedi”. Si passa di lì perché la nostra strada di lettori passa inevitabilmente di lì – e così vale anche per Bachmann, percepita dunque non tanto come una presenza ispiratrice quanto come un incontro inevitabile, e spesso del tutto inaspettato. Anche la scelta di *Alle Tage* come titolo del romanzo rientrerebbe in questo tipo di casualità: aprendo la raccolta *Die gestundete Zeit (Il tempo dilazionato)* a una pagina qualunque, Mora si imbatte in una poesia che descrive la guerra come un evento mai concluso, un fatto “di tutti i giorni”, e decide che con queste due parole inizierà la storia del suo protagonista, il disertore Abel Nema.

Ma al di là della poesia in questione, aggiunge Mora, gli unici testi di Ingeborg Bachmann che è stata capace di leggere fino in fondo sarebbero il romanzo *Malina* e il racconto incompiuto *Gier* – quest'ultimo, perché le serviva per un lavoro. La finezza della scrittura della Bachmann, la sua capacità estrema di registrare ogni sottigliezza del reale appaiono a Mora caratteristiche quasi insopportabili: “Come tutte le persone ipersensibili”, conclude “non amo gli altri ipersensibili.”

Il “lavoro da finire” a cui Terézia Mora fa riferimento in questa intervista è un breve racconto uscito nel 2000 sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, intitolato a sua volta *Gier*<sup>5</sup>: è qui che la presenza di Bachmann viene dichiarata più esplicitamente, e affrontata anche per la sua componente di minaccia. A questa altezza temporale Mora è un'autrice già nota al pubblico tedesco, da poco insignita del premio Open-Mike per il racconto *Durst (Sete)* e del premio Bachmann per *Der Fall Ophelia (Il caso Ofelia)*. “*Gier*” è il peccato capitale del “voler avere tutto” (gola, avidità), e la lingua è qui, non a caso, “l'organo del gusto, della parola, dei baci» e anche “della morte”: nei modi di parlare, di mangiare, si nascondono altrettante “cause di morte”, ora descritte esplicitamente, ora richiamate da citazioni letterarie. *Gier* è infatti anche il titolo di uno dei testi che avrebbero dovuto comporre l'ambizioso progetto bachmanniano dei *Todesarten*, rimasto

---

<sup>5</sup> Mora, “*Gier*”, 26-30.

incompiuto in seguito alla morte della scrittrice nell'incendio della sua casa romana. Nel racconto omonimo di Terézia Mora l'infelice battuta di un presentatore televisivo su questo stesso argomento ("Farai la fine della Bachmann") dà invece l'avvio alla scrittura: la minaccia della "letteraturaletteratura", l'ansia di "bruciarsi" – metaforicamente o no – che assilla una giovane autrice:

Tra dieci anni sarai finita. Così mi dice l'uomo. Tono su tono. La voce, il vestito, i capelli. Grigio perla. Neanche tanto ubriaco come presentatore. Chiude il mio libro. Letteraturaletteratura. Tra dieci anni sarai finita.

Ho ancora addosso il trucco per la televisione, il viso paralizzato dalla luce rossa, solo le labbra, che vanno avanti in automatico. Vitello tonnato, sugo, salame a fettine tattiche, la forchetta perché?, la mia french manicure tra pomodori ciliegini, capperi, olive servite in un olio che mi si addice, *extravergine*, io coi capelli drappeggiati come una Madonna, una beata Beatrix, un corpo morto in acqua, sulle immagini, in bianco e nero: sono dappertutto.

Farai la fine della Bachmann, dice l'uomo. Alla fine non scriveva più niente di buono e si è bruciata. Letteraturaletteratura.

La Bachmann, a-ha.

Più tardi questo tipo perderà completamente il controllo e andrà a sbattere contro una parete, ma ora che parla è ancora quasi sobrio. Frasi in cui non quadra una singola parola.

È un po' che mi sento dire di continuo cose del genere – stia attenta, la stanno bruciando! Prenda anche quest'altra medicina, che non finisca per andare a fuoco! Quante frasi col fuoco dentro, i miei capelli sono un guizzo rosso su un cuscino, in una cucina, la nuca affumicata nella stanza, al cappio, all'amo, ossa carbonizzate nel crematorio, radici d'albero nella foresta disboscata. Tra dieci anni sarai finita. Perché tra dieci anni? Perché non tra dieci minuti? Perché non adesso?

Se sono troppo forti Tu sei troppo debole, dico, e  
butto giù<sup>6</sup>.

La fatica di recuperare modelli letterari dando la caccia alle citazioni, sembra dire il racconto, per una volta lettori e critici se la possono risparmiare. Il gioco è dichiarato, il titolo esplicito, le citazioni addirittura in evidenza: “die Bachmann, aha”. Anche l’insistenza sul fuoco è un elemento che Mora stessa riconduce al romanzo *Malina*: nell’intervista con il signor Mühlbauer, la protagonista cita a casaccio opere letterarie che le sono rimaste in mente, passi di Flaubert (“Avec ma main brûlée, j’écris sur la nature du feu.”), laudi duecentesche in italiano (“In fuoco l’amor mi mise, in fuoco d’amor mi mise”), tutte frasi che hanno “il fuoco dentro”, “Sätze mit Feuer drin”. Allo stesso tempo, però, queste allusioni letterarie sembrano valere né più né meno di un qualunque slogan pubblicitario – la protagonista del racconto di Mora le conserva in testa accanto alle frasi dei manifesti e al motto tedesco delle caramelle *Fisherman’s-Friend*: “Sind sie zu stark, bist du zu schwach” (Se sono troppo forti Tu sei troppo debole). C’è già una presa di distanza

---

6 [In zehn Jahren wirst du kaputt sein. So sagt der Mann zu mir. Ton in Ton. Die Stimme, der Anzug, die Haare. Perlgrau. Ein gar nicht so betrunkenener Moderator. Er schließt mein Buch. Literaturliteratur. In zehn Jahren wirst du kaputt sein. Ich bin noch fürs Fernsehen geschminkt, das Gesicht rotlichtgelähmt, nur die Lippen, die arbeiten automatisch. Vitello tonnato, sugo, Salami taktisch in Scheiben, wozu eine Gabel, meine welschen Fingernägel zwischen Cocktailtomaten, Kapern, Oliven, eingelegt im eigenen virginen Öl, passend zu mir, die ich fast wie die Jungfrau, beata Beatrix, die Haare drapiert, wie eine Wasserleiche, auf Bildern, schwarz und weiß, herumhänge überall. Du wirst enden wie die Bachmann, sagt der Mann. Am Ende nichts Gutes mehr geschrieben und dann verbrannt. Literaturliteratur. Die Bachmann, aha. Später wird dieser Typ gänzlich den Halt verlieren und mit dem Gesicht gegen eine Wand fallen, aber jetzt ist er noch so gut wie nüchtern, als er spricht. Sätze, in denen kein einziges Wort stimmt. Sowas wird mir neuerdings viel gesagt – Passen Sie auf, Sie werden verheizt! Hier, ein Medikament mehr, nicht dass Sie am Ende in Flammen stehen! – so viele Sätze mit Feuer drin, meine Haare rotflackernd auf einem Kissen, in einer Küche, der Nacken geräuchert, in der Kammer, in der Schlinge, am Haken, Knochen verkohlt im Krematorium, Baumwurzeln im gerodeten Regenwald. In zehn Jahren wirst du kaputt sein. Warum in zehn Jahren? Warum nicht in zehn Minuten? Warum nicht jetzt? Sind sie zu stark, bist du zu schwach, sage ich und beiße zu]. Ibid., 26.

autoparodica, se le frasi dei miti letterari vengono poste accanto a quelle della più comune pubblicità.

Le pagine caustiche e ironiche di *Gier* hanno l'aria di voler fare apertamente i conti con un'eredità pesantissima, sdoppiata tra un debito di riconoscenza e le pretese editoriali di chi sfrutta il grande nome per lanciare l'esordiente. La brama di successo, la smania di avere tutto, dal cibo al sesso, si ribalta nel terrore di finire a propria volta in pasto a qualcun altro. La dedica a Sarah Kane, posta in apertura al racconto, getta sulla narrazione l'ombra di un altro "suicidio artistico", quello appunto della drammaturga inglese impiccata in una casa di cura – *murdered by daytime television*, sembra dirsi la narratrice ripensando alla frase di una sua commedia. Una commedia che Mora deve aver avuto in mente scrivendo il racconto: *Crave* – o, secondo la traduzione tedesca, di nuovo: *Gier*.

Mora si mostra insomma perfettamente al corrente dei rischi del mestiere, consapevole di come anche la Bachmann a cui la si paragona possa diventare una presenza ingombrante, schiacciante, un classico a cui si deve rispetto ma dal quale è bene prendere le distanze altrettanto rapidamente. La duplicità di questo legame con la scrittrice austriaca emerge nel discorso della Musil-Haus, e ancora di più in un'intervista di poco successiva, nella quale Mora racconta le sue preoccupazioni nel preparare il testo, l'ansia di dover dare ragione di un rapporto per lei molto intimo, sul quale fino a quel momento aveva mantenuto un assoluto riserbo<sup>7</sup>.

I personaggi delle opere successive di Terézia Mora, sebbene diversissimi come Abel Nema e Darius Kopp, un ascetico poliglotta paradossalmente incapace di comunicare e un informatico quarantenne un po' sovrappeso, non meno vorace della protagonista di *Gier*, continuano a mostrare i segni di una guerra inesausta con la lingua. Dal magma delle citazioni e dei richiami prende forma una materia linguistica imprevedibile e sorprendente, reale e inventata, che riesce a fondere letterarietà, slang, accenti stranieri e sottolinguaggi tecnologici. Con improvvisi scarti tra la voce del narratore e quelle dei personaggi, nella sintassi spezzata (e spesso

---

<sup>7</sup> Cfr. Mora, "Ich liebe die Literatur nicht".

percepita come fastidiosa dai lettori tedeschi), la lingua di Terézia Mora fa scontrare punti di vista, trasforma ogni conflitto in un conflitto linguistico. È anche questo, forse, un lascito bachmanniano, ma trasformato in forme nuove da un'autrice capace, se necessario, anche di giocare col fuoco della propria genealogia.

## Bibliografia

- KRAFT, Thobias. "Globalisierung und 'Drastik'. Terézia Moras Roman *Alle Tage*". In Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe, Rolf G. Renner (curr.). *Intermedialität und Alterität, Migration und Emigration. Tendenzen der deutschsprachigen Literatur*, 203–217. Tübingen: Stauffenburg 2014.
- MIGLIO, Camilla. "Retoriche della topografia. Su Terezia Mora, *Alle Tage*." *Cultura tedesca*, n. 33, (maggio-dicembre 2007): 225-238.
- MORA, Terézia. *Seltsame Materie*. Hamburg: Rohwolt, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Gier". In Ulrike Ostermeyer, Sophie Zeitz (curr.). *West-östliche Diven: Anthologie*, 26-30. München: dvt, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Die Masken der Autorin. Zum achtzigsten Geburtstag von Ingeborg Bachmann". *Literaturen*, n. 1/2, (2007): 30-35.
- \_\_\_\_\_. *Alle Tage*. München: Luchterhand, 2004 [trad. it. di Margherita Carbonaro, *Tutti i giorni*. Milano: Mondadori, 2010].
- \_\_\_\_\_. *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. München: Luchterhand, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Das Ungeheuer*. München: Luchterhand, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Ayata, Imran, Kaminer, Wladimir e Kermani, Navid. Fremde: Leben in anderen Welten. Interview mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani", in «Literatur.de», 05/2005 <http://www.cicero.de/salon/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292> [data ultima consultazione aprile 2016]
- NÜCHTERN, Klaus; MORA, Terézia. "Ich liebe Literatur nicht." Interview mit Terézia Mora", in «falter.at», n. 25/2006. <https://cms.falter.at/falter/2006/06/20/ich-liebe-literatur-nicht/> [data ultima consultazione aprile 2016]
- TATASCIORE, Claudia. *Con la lingua, contro la lingua: sulla scrittura di Terézia Mora*. Roma: Aracne 2009.

WANDRUSZKA, Marie Luise. *Orgoglio e misura. Quattro scrittrici tedesche*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1993.

# Africana e Tedesca: la voce poetica di May Ayim

Giusy Borrelli

For the relevant future, there will be no universal civilization,  
but instead a world of different civilizations, each of which  
will have to learn to coexist with the others.  
Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilization?*<sup>1</sup>.

Quando si parla di *letteratura etnica delle minoranze*<sup>2</sup> in Germania di rado l'attenzione degli studiosi si rivolge all'esigua, perché tendenzialmente ignorata, produzione letteraria nata dall'insolito binomio Africa-Germania. Partendo dall'infondatezza dei due diffusi postulati "Deutschland ist kein Einwanderungsland"<sup>3</sup> (La Germania non è un paese d'immigrazione) e "es gibt keinen Rassismus in Deutschland"<sup>4</sup> (non c'è razzismo in Germania), il volto della Germania come *multikulturelle Gesellschaft* apre invece il cammino allo sviluppo, per effetto dell'immigrazione post-bellica, di nuove dinamiche identitarie, inter-trans-multi-culturali in grado di ridefinire anche gli spazi di appartenenza in una Germania che – come l'Europa intera – sta conoscendo un'estensione nera senza precedenti. Si potrebbe, e si dovrebbe, a questo punto, parlare del colonialismo, eppure, basti sapere che questi nuovi individui sono proprio figli di

---

<sup>1</sup> Citato da Bachmann-Medick, "Multikultur oder kulturelle Differenzen?", 585.

<sup>2</sup> In tedesco definita *ethnische Minoritätenliteratur* (letteratura delle minoranze etniche) non ingloba soltanto le tradizionali letterature prodotte da contesti d'immigrazione, bensì abbraccia anche quelle degli scrittori di seconda e terza generazione.

<sup>3</sup> Arndt, "Kolonialistische Mythen und Weiß-sein", 135.

<sup>4</sup> Ibid.

quest'ultimo, militari delle truppe belliche, richiedenti asilo politico, studenti attratti dalle opportunità di formazione offerte dall'Europa oppure cittadini dello stato tedesco, soggetti etnici perché neri, considerati "non-existent and politically irrelevant"<sup>5</sup>, ma di fatto esistenti in Germania, perché ci vivono e in taluni casi nati lì da un genitore africano e l'altro tedesco.

Sul calco del motto britannico del "being British need not mean being white"<sup>6</sup> e della formula francese della "color-blindness"<sup>7</sup>, con la denominazione *Afro-German*, *Afro-Deutsch*, *afro-tedesco* si vuole fare riferimento al nuovo e tortuoso cammino verso una nuova specificità culturale e/o etnica che riguarda soggetti dal colore di pelle nero che sono "forced to live their lives on someone else's terms than their own"<sup>8</sup>. L'ipotesi sulla nascita di nuove etnicità in Gran Bretagna<sup>9</sup> avanzata da Stuart Hall coincide ora in Germania con una fase di destabilizzazione, di ri-combinazione del significato dell'essere tedesco spingendo il nuovo soggetto africano e tedesco a diventare membro interno della diaspora non più intesa come "african-descended people dispersed throughout the world"<sup>10</sup> ma piuttosto come "members of the African Diaspora connected by heritage although separated by birth"<sup>11</sup>. Gli afro-tedeschi nascono e crescono tra i bianchi ma il loro mondo, definito *Zwischenwelt*<sup>12</sup> (mondo di mezzo), è una realtà frapposta tra l'impossibilità di affermare il lato tedesco e/o africano della loro identità e al contempo l'impossibilità di negarli ambedue. La strada per una formula identitaria che sposa il *Deutschsein* con lo *Schwarzsein* va intesa come "a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation"<sup>13</sup>. Le identità si frammentano, diventano

---

<sup>5</sup> Blackshire-Belay, *The African-German Experience*, 116.

<sup>6</sup> Clark Hine, Keaton e Small, *Black Europe and the African Diaspora*, 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>8</sup> <http://www.asante.net/articles/17/afro-germans-and-the-problems-of-cultural-location/>

<sup>9</sup> Hall, *Il soggetto e la differenza*, 60.

<sup>10</sup> Campt, "The crowded space of diaspora", 98.

<sup>11</sup> Lorde, "Foreword to the English Language Edition", 13.

<sup>12</sup> Oguntoye, Ayim, Schultz, *Farbe bekennen*, 149.

<sup>13</sup> Campt, "Reading the Black German Experience", 288-294.

discontinue, disomogenee, si tra-s-formano e la sola alternativa possibile è la frattura, il rifiuto dell'alterità che il modello egemone bianco gli ha affibbiato. Questa frattura si traduce in uno slancio di autodeterminazione secondo il quale l'afro-tedesco si impone come tale all'interno della società tedesca, slancio che emerge da un'intervista all'afro-tedesco Michael trascritta nel 2009 dalla Deutsche Welle: "ich habe immer gewusst, was ich bin. Deutsch. Afro-Deutsch"<sup>14</sup>.

Alla luce di quanto sopra descritto interessante è vedere come l'identità delle donne nere in Germania offra spunti di riflessione molto stimolanti e nel campo dei *gender studies* e nei *black studies*.

Attivista, femminista, logopedista e unica poetessa afro-tedesca riconosciuta nel panorama letterario di lingua tedesca, May Ayim è diventata il simbolo della diaspora africana, della lotta contro il razzismo in Germania. A Berlino prima che in qualsiasi altro dove, Ayim incarna l'icona del superamento del binomio razza/identità nella dicotomia bianco/nero, tedesco/straniero. Attraverso la sua produzione letteraria<sup>15</sup> e la sua biografia<sup>16</sup> si transita da una soggettività soffocante e imposta a un tipo di individualità che è già autodeterminata. La volontà di stabilire un dialogo sia con i genitori adottivi sia con la sua famiglia africana si traducono nella necessità di ricostruire la propria vita partendo appunto dalla sua scomposizione. Inaspettatamente realizza il sé con una serie di passaggi, di spostamenti, laddove per spostamento qui non è da intendere un mero viaggio geografico. All'anagrafe Sylvie Brigitte Opitz, l'adozione dello pseudonimo May Ayim segna, imitando la pratica

---

<sup>14</sup> <http://www.dw.de/sie-sind-deutsch-ja-klar-afro-deutsch/a-4058386-1>

<sup>15</sup> Autrice di due raccolte di poesie: *blues in schwarz weiss* nel 1995, nel 1997 *nachtgesang*, nel 1993 *entfernte Verbindungen* e postuma una miscellanea dal titolo *Grenzlos und unverschämt*.

<sup>16</sup> Nasce ad Amburgo nel 1960. Figlia di madre tedesca e padre ghanese è abbandonata subito in un orfanotrofio per poi crescere, fino a 19 anni, con una famiglia tedesca, nella quale conosce discriminazione e isolamento. Viaggia molto (Egitto, Israele, Africa, Cuba) ma torna sempre in Germania, dove anche grazie al suo ruolo di attivista, diventa un punto di riferimento per le minoranze afro-tedesche. L'esperienza del razzismo da un lato e l'abbandono familiare dall'altro segnano in maniera decisiva la sua vita, minacciata da continui squilibri psico-fisici che portano infine la poetessa a lanciarsi, a soli 36 anni, dal balcone della sua abitazione.

delle scrittrici afro-americane del *verlan*<sup>17</sup> francese, la ricerca verso la sua identità, la cui realizzazione si celebra a partire dal passaggio dal nome anagrafico Brigitte Opitz al recupero della sua eredità africana nell'adozione dello pseudonimo May Ayim. Oltre al recupero dei *topos* africani e della letteratura afro-americana, il battesimo del nuovo soggetto afro-tedesco viene celebrato in secondo luogo con gli *Adinkra*, "a message one give to another when departing"<sup>18</sup>, un sistema di comunicazione visivo basato su simboli che racchiudono la peculiare spiritualità della cultura degli Akan<sup>19</sup>. May Ayim obbliga il lettore tedesco a trascendere le barriere culturali dentro le quali vive per guardare oltre il significato che le parole in superficie portano con sé. Siamo di fronte ad un'operazione di marginalizzazione, defamiliarizzazione e disabilitazione del soggetto tedesco all'interno del proprio contesto linguistico in quanto messo di fronte alla realtà che il soggetto afro-tedesco vive in prima persona e che riproduce nella lingua tedesca riportando però in vita la tradizione orale africana.

La lingua tedesca per May Ayim, e in questo il suo esempio era stata la femminista afro-americana Audre Lorde, è un luogo del potere, potere inteso come riappropriazione della propria individualità. Il suo è un tedesco scervo da ogni arguzia lessicale, una lingua piana ma ibrida, un *compositum* di elementi diversi e in contrasto tra loro. Disobbedisce alle regole ortografiche della lingua tedesca restituendone l'unità linguistica nell'alternanza tonale – *Obertöne* (toni alti) e *Untertöne* (toni bassi) – da cui si genera in maniera concreta e forte la critica alla società, e nel ricorso a neologismi (*schwertschwestern*, *mutkematke*, *zugzwang zwingen*)<sup>20</sup>,

---

<sup>17</sup> È una forma di linguaggio gergale parigino usato tra i giovani, diventato popolare soprattutto a partire dagli anni '80, per un bisogno di appartenenza comune unito al desiderio di poter giocare, nella creazione, con le strutture della lingua.

<sup>18</sup> Williams, "The language of Adinkra".

<sup>19</sup> Gruppo etnico che vive nel Ghana del Sud e nella Costa d'Avorio.

<sup>20</sup> Uno degli aspetti più innovativi della poesia tedesca di May Ayim è la creazione di locuzioni nuove a partire dal tessuto linguistico tedesco: *schwertschwestern*, letteralmente sorella spada, oltre a introdurre un'innovazione linguistica, rafforza il disagio esistenziale della scrittrice nei confronti dei componenti della famiglia adottiva attraverso la ripetizione della sillaba iniziale (la sorella sarebbe infatti una spada), mettendo in crisi, in questo modo, anche il concetto di famiglia.

fraseologismi (*stirr und starr*)<sup>21</sup>, alle ripetizioni frequentissime, alle allitterazioni, ai giochi linguistici ora con le vocali ora con le consonanti. La lingua tedesca, la lingua della minoranza afro-tedesca, diventa in questo caso la lingua della poesia, la chance, la possibilità di poter esprimere pensieri, emozioni e parole con quella lingua. Infatti per la maggior parte delle scrittrici di una minoranza è nella densità del linguaggio poetico che si riflette la possibilità di ricorrere alla propria lingua per esperimersi<sup>22</sup>.

La poesia è dunque identità, “la poesia non è un lusso”<sup>23</sup>, ma è la quintessenza della vita stessa, dà la forza e il coraggio di vedere, sentire, parlare costituendosi come il pilastro stesso della casa della differenza, la cui cifra è usando le parole di Andreas Blödorn nell’*Unterwegs-Sein*<sup>24</sup>, nel movimento, nell’essere in cammino, in giro.

La ricerca dell’identità in May Ayim non si basa soltanto su differenze etniche o culturali rispetto alla cultura bianca dominante. Il corpo diventa il punto di partenza della sua lotta, il margine nel quale vive il luogo della resistenza. La donna afro-tedesca è un soggetto che occupa posizioni molteplici distribuite su vari assi di differenza e attraversato da discorsi e pratiche che possono essere reciprocamente contraddittori. È un soggetto postmoderno, marginale, che ha capacità di agire, di muoversi o dislocarsi in modo autodeterminato, di prendere coscienza politica e responsabilità sociale pur nella sua contraddittorietà o incoerenza. La diversità risiede qui nella consapevolezza di essere oppressa che però muta la definizione stessa di oppressione. La donna afro-tedesca accetta il rischio del dis-locarsi, del dis-identificarsi; è pronta a lasciare un posto ‘sicuro’, che è casa in tutti i sensi – socio-geografico, affettivo, linguistico, epistemologico – per un altro posto, sconosciuto e nel

---

<sup>21</sup> Anche in questo caso May stravolge l’uso del tedesco: in questo caso la parola sulla quale bisogna concentrare l’attenzione è *starr* (rigido) che viene rafforzato dalla ripetizione meramente fonetica di *stirr* per evidenziare la dura inflessibilità che le è stata riservata tanto nella sfera privata quanto in quella pubblica.

<sup>22</sup> “Für die meisten Autorinnen einer Minderheit ergibt sich daher erst in der verdichteten Sprache der Lyrik die Möglichkeit, diese ihre Sprache für sich in Anspruch zu nehmen, Gedanken zu formulieren und für ihre Zwecke zu gebrauchen“ in Lorde, “Dichten ist kein Luxus”, 43.

<sup>23</sup> <http://www.fuoricampo.net/audrelorde/lusso.html>

<sup>24</sup> Thüne, Leonardi, *I colori sotto la mia lingua*, 146.

quale, pertanto, il rischio del dolore determina l'affermazione delle differenze molteplici dell'esperienza femminista. La donna afro-tedesca non è africana, non è tedesca, non vuole essere chiamata *Negerin*, *Immigrantin*, *Ausländerin*, è una donna in movimento, è in continuo attraversamento di frontiere, ridisegna la mappa dei confini tra corpi e discorsi, identità e comunità. L'essenza di questa donna è racchiusa nel nome ADEFRA, richiamo esplicito a un'associazione afro-tedesca della quale May Ayim stessa è collaboratrice, e che in amarico significa *die Frau, die Mut zeigt* (la donna che mostra il coraggio), donna imperterrita, imperturbabile che non si sottrae dall'affrontare questo rischio<sup>25</sup>.

## Bibliografia

- ARNDT, Susan. "Kolonialistische Mythen und Weiß-Sein. Rassismus in der deutschen Afrikaterminologie". In *The BlackBook. Deutschlands Häutungen*, AntiDiskriminierungsBüro (ADB) Köln von Öffentlichkeit gegen Gewalt e. V. und cyberNomads (cbN) (cur.), 91-115. Frankfurt am Main: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2004.
- AYIM, May. *Blues in schwarz weiss*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1995.
- \_\_\_\_\_. *nachtgesang*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Grenzlos und unverschämt*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- \_\_\_\_\_; HÜGEL, Ika; LANGE, Chris; BUBECK, Ilona; SCHULTZ, Dagmar (curr.). *Entfernte Verbindungen. Rassismus, Antisemitismus, Klassenuntersrückung*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1993.
- BACHMANN-MEDICK, Doris. "Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 4 (1994): 585-612.
- BLACKSHIRE-BELAY, Carol, Aisah (cur.). *The African-German Experience, Critical Essays*. Westport and London: Praeger, 1996.

---

<sup>25</sup> A tale riguardo esiste un'ampia letteratura di riferimento, cito qui solo alcune delle fonti che possono chiarire il confronto tra il discorso femminista occidentale e quello delle donne di colore, evidenziando la specificità di quest'ultimo: Kaye-Kantrowitz, "Some Notes on Jewish Lesbian Identity", 105-128; Moraga e Anzaldúa, *The Bridge Called My Back*.

- CAMPT, Tina. "The crowded space of diaspora: intercultural address and the tensions of diaporic relation." *Radical history Review*, Issue 83, (Spring 2002): 97-98.
- \_\_\_\_\_. "Reading the Black German Experience: An Introduction." *Callaloo*, Vol. 26, No. 2 (Spring, 2003): 288-294.
- CLARK HINE, Darlene; KEATON, Danielle; SMALL, Stephen (curr.). *Black Europe and the African Diaspora*. University of Illinois, 2009.
- HALL, Stuart. *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*. A cura di Miguel Mellino. Roma: Meltemi, 2006.
- KAYE-KANTROWITZ, Melanie. "Some Notes on Jewish Lesbian Identity." In Evelyn Torton Beck. *Nice Jews Girls. A Lesbian Anthology*, 105-128. Boston: Beacon Press, 1989.
- LORDE, Audre. "Dichten ist kein Luxus". In Audre, Lorde e Adrienne Rich. *Macht und Sinnlichkeit. Ausgewählte Texte*. A cura di Dagmar Schulz, trad. ted. di Renate Stendhal, 43. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Foreword to the English Language Edition". In *Showing Our Colors: Afro-German Women Speak Out*, a cura di May O'pitz-Ayim, Katharina Oguntoye, Dagmar Schultz, 42-48. University of Massachusetts Press, 1992.
- MORAGA, Cherrie; ANZALDÚA, Gloria. *The Bridge Called My Back. Writing by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table/Women of color Press, 1983.
- OGUNTOYE, Katharina; AYIM, May; SCHULTZ, Dagmar. *Farbe bekennen, Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin: Orlanda, 2006.
- THÜNE, Eva-Maria; LEONARDI, Simona (curr.). *I colori sotto la mia lingua, scritture transculturali in tedesco* (LisT, 1). Roma: Aracne, 2009.
- WILLIAMS, Jasmin, K. "The language of Adinkra". New York Amsterdam News, vol. 102, issue 43, (2011)
- <http://www.asante.net/articles/17/afro-germans-and-the-problems-of-cultural-location/>
- <http://www.dw.de/sie-sind-deutsch-ja-klar-afro-deutsch/a-4058386-1>
- <http://www.fuoricampo.net/audrelorde/lusso.html>



# Sarah Winnemucca, una nomade radicata

*Giorgio Mariani*

Sarah Winnemucca è la prima donna indiana d'America ad aver pubblicato un libro in lingua inglese. La sua autobiografia, *Life Among the Piutes: Their Wrongs and Claims* apparve nel 1883, in una delle fasi più tragiche e complesse nella lunga storia delle relazioni tra i bianchi di origine europea e i popoli indigeni degli odierni Stati Uniti. Nonostante il manoscritto abbia beneficiato della revisione di Mary Peabody Mann (sorella di Sophia Peabody, moglie del celebre scrittore Nathaniel Hawthorne), sul fatto che il testo sia stato elaborato e originariamente composto da Sarah Winnemucca non sussistono dubbi. Non deve dunque stupire che, dopo un lungo periodo in cui l'opera di Winnemucca era stata largamente dimenticata, negli ultimi decenni essa sia stata oggetto di numerosi studi che ne hanno messo in luce non solo l'importanza sul piano strettamente storico, ma ne hanno anche evidenziato quei risvolti politici e culturali che rendono la sua autrice una figura di grande attualità<sup>1</sup>. Tanto nella sua opera maggiore, quanto in pezzi più brevi, apparsi su giornali e riviste dell'epoca, Winnemucca si spende per cercare di assicurare al suo popolo una sopravvivenza dignitosa, non limitandosi però ad appellarsi ai sentimenti umanitari di chi la leggeva o veniva ad ascoltarla nei numerosi incontri pubblici cui partecipava in giro per gli Stati Uniti. Il suo tono è spesso sferzante e indignato ma, soprattutto, animato da una capacità di mettere in luce

---

<sup>1</sup> Alcuni passi di questo breve scritto sono ripresi dall'introduzione da me scritta nel 2006 in occasione della pubblicazione della traduzione italiana dell'autobiografia di Sarah Winnemucca. Per quel che concerne le vicende biografiche di Winnemucca si vedano Canfield, *Sarah Winnemucca* e Zanjani *Sarah Winnemucca*.

le contraddizioni e le ipocrisie della cultura “civilizzatrice” con cui si trova a scontrarsi e misurarsi. Al tempo stesso, Winnemucca si distingue per un intelligente pragmatismo, che al di là delle specifiche scelte politiche da lei perseguite, investe le modalità di interazione con i suoi interlocutori. A questo riguardo merita di essere segnalato un importante, recente saggio di Carolyn Sorisio, che al termine di una preziosa ricerca di archivio, corregge la convinzione a lungo da tutti accettata, secondo la quale Winnemucca non avrebbe nutrito alcun imbarazzo nel presentarsi – e soprattutto nel lasciarsi rappresentare dalla stampa dell’epoca – come “principessa indiana”, dimostrando al contrario che le sue identità erano molteplici e cangianti, a seconda delle circostanze e delle esigenze del momento. Se da un lato, ad esempio, qualificarsi come “principessa” (status inesistente nel suo gruppo tribale) era un modo per rivendicare alla sua persona un ruolo di leadership che il pubblico bianco potesse riconoscere immediatamente, Winnemucca non disdegnava al tempo stesso di dare un’immagine di sé come indiana “assimilata”, perfettamente a suo agio, ad esempio, in un normale vestito occidentale, pur continuando spesso a “esibirsi” nelle sue conferenze con abiti “tradizionali” e rifiutando dunque di essere catalogata in modo rigido e univoco.

Questa sua destrezza a livello performativo è in perfetta continuità con la più generale fluidità della sua persona e della sua vicenda biografica e politica. Winnemucca può, in effetti, essere pensata come scrittrice *nomade* per eccellenza. In primo luogo, Thocmetony (il suo nome in lingua paiute) appartiene a un’entità tribale generalmente classificata come “nomade”, anche se forse sarebbe più corretto il termine semi-nomade, in quanto i vari gruppi identificati come *piute* (o, come si scrive più spesso, *paiute*) si spostavano all’interno di un territorio vasto sì, ma abbastanza circoscritto (non a caso si distingue tra Northern, Central e Southern Paiute, i quali parlavano idiomi diversi, pur se appartenenti allo stesso ceppo linguistico). Nomade, però, Sarah Winnemucca lo fu soprattutto per la sua vita movimentatissima. Nata nella regione occidentale dell’odierno Nevada, in tutta probabilità nel 1844 (lei stessa scrive d’ignorare “il giorno preciso”), venne inviata dal nonno Truckee, che aveva accordato ai primi visitatori bianchi un’accoglienza assai calorosa, presso una famiglia bianca di Carson

City per poi frequentare (anche se non è chiaro se per poche settimane o addirittura tre anni), sempre in ottemperanza con il desiderio del nonno, la scuola delle "Sorelle della Carità" di San José, in California. Il resto della sua non lunghissima vita (morì di tubercolosi nel 1891, come il marito Lewis H. Hopkins, conosciuto anni prima a San Francisco), Sarah Winnemucca lo trascorse facendo la spola tra la sua gente, resa stavolta "nomade" dalla pressione dei bianchi e dai trasferimenti forzati su diverse riserve decisi dal governo federale, e l'Est, dove si recò una prima volta col padre per incontrare, a Washington, il Segretario degli Affari Interni, nel 1879-80, per poi tornarvi nel 1883, quando partecipò a quasi trecento conferenze e incontri pubblici organizzati in tutte le più importanti città della costa atlantica. Ritornata tra i suoi, ripartì per trascorrere un anno a San Francisco, dove continuò l'attività di conferenziera e paladina dei diritti della sua gente, per poi fare ritorno in Nevada, a Lovelock, dove col fratello aprì una scuola per bambini indiani.

Anche i periodi trascorsi nel natio Nevada – sia quelli a stretto contatto con il suo popolo sia quelli passati a far da interprete, esploratrice e guida per l'esercito degli Stati Uniti (Winnemucca parlava correntemente l'inglese, lo spagnolo, e tre differenti lingue indiane) – furono segnati da continui spostamenti e costituiscono, nell'economia della sua autobiografia, la parte più "avventurosa": quella che più da vicino ricorda l'immagine del West americano come ci è stata trasmessa dal cinema, dai fumetti, e in parte dalla stessa letteratura. Difficile non spendere l'aggettivo "epico", ad esempio, per la cavalcata da lei compiuta tra il 13 e il 15 giugno 1878 quando, in piena "Guerra dei bannock"<sup>2</sup>, coprì una distanza di 223 miglia. "Sì, fui io che andai per conto del governo, quando gli ufficiali non riuscivano a far partire né un indiano né un uomo bianco, per amore o per denaro. Io, solo una donna indiana, andai e salvai mio padre e la sua gente"<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> La "Bannock War" fu in larga misura una conseguenza della gestione disumana e corrotta dell'Agente della riserva William V. Rinehart, nonché delle politiche espansive anti-indiane del governo USA. Stando a quanto racconta nella sua autobiografia, la tribù di Winnemucca non partecipò in modo diretto al conflitto, pur dovendo poi subirne le conseguenze.

<sup>3</sup> Winnemucca, *Io pellerossa*, 142.

Sarebbe però del tutto sbagliato pensare che la scrittura di Winnemucca abbia un valore esclusivamente documentario. *Life among the piutes* persegue viceversa un disegno politico e culturale molto chiaro<sup>4</sup>. Da un lato l'autrice vuole dimostrare non solo che i pregiudizi della cultura dominante nei confronti degli indiani, e dei paiute in particolare, sono errati e frutto dell'ignoranza e dall'arroganza di chi ha solo più potere, ma al tempo stesso si propone di mettere in luce come i valori di solidarietà, carità, rispetto e amore, cui i bianchi dichiarano d'ispirarsi, non sono assolutamente diversi da quelli indiani. L'ironia con cui, a più riprese, Winnemucca commenta il divario tra i valori "cristiani" dei bianchi e le loro pratiche concrete, è solo una delle numerose strategie retoriche miranti a dimostrare che i paiute sono ben lungi dall'essere "selvaggi". Esempio è anche il modo in cui s'impegna a mettere in luce i tratti democratici della propria comunità tribale, che non solo sono analoghi a quelli degli Stati Uniti, ma addirittura più avanzati. "Abbiamo una repubblica come voi. La Tenda del Consiglio è il nostro Congresso, e tutti quelli che hanno qualcosa da dire possono parlare, comprese le donne"<sup>5</sup>. Winnemucca non si limita a rivendicare la sostanziale equivalenza tra "la Tenda del Consiglio" paiute e il Congresso statunitense, ribadendo così il diritto del suo popolo all'autodeterminazione, ma inserisce un supplemento polemico ricordando implicitamente che mentre le donne siedono nel "Congresso" paiute perché "ne sanno quanto gli uomini, e spesso è richiesto il loro parere", nella repubblica degli Stati Uniti alle donne non è concesso neppure il voto.

"Nomade" è un termine che, in ambito letterario e filosofico, ha da tempo assunto accezioni che non rimandano necessariamente all'atto del viaggiare e si collegano piuttosto alla molteplicità e contraddittorietà delle forze e dei contesti che agiscono sui soggetti nell'epoca della postmodernità. Questo nomadismo rischia di privare il soggetto umano di qualunque stabilità sociale e culturale. Per questo è importante, secondo Rosi Braidotti, ribadire che "essere nomadici o in transizione [...] non colloca il soggetto pensante al di là

---

<sup>4</sup> Analisi dettagliate della struttura e delle retoriche del testo si possono trovare in Walker, *Indian Nation* e Lape "I would rather be".

<sup>5</sup> Winnemucca, *Io pellerossa*, 44.

della storia e del tempo. Il pensiero può non essere più legato a un luogo specifico, soprattutto nell'epoca dell'economia globale e delle reti telematiche, *ma questo non lo rende privo di un terreno su cui poggiare*. [...] Un luogo è una memoria incarnata e intrecciata ad altre: è un insieme di contro-memorie attivate dal pensiero resistente contro l'ordito delle rappresentazioni dominanti<sup>6</sup>. Naturalmente la seconda metà dell'Ottocento nella quale visse Sarah Winnemucca è una realtà storica, sociale, e culturale assai diversa da quella postmoderna. Resta però il fatto che le politiche di sradicamento delle comunità indigene del continente messe in atto dal governo statunitense rientrano a pieno titolo in quella strategia di estensione del dominio del capitale in ogni angolo della terra giunta a compimento solo un secolo e mezzo più tardi. Parafrasando Braidotti, dunque, possiamo dire che l'opera di Winnemucca diviene essa stessa il "luogo" nel quale si sedimentano racconti e memorie in aperta contrapposizione con "l'ordito delle rappresentazioni dominanti". Se il governo priva letteralmente i paiute del terreno tradizionale su cui avevano poggiano per centinaia di anni, la scrittura "nomade" di Winnemucca offre una vera e propria "riserva" d'immagini e contro-storie per resistere alla violenza del colonialismo. L'opera di Winnemucca si misura creativamente con le mutate condizioni storiche in cui il suo popolo viene violentemente gettato nello spazio di un paio di generazioni, e pur fiera delle proprie tradizioni, l'autrice di *Life among the Piutes* sa bene che nessun ritorno al passato è possibile. Il "luogo specifico" dei paiute non potrà più essere quello delle terre ancestrali sotto il loro più o meno esclusivo controllo, ma un "terreno" nuovo che essi stesso devono sforzarsi di conquistare all'interno di inedite coordinate storiche e spaziali.

In una recente intervista di Sofia Sacchetti a Michele Tournier, sollecitato sul tema della "scrittura nomade", lo scrittore francese ha risposto con queste parole: "Penso che la scrittura sia in primo luogo una radice, o meglio un radicamento a un paese, ad un paesaggio. Si è scrittori inglesi, francesi, eccetera. La scrittura è un radicamento. La scrittura nomade è una contraddizione, il nomade non scrive, il nomade parla. Una volta per scrivere ci voleva l'inchiostro, della

---

<sup>6</sup> Braidotti, *Transpositions*, 29 (Traduzione e sottolineatura sono mie).

carta, delle penne, tutte cose che il nomade non poteva permettersi”<sup>7</sup>. Potremmo osservare che, per quanto comprensibile, lo scetticismo di Tournier pare rimandare a un’epoca in cui ci si sentiva “scrittori inglesi, francesi, eccetera” sulla base di un sentimento naturale che mal si sposa con l’odierna realtà di un mondo sempre più de-territorializzato e soggetto a flussi transnazionali. Al tempo stesso, però, si può concordare con Tournier sulla necessità per la scrittura di avere delle radici. Queste radici, però, come Sarah Winnemucca aveva già ben compreso più di un secolo fa, possono affondare anche in contesti differenti da quelli classici della nazionalità o di una comunità etnica chiusa in se stessa. La realtà dei paiute di fine Ottocento è in effetti già transnazionale, e Philip Deloria parla opportunamente in tal senso delle comunità indiane del Nord-America come di *internal trans-nations*<sup>8</sup>: di nazioni interne ai confini degli Stati Uniti eppure al tempo stesso non riducibili a tali confini. Ecco perché, a mio giudizio, la scrittura di Winnemucca può definirsi al tempo stesso tanto “nomade” quanto “radicata”. Essa nasce da un contesto storico, geografico e socio-culturale specifico ma scosso da una serie di cambiamenti repentini e drammatici che richiedono una flessibilità di pensiero e una disponibilità pragmatica a occupare posizioni diverse e contraddittorie. Per questo Sarah Winnemucca transita dal ruolo della “principessa” a quello dell’indiana “assimilata”, dai doveri della traduttrice a quelli della scout coraggiosa, rifiutando però “nomadicamente” di farsi ridurre a una sola di queste figure.

## Bibliografia

- BRAIDOTTI, Rosi. *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- CANFIELD, Gae Whitney. *Sarah Winnemucca of the Northern Paiutes*. Norman: University of Oklahoma Press, 1983.
- LAPE, Noreen Groover. “I would rather be with my people, but not to live with them as they live’. *Cultural Liminality and Double*

---

<sup>7</sup> Tournier, “Intervista”.

<sup>8</sup> Citato in Sorisio, “Sarah Winnemucca”, 36.

- Consciousness in Sarah Winnemucca's *Life Among the Piutes: Their Wrongs and Claims*", *American Indian Quarterly* 22 (Summer 1998): 259-79.
- SORISIO, Carolyn. "Playing the Indian Princess? Sarah Winnemucca's Newspaper Career and Performance of American Indian Identities". *Studies in American Indian Literatures* 23, 1 (Spring 2011): 1-37.
- \_\_\_\_\_. "Sarah Winnemucca, Translation, and US Colonialism and Imperialism", *MELUS* 37, 1 (Spring 2012): 35-60.
- TOURNIER, Michel. "Intervista". A cura di Sofia Sacchetti. «La deleuziana». 1 Marzo 2014. <http://www.ladeleuziana.org/tag/scrittura/>
- WALKER, Cheryl. *Indian Nation: Native American Literature and Nineteenth-Century Nationalisms*. Durham: Duke University Press, 1997.
- WINNEMUCCA, Sarah. *Life Among the Piutes. Their Wrongs and Claims*. Putnam: New York, 1883 [*Io, pellerossa*. Trad. it. di Cristina Pittiglio, supervisione e cura di Maria Antonietta Saracino, introduzione di Giorgio Mariani. Roma: Donzelli, 2006].
- ZANJANI, Sally. *Sarah Winnemucca*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001.



# Verso l'Europa. Miti moderni in Zehra Çirak e Emine Sevgi Özdamar

*Gabriella Pelloni*

Nella lirica di Zehra Çirak, poetessa di origine turca emigrata nel 1964 da bambina in Germania, la topografia della malinconia e della *Sehnsucht* rappresenta, accanto agli ineludibili toni ironici e burleschi, una costante tipica della sua particolare declinazione del tema del viaggio e della migrazione. Tale tonalità emotiva non è tuttavia espressione di una tensione verso il luogo d'origine, ma piuttosto manifestazione di un desiderio di intensificazione della vita e di arricchimento dell'esperienza. Questo aspetto è reso particolarmente evidente nella poesia *Fernweh* (*Mal di lontananze*), che fotografa il paradosso di un'epoca in cui tutto è a portata di mano e il vuoto di senso lasciato dalla perdita di esperienza è colmato da beni di consumo e da fantasmagorie di immagini e suoni che entrano nelle nostre case attraverso lo schermo del computer, portando alle estreme conseguenze l'anestesia dei sensi e la crisi della percezione: "Statt mit den Fingern auf der Landkarte / ziehen jetzt Augen auf Bildschirmen / ab in die Ferne zum Reisen und Sehen / was und wo und wie Anderes zu leben vermag / [...] so motorisiertes Wandern / elektronisches Bergauf / und der müden Augen wegen / rutschen wir ein in den Schlaf / dort Heimweh / nach dem Leben"<sup>1</sup>. Se è vero che il motivo della saturazione viene evocato quasi a monito in questa e altre liriche quale uno dei grossi rischi della nostra contemporaneità, tale consapevolezza non pregiudica il tentativo di Çirak di dar vita a

---

<sup>1</sup> Çirak, *In Bewegung*, 10. "Invece di dita sulla carta / ora vanno gli occhi su schermi / lontano a viaggiare e vedere / cosa dove e come vivono gli altri [...] escursioni motorizzate / scalate elettroniche / e quando gli occhi son stanchi / scivoliamo nel sonno / lì desiderio / di vita". (Tutte le traduzioni dei testi sono mie)

nuove figurazioni del sé in un atto di scrittura poetica che fa del viaggio uno dei propri temi principali. Questa espressione del sé individuale, che ritrae interazioni complesse tra vari livelli della soggettività, si distingue nella produzione lirica di questa poetessa per alcuni aspetti che qui pare interessante restituire nei loro tratti essenziali: innanzitutto il sovvertimento di motivi e stilemi tipici della letteratura di migrazione; quindi il ricorso a motivi mitologici, che appaiono sottoposti a continui rovesciamenti e trasformazioni; infine il confronto costante con la realtà europea attuale da quella che si può definire una prospettiva ad un tempo esterna e interna<sup>2</sup>.

L'espressione del sé non si fonda in Çirak su un'analisi psicologica, bensì su una forte percezione sinestetica della materialità e corporeità delle cose, che fluisce per così dire direttamente nella lingua, dando forma alle frasi, creando neologismi e composti, aprendo, attraverso volute allusioni, molteplici possibilità di lettura. È un processo segnato dalla consapevolezza della difficoltà di cambiare, degli ostacoli che la persona pone involontariamente a se stessa, come nella poesia *Ich habe mich durch das Schlüsselloch gesehen* (Mi son vista attraverso la toppa): "Mit Sonne Mond und Sternen / mit dem Untergang noch anderer Dinge / lebe ich satt statt gut / in meinem Beutel klingelt hell / noch eine Zeit / der Klang der Jugendsteine / und mit ihnen werfe ich die Scheiben altbekannter / Wiederholungsfenster ein / wenn ich dann schauen kann / von draußen nach drinnen / und von drinnen nach draußen / dann will ich wie ein Dieb / Türen durch mich brechen / aber halt! / da stecken ja die Schlüssel noch"<sup>3</sup>. Immaginata come un insieme di porte e finestre, un'unità psicofisica inestricabile oltre ogni dualismo di corpo e anima, la persona accoglie in sé il trascorrere ciclico del tempo e vive in una condizione di inappagamento. Quando riesce a spazzar via vecchie abitudini ripetitive, assecondando una volontà

---

<sup>2</sup> L'unica analisi esaustiva della lirica di Zehra Çirak è quella di Karin Yesilada, *Poesie der dritten Sprache*, 100-151, che però non prende in considerazione l'ultima raccolta *In Bewegung* (In movimento).

<sup>3</sup> Çirak, *Fremde Flügel*, 20. "Del sole la luna le stelle / del tramonto di molte altre cose / sono sazia ma infelice / nel mio borsello risuona ancor limpido / il tintinnio delle giovani pietre / con cui frantumo i vetri di note finestre di abitudini / quando riesco a vedere / da fuori a dentro / da dentro a fuori / come un ladro voglio / scardinare porte dentro di me / ma alt! / le chiavi sono ancora nella toppa".

giovanile di cambiamento che le giunge all'orecchio come un suono luminoso, guadagna prospettive più libere e complete su se stessa, che mettono in questione l'invalidabilità del confine tra un dentro e un fuori e celebrano la capacità dello sguardo di dislocarsi e assumere nuovi punti di vista. L'immagine finale è però ambigua: le porte chiuse percepite dentro di sé sembrano restare chiuse, tuttavia esibiscono le chiavi: si possono dunque aprire senza sforzo? O le chiavi sono inserite dall'altro lato della porta, vanificando non solo il tentativo di entrare, ma anche di sbirciare all'interno?

In ogni caso si rende qui evidente che la *Fremde* è intesa dalla poetessa come un'alterità irriducibile presente in ognuno, e non solo come una diversità culturale. L'immagine ricorrente della porta, che nella lirica di Çirak è spesso legata a quella del confine e della frontiera (*Grenze*), si apre indubbiamente a un livello di lettura critico-sociale, che tematizza l'idiosincrasia europea nei confronti dello "straniero". Più in generale, però, si rivela cifra di una medialità che non è solo forma poetica di sperimentazione, ma asseconda una volontà più profonda di aprirsi alla realtà sociale e politica, sfidando la tendenza individualizzante di tanta letteratura contemporanea. Il sé non è un qualcosa di distinto e separato dal mondo esterno, bensì una membrana che con il mondo intrattiene un rapporto quasi osmotico: è parte di esso, lo accoglie in sé, lo cattura e lo rilascia. L'immagine ha un'evidente valenza poetologica: data per assodata l'esistenza di un intimo contatto e di uno scambio tra un dentro e un fuori, la scrittura poetica si costituisce come un tentativo di penetrare questa alterità, di farla propria attraverso metamorfosi continue, che investono lo sguardo su se stessi così come quello sugli altri e sulle cose. Nella lirica di Çirak eventi, figurazioni, enunciati sono sempre in procinto di collidere, o di capovolgersi su se stessi. La capacità di trasformarsi richiede uno sguardo reversibile e implica il rifiuto della unidirezionalità dei significati. Diventa evidente che ciò che anima questa indagine artistica non è tanto, o non solo, la ricerca di un'autenticità di contenuto: il suo principio nascosto è piuttosto la stratificazione dinamica di immagini e significati, che permette di esplorare la vita in tutte le sue aperture.

Esiste un ciclo di poesie in cui Çirak evoca con tratti essenziali una geografia mitica legata al complesso mitologico del ratto d'Europa. Il mito d'Europa, rapita da Zeus nelle sembianze di un toro, fu letto in

molti modi dai suoi interpreti<sup>4</sup>: se in un'ottica storico-antropologica il mito è allusione ai matrimoni mediante ratto, oppure illustrazione del passaggio da una società matrilineare a una patriarcale, esso sta anche per il passaggio ai greci del dominio sul Mediterraneo orientale, quindi per quei movimenti di migrazione che includevano la diffusione della scrittura e, più in generale, per un viaggio, da Oriente a Occidente, portatore di civiltà e cultura, con la sua continuazione nella storia dei figli d'Europa, tutti eroi, colonizzatori e fondatori di civiltà. La lettura femminista, alla ricerca di una simbologia femminile indipendente da quella maschile, ha visto poi in Europa non più la preda e la vittima piangente, piuttosto la donna consenziente e infine trionfante, quindi un processo di consapevolizzazione del soggetto femminile.

La prima poesia del ciclo, *Vom Mythos der Wissensschlechter* (Del mito dei macellai del sapere), stabilisce tra il mito e la storia europea passata e presente una continuità all'insegna dei motivi della violenza e della colpa: "Den Verbrechern oder den Gebrochenen / diesen etwas abzuzählen schürt nur den Zorn / denn alles soll so werden wie es ist / alles unverändert unverbesserlich seit Europäens Jahren"<sup>5</sup>. Çirak riporta l'origine dell'Europa all'evento violento di uno stupro, e, senza tralasciare il lato comico della vicenda del ratto, caratterizza la storia del continente come un percorso inesauribile di violenze e abusi, tanto che alla domanda "che c'è ancora da fare?", il riso si leva così forte da far "sputare sangue" alle frontiere – un'immagine tragica e comica ad un tempo, che se da un lato commemora le numerose morti ai confini che l'Europa ha saputo erigere dentro e fuori di sé, dall'altro raffigura lo sforzo ridicolo di tenere in piedi frontiere che non hanno più ragione di esistere. In una realtà che si è privata della forza immaginifica dei miti sono ormai solo gli eruditi a esserne i custodi, e a farne però – e questo è il punto essenziale – solo un uso strumentale, che, nobilitando alcuni lati del mito, contribuisce a perpetuare le violenze che nella storia dell'Europa continuano a ripresentarsi inalterate sotto altri nomi.

---

<sup>4</sup> Cfr. Passerini, *Il mito d'Europa*.

<sup>5</sup> Çirak, *Fremde Flügel*, 64. "[...] farla pagare ai criminali o ai pentiti / esacerba solo la collera / tutto deve diventare com'è / tutto immutabile e incorreggibile dagli anni di Europa".

L'Europa degli alti valori dell'Illuminismo resta anche l'Europa degli sfruttamenti, dei razzismi e degli etnocidi.

Questo scenario di violenze, con cui il presente si ostina a non confrontarsi a fondo, è evocato anche in una poesia successiva, in cui il mito d'Europa è intrecciato a motivi della storia di Icaro e quindi ad un tema, quello del volo, molto caro all'autrice. Il motivo del volo, immagine di liberazione (pensiamo a Dedalo e a Icaro che fuggono volando dal labirinto), ma anche metafora dell'ingegno umano che viene punito perché troppo audace, è presente nella poesia *In Bewegung* (In movimento), in cui la ricchezza combinatoria delle immagini evoca scenari molteplici, dal mettersi in viaggio spiccando il volo, fino al ritorno in una casa che ora appare propria solo in parte: "Bei der Rückkehr die Federn ordnen / die Reifen einstellen / und die FüÙe ausstrecken bis dorthin / was noch der eigene Tisch zu nennen wäre"<sup>6</sup>. Ma anche la paura della solitudine e dei conflitti che ogni nuova partenza comporta, la tentazione di adagiarsi pacificati in una condizione di stasi che è in fondo uno spegnersi, un attutirsi, uno smorzarsi. Ciò che fa l'essere è il suo essere in movimento, come asserisce la chiusa epigrammatica, una nuova presa di commiato dal *cogito ergo sum* della tradizione occidentale, con cui Çirak ribadisce una visione dell'identità come qualcosa di essenzialmente dinamico e polimorfo: "Die Heimkehr zum Stillstand will heißen / es bewegt sich / also ist es"<sup>7</sup>.

In netto contrasto con questa immagine, nella poesia *Die Geburt von Europa und dem Stier*, la caduta rovinosa di Icaro, che pone fine al suo volo audace e folle ad un tempo, conseguenza della punizione per la *hybris* e il mancato rispetto dei limiti, si fonde con lo scacco della missione civilizzatrice dell'Europa, raffigurato nell'immagine della caduta delle stelle che ornano la sua bandiera: "Manchmal sind alle schuld / Männerschläge Frauen weinen / Kinder in Europa / Frauenschläge Männer weinen / Kinder in Europa / Kriege hier gemacht hier gefunden [...] / wer kann / der fliege davon / ohne sich die Flügel zu versengen / Ein Feuerchen brennt / damals schon und

---

<sup>6</sup> Çirak, *In Bewegung*, 8. "Al ritorno riordinare le piume / fermare le ruote / e allungare la gambe / fin dove il tavolo ci appartiene".

<sup>7</sup> Ibid. "Ritorno a casa significa / si muove / dunque è".

heute wieder / Europas Sterne kommen nieder”<sup>8</sup>. Significativamente, l’attitudine violenta non è attribuita solo all’uomo e alla società patriarcale, ma anche alla donna, il cui anelito di emancipazione può riproporne i tratti. Dietro questa geografia mitica è evidentemente adombrata la critica a un uso del mito come fattore di continuità dai greci agli europei, all’interno di una visione che esclude il “barbaro”, e in generale il “diverso”, dal cammino della civiltà. Per Çirak la ricerca delle radici, parte essenziale di ogni costruzione di un sé individuale e collettivo, dovrebbe comprendere anche il ripensamento dei crimini e il distanziamento da altre Europee, un uscire dalle parti negative del suo retaggio alla ricerca di un retaggio migliore.

Proprio questo aspetto, che appare essere una delle cifre generanti della scrittura poetica di Çirak, è al centro di una recente opera di un’altra scrittrice turco-tedesca: la pièce *Perikizi* della nota Emine Sevgi Özdamar. Riscrittura dell’Odissea di Omero e storia dai tratti fortemente autobiografici, *Perikizi* mette in scena le vicende di una ragazza che lascia la Turchia alla volta dell’Europa, dove sogna di intraprendere la carriera di attrice, attratta dal mito del luogo “altro” di una libertà forse solamente presunta. Come è evocato dal sottotitolo, *Ein Traumspiel* (Un sogno), il viaggio di Perikizi, dai marcati tratti onirici, è in primo luogo un’avventura della soggettività, metafora di un atto psichico che nell’interazione con la realtà europea, nella sua dimensione assieme mitica e reale, si configura come un processo di alterazione del soggetto in cui il confronto con i traumi storici del passato assume una rilevanza centrale.

Significativamente, a inaugurare il viaggio sono le parole scettiche del padre di Perikizi, che, in un richiamo ironico alle stelle della bandiera europea, pone subito in primo piano la questione del passato sanguinoso del vecchio continente: “Sie werden goldene Sterne auf dein Haupt schütteln, wohlan zu diesem Europa. Das alle deiner Großväter auf dem Gewissen hat. Die Toten, die sind unsere

---

<sup>8</sup> Ibid. 77. “Talora son tutti colpevoli / botte di uomini donne piangono / bimbi in Europa / botte di donne uomini piangono / bimbi in Europa / guerre qui fatte e trovate [...] / si metta in salvo / chi può / senza bruciarsi le ali / Un focherello brucia / oggi così come allora / cadono giù le stelle di Europa”.

Götter, nie werden sie dir verzeihen, du Ruhelose”<sup>9</sup>. Il viaggio, da sempre metafora di un cambiamento di stato, di un’iniziazione, ma anche di un ritorno a casa, possibile o impossibile come quello di Odisseo, è un processo in cui si rischia di precipitare nel margine, nell’annullamento, nel caos, come ammonisce il padre ricordando proprio il protagonista di Omero: “Odysseus ist aber auf seiner Irrfahrt in der Fremde beinahe zu einem Nichts, Niemand geschrumpft”<sup>10</sup>. Tuttavia, nel viaggio di Perikizi, Odisseo diventa innanzitutto immagine del moderno europeo per cui l’esperienza nella *Fremde* finisce per porre con maggior virulenza la questione della propria identità. Se il padre sosterrà ancora: “In der Fremde wird der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen, weil er andauernd daran erinnert wird, dass er anders ist”<sup>11</sup>, Perikizi, che, come si scoprirà, è stata scelta dai nonni morti nella Prima guerra mondiale per confrontarsi con le contraddizioni della realtà europea attuale proprio perché, pur essendo giovane, “ha un cuore”, saprà trovare nella *Fremde* una propria voce originale: mentre all’inizio la vediamo recitare un ruolo dopo l’altro con furbesca disinvoltura, verso il finire del viaggio la troveremo sempre più intenta a scrivere la propria poesia.

Quanto più Perikizi si allontana dal contesto d’origine per addentrarsi in un mondo popolato da personaggi grotteschi, una realtà satura di pregiudizi e discorsi stereotipati, in cui le antiche problematiche del vecchio continente si ripresentano con un volto solo apparentemente nuovo, tanto più si avvicina ai traumi storici del proprio paese, che riemergono in lei con la voce della nonna, con il suo lamento per il genocidio degli armeni perpetrato dal suo paese. Il viaggio diventa quindi per Perikizi l’esperienza di un’alterità che disturba perché è lontana e familiare ad un tempo. E tuttavia esso si configura anche e soprattutto come una riconsiderazione della memoria collettiva che, accogliendo le voci di Omero, Shakespeare,

---

<sup>9</sup> Özdamar, “Perikizi”, 285. “Ti spargeranno stelle d’oro sul capo, dai, vattene in Europa. Che ha sulla coscienza tutti i tuoi nonni. I morti, loro sono i nostri déi, non te lo perdoneranno mai, irrequieta!”.

<sup>10</sup> Ibid. 287. “Durante le sue peregrinazioni Odisseo si è ridotto a un nulla, a un nessuno”.

<sup>11</sup> Ibid. 289. “Quando siamo in un paese straniero finiamo per ricadere in noi stessi perché tutti ci ricordano la nostra diversità”.

Kavafis, così come dei grandi poeti della Germania, da Hölderlin a Heine e Brecht, consente di albergare esistenze dolci e munifiche e generare passione per la giustizia. Così come nella lirica di Çirak, anche nella pièce plurivocale di Özdamar, che non a caso cita la poesia di Kavafis *Aspettando i barbari*, la connessione con il passato mira dunque alla ricostruzione di una nuova “ecologia” umana: vuole dire addio a un’Europa dalle forme gerarchiche e accentratrici in favore di un’Europa delle vie non lineari, simili a quelle delle migranti e dei migranti delle diaspore del XX e XXI secolo: un procedere, quindi, in tutte le direzioni possibili, per fare rinascere la comprensione delle origini miste e molteplici dell’Europa e della connessione tra le culture.

## Bibliografia

- ÇIRAK, Zehra. *Fremde Flügel auf eigener Schulter. Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.
- \_\_\_\_\_. *In Bewegung. Gedichte und Prosaminiaturen*. Berlin: Verlag Hans Schiler, 2008.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi. “Perikizi. Ein Traumspiel”. RUHR/2010. *Theater Theater. Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*, a cura di U.B. Carstensen, S. von Lieven, Frankfurt a. M., 2010 [*Perikizi, Un sogno*. Introduzione, trad. e cura di S. Palermo. Napoli: Liguori Editore, 2017].
- PASSERINI, Luisa. *Il mito d’Europa. Radici antiche per nuovi simboli*. Firenze: Giunti, 2002.
- YEŞİLADA, Karin E. *Poesie der dritten Sprache. Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2012.

# Herta Müller tra centro e periferia. Una scrittura tra immagine e parola

*Jelena Reinhardt*

*Ich bin Franzose in Deutschland und Deutscher  
in Frankreich, Katholik bei den Protestanten, Protestant  
bei den Katholiken, Jakobiner bei den Aristokraten und bei  
den Demokraten ein Adliger [...]  
Nirgends gehöre ich hin, überall bin ich der Fremde.  
Adelbert von Chamisso, Peter Schlemihls<sup>1</sup>.*

L'idea di 'passare i confini' non solo in senso strettamente geografico, bensì anche in senso lato, chiama inevitabilmente in causa la dimensione spaziale. A questo si aggiunge che allo stesso modo il gesto del 'passare', così come la condizione di 'migrante', implica il riferimento a un'altra categoria fondamentale, quella del movimento. Pertanto, quando si parla di scrittrici e di scrittori migranti è decisivo saper ricostruire una mappa fatta di luoghi e di spostamenti, che rappresenta una trama essenziale della loro vicenda biografica e artistica.

In questa direzione, di grande aiuto si sono rivelate le acquisizioni degli studi postcoloniali, utili a rilevare i rapporti di forza che intercorrono tra gruppi dominanti e gruppi subalterni, ovvero tra 'centro' e 'periferia'. Quindi, bisognerà avere ben in mente la *location*, cioè 'il punto dal quale si parla, le esperienze, la storia, la provenienza geografica, ma anche l'atteggiamento, la lingua, l'orientamento politico'<sup>2</sup> e naturalmente il genere. Per ciò che

---

<sup>1</sup> Chamisso, *Peter Schlemihls*, 5.

<sup>2</sup> Neri, "Multiculturalismo", 221.

riguarda l'argomento della seguente riflessione, solo così è possibile capire tutte le implicazioni evocate quando si definisce Herta Müller una scrittrice tedesco-rumena<sup>3</sup>.

Herta Müller nasce il 17 agosto del 1953 nel distretto di Timiç a Nitzkydorf, un villaggio del Banato svevo, regione dell'attuale Romania occidentale al confine con l'Ungheria e la Serbia.

Il villaggio d'origine dell'autrice, che assume per certi aspetti le caratteristiche di un'isola, è collocato ai margini in quanto appartenete a una minoranza in Romania, ma pur sempre proiettato verso il centro, in quanto parlante la lingua di una cultura dominante, il tedesco. In seguito Müller cerca di abbandonare l'isola e di inserirsi all'interno di un centro più prossimo, ossia all'interno della vita culturale rumena, che tuttavia ne definisce l'identità e il senso in quanto proveniente dal villaggio. Infine, nel 1987, lascia la Romania per espatriare nella Repubblica Federale Tedesca, che la accoglie in quanto portatrice di una differenza, ossia come dissidente del regime di Ceaușescu.

Tali dinamiche si evidenziano anche osservando la storia della censura e delle revisioni a cui è stata sottoposta la prima opera di Müller, *Niederungen* (*Bassure*). Infatti, per dirla con Spivak, "il centro presunto accoglie in maniera selettiva gli abitanti del margine al fine di escludere il margine stesso. Ed è proprio il centro a offrire una spiegazione: ovvero è il centro che si definisce e si rappresenta secondo le spiegazioni che può fornire"<sup>4</sup>. Allo stesso tempo la periferia, sia pure spesso in forme inconse, tende ad assumere su di sé le richieste del centro nella prospettiva di una possibile inclusione.

La raccolta di racconti *Niederungen*, nella quale Müller rappresenta a tinte fosche la minoranza tedesca di appartenenza che durante la Seconda guerra mondiale ha aderito al nazismo, è stata pubblicata per la prima volta a Bucarest nel 1982, nella Romania di Ceaușescu, per la casa editrice di lingua tedesca Kriterion e viene insignita nello stesso anno di ben due premi letterari<sup>5</sup>. L'opera, evidentemente,

---

<sup>3</sup> Per un approfondimento ulteriore dei temi trattati nel presente contributo si veda: Reinhardt, *Sotto gli occhi*, Ead., "Unghie rosse", 217-233 e Ead., "Dalla periferia al centro", 255-264.

<sup>4</sup> Spivak, *In Others Worlds*, 107.

<sup>5</sup> Cfr. Predoiu, *Faszination und Provocation bei Herta Müller*, 28-39.

poteva essere percepita quantomeno come non ostile al regime rumeno, se non come conforme al flusso generale della cultura di Stato. Tale non ostilità o, se si preferisce, il carattere di funzionalità al regime stesso, era stato conferito al testo ovvero perfezionato, tramite alcuni interventi della censura del regime, come afferma Müller<sup>6</sup>.

Quando, però, due anni dopo seguì la versione presso la casa editrice Rotbuch di Berlino dell'originale, quindi per un contesto culturale profondamente diverso, l'editore (o l'autrice) sentì il bisogno di intervenire in modo deciso sul testo. Dal libro vennero eliminati quattro capitoli, mentre altri subirono dei tagli parziali e in certi casi ne fu modificata la successione<sup>7</sup>. Il nuovo centro, pertanto, ovvero l'autrice a contatto col nuovo centro, non era disposto ad accettare semplicemente il testo per ciò che era nella sua prima edizione ma aveva la necessità di apportarvi una serie di modifiche.

In effetti, anche l'ultima edizione<sup>8</sup> non è consistita semplicemente nel ritorno al testo originale, bensì la reintroduzione dei quattro capitoli eliminati è stata solo parziale, caratterizzata da revisioni, così come l'intera opera è stata rivista e corretta da Müller.

Per giungere all'edizione definitiva sono occorse, dunque, tre edizioni, dipendenti tutte da un centro diverso, rispettivamente la Romania comunista, la Repubblica Federale Tedesca e la Germania riunita e, insieme, dal rinnovato rapporto che Herta Müller, vincitrice del premio Nobel, ha instaurato col centro. Nello stesso tempo, tuttavia, potremmo considerarle tutte edizioni definitive, nel senso che ogni edizione è frutto non solo delle necessità reclamate da un centro, ma anche dalla capacità e dal desiderio dell'autrice di porsi in relazione con esse: al cambiare del centro cambia anche l'edizione.

Nel 2009, ventennale della caduta del muro di Berlino, Herta Müller ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura, ossia la massima forma di riconoscimento da parte della cultura dominante, che stabilisce il canone in virtù della sua posizione assolutamente preminente e che coincide, di fatto, con quella occidentale<sup>9</sup>. A seguito

---

<sup>6</sup> Cfr. per esempio a questo proposito Müller, "In jeder Sprache", 31 e ss.

<sup>7</sup> Si veda "Notiz" in Müller, *Niederungen*, 174.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Per quanto riguarda i problemi di centro e periferia, di cultura dominante e cultura subalterna di letteratura maggiore e letteratura minore si veda, per esempio

di tale riconoscimento Herta Müller sembrerebbe dunque essere stata finalmente inclusa nel centro. La realtà, tuttavia, è più complessa, in quanto, ella è inclusa solo nella misura in cui viene percepita come portatrice di una differenza. Sinteticamente l'autrice resta segnata dalla doppia esclusione: è considerata una tedesca in Romania e una rumena in Germania.

Sin qui si sono andate delineando le dinamiche originate dalla forza di attrazione che spinge Herta Müller verso il centro. Tuttavia, contemporaneamente, ha agito su di lei un'altra forza di senso contrario, ossia indirizzata verso la periferia, in relazione soprattutto ai temi della sua opera, fortemente ancorati al passato in Romania.

Herta Müller stessa nota nel saggio autobiografico *Bei uns in Deutschland (Da noi in Germania)* il fatto che il centro veda la periferia come un blocco unitario e indistinto, privo di singole specificità, ma esistente appunto in maniera esclusiva in quanto alterità, ossia non appartenente al centro. Così Müller racconta la conversazione avuta a casa di un tedesco appena arrivata in Germania:

L'ospite aprì la porta a vetri e disse, mentre girava i pezzi di carne: "Anche Canetti viene dalla Romania". Io risposi: "Lui viene dalla Bulgaria". Lui disse: "Ah certo, questi paesi li confondo sempre, ma le capitali le conosco, Sofia per la Bulgaria – Budapest per la Romania". Io dissi: "Budapest per l'Ungheria, Bucarest per la Romania"<sup>10</sup>.

Lontana dal paese d'origine l'autrice diventa, quindi, testimone attraverso la sua scrittura della particolarità della periferia, "una voce dell'Est".

Cercherò ora di mostrare più in dettaglio come si collocano la voce e lo sguardo di Herta Müller. In particolare, all'inizio del suo percorso di scrittrice tedesco-rumena Müller descrive così il suo sguardo:

---

Bhabha, *The Location of Culture* e "DissemiNation"; Spivak, *In Others Worlds*; Deleuze e Guattari, *Kafka* e, più in dettaglio, Allerkamp, *Die innere Kolonisierung*.

<sup>10</sup> Müller, "Bei uns in Deutschland", 176 (in questo caso, e dove non altrimenti indicato, le traduzioni dal tedesco sono mie).

Cerco sempre di immaginarmi ai margini dell'avvenimento che sto osservando. Vedo che gli uomini agiscono in modo apparentemente libero e non si accorgono di essere sottoposti a vincoli ben precisi, di essere prigionieri di un meccanismo, di agire con la libertà di una marionetta. E io cerco di rappresentare questo meccanismo<sup>11</sup>.

Effettivamente l'autrice, che ha sempre vissuto ai margini e che ha esteso questo suo posizionamento liminare anche al suo modo di vedere le cose, pone una grande attenzione nel cercare di rappresentare il meccanismo all'interno del quale gli uomini si muovono prigionieri, come marionette appunto, sia quando parla del villaggio svevo delle sue origini, sia della Romania di Ceaușescu, nonché dell'Occidente. A questo punto, però, occorre porsi la domanda su quali siano effettivamente i meccanismi all'interno dei quali si trova ad agire e a scrivere Herta Müller, dato che ovviamente non può applicare a se stessa il medesimo tipo di sguardo dal margine, ossia dall'esterno.

Dopo aver delineato il suo posizionamento di osservatrice rispetto alla realtà, più avanti nel tempo e nel suo percorso di scrittrice Herta Müller racconta con altrettanta precisione quei meccanismi che a suo avviso determinano la percezione del mondo circostante. A dire dell'autrice un ruolo fondamentale ha sempre avuto per lei l'osservazione, tanto che gli occhi diventano uno strumento fondamentale nella conoscenza della realtà, in qualche modo anteriore alla lingua stessa<sup>12</sup>. L'importanza dello sguardo e il suo legame profondo con la dimensione linguistica si evidenzia anche nell'affermazione che "in ogni lingua, cioè in ogni modo di parlare, ci sono altri occhi"<sup>13</sup>. D'altronde, come spiega l'autrice, nel villaggio della sua infanzia "la testa serviva a portare gli occhi e gli orecchi", e non a coltivare il pensiero. Nella percezione dilatata di Müller gli abitanti del villaggio vivono, quindi, esclusivamente la dimensione dell'azione non supportata dalla riflessione. In particolare l'assenza

---

<sup>11</sup> Schuller, Müller, "Und ist der Ort, wo wir leben", 5.

<sup>12</sup> Per questo tema si veda Müller, "In jeder Sprache sitzen andere Augen", 7-39.

<sup>13</sup> Ibid., 39.

del pensiero viene rappresentata da Müller nella perfetta coincidenza tra significato e significante. Si legge infatti:

Nella lingua di paese – così mi sembrava da bambina – tutte le persone che mi stavano intorno riferivano le parole direttamente alle cose che intendevano indicare. Le cose si chiamavano così com'erano ed erano proprio così come si chiamavano. Un accordo stipulato in eterno<sup>14</sup>.

Ricordo, peraltro, che la lingua di paese è sì il tedesco, ma non l'alto tedesco bensì una sua variante dialettale. Il fatto che nella lingua del villaggio non venisse data importanza alle parole e al pensiero, se non nella dimensione dell'azione, ha lasciato spazio alla sfera dell'immagine visiva, così pervasiva nella scrittura di Müller e che non richiede, almeno in una prima fase, l'intervento del pensiero logico.

Solo nel momento in cui ella recupera un rapporto dialettico con la lingua, che per lei passa attraverso l'appropriazione dell'alto tedesco, ossia la lingua in cui il pensiero ha diritto di esistenza e che non sporca le mani<sup>15</sup>, si è trovata a far interagire il mondo delle immagini con quello delle parole. La realtà, pertanto, le si presenta come una serie di immagini singole. Allo stesso modo l'autrice vede la scrittura come un susseguirsi d'immagini, vivendo di conseguenza la scrittura come la traduzione delle immagini in parole.

Müller affronta per la prima volta in maniera sistematica questo aspetto centrale della sua poetica, nonché la relazione che lega il vedere al narrare, nel ciclo di lezioni tenuto all'Università di Paderborn, nel corso del semestre invernale 1989/90. Le tematiche trattate in questa occasione costituiscono il fulcro del volume *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991). È qui che Müller, attraverso l'idea della "percezione inventata", riflette sui concetti di percezione, realtà e arte, gettando le basi della peculiarità della sua scrittura, nonché di una sorta di estetica delle immagini<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Ibid., 7.

<sup>15</sup> Müller, *Hertzier*, 55.

<sup>16</sup> Per un approfondimento generale sull'argomento cfr. Gombrich, Hochberg e Black, *Arte, percezione e realtà*.

La cosiddetta “percezione inventata” sta alla base della poetica di Herta Müller e dà vita a una scrittura strettamente legata alla singolarità del soggetto. Tale soggettività viene da lei espressa attraverso l’uso della metafora del “dito indice in testa”, una parte del corpo che agisce come un fantasma in maniera imprevedibile<sup>17</sup>. In proposito Müller scrive: “[t]alvolta penso che ognuno porti in testa un dito indice. Esso indica ciò che è stato”<sup>18</sup>.

Questo significa che la percezione è inventata, ovvero soggetta a un’opera di costruzione, nel momento in cui essa si focalizza solo su certi aspetti del proprio vissuto, secondo un meccanismo assolutamente involontario, che opera continue selezioni<sup>19</sup>. Per Müller la sensazione cardine che guida il dito è la paura, una paura amplificata dal vivere all’interno di contesti fortemente repressivi: il villaggio prima, la Romania di Ceaușescu poi. La paura costituisce dal punto di vista dell’autrice l’impulso scatenante che inventa la percezione e, quindi, anche la creazione artistica. Un esempio di come funzioni tale meccanismo viene fornito dall’autrice stessa, mediante la descrizione di come, sotto il suo sguardo spaventato, alcuni sassi disegnati in un dipinto si trasformino in cetrioli, dando quindi luogo a una “percezione inventata”<sup>20</sup>.

Sopra al letto dei miei nonni stava appesa un’immagine sacra. Era un dipinto a olio. [...]. Non c’era nulla di minaccioso nel paesaggio del quadro. Aveva solo una serietà. Tutto restava tale e quale.[...] C’era qualcosa nel dipinto che fuori non ha vita: sassi. Grandi sassi marroni. Loro da soli non erano seri. Sono diventati minacciosi poiché hanno oltrepassato i confini dei sassi. In questi sassi ho visto dei cetrioli marroni e troppo maturi. Solo di loro avevo paura. Ogni sera sapevo che i cetrioli troppo maturi sarebbero scoppiati nella notte, si

---

<sup>17</sup> Schau definisce il “dito indice” di Herta Müller come “ein gespenstisch unberechenbares Körperteil” in *Leben ohne Grund*, 277.

<sup>18</sup> Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel*, 9.

<sup>19</sup> Patrut, *Schwarze Schwester-Teufelsjunge*, 120.

<sup>20</sup> H. Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel*, 11-12.

sarebbero sparsi per la camera, per la casa. E che ci avrebbero tutti avvelenati<sup>21</sup>.

La trasformazione dell'immagine reale, i sassi in cetrioli, e quindi l'invenzione della percezione, s'innescava a causa del timore di essere avvelenata, peraltro una delle paure ricorrenti dell'autrice. Consideriamo ancora un esempio molto più significativo, dal momento che in esso tutto il villaggio delle origini risulta essere filtrato dalla sua percezione inventata. Infatti, dopo le forti reazioni di disapprovazione da parte di alcuni rappresentanti della minoranza sveva in Romania, ma anche nella Repubblica federale tedesca<sup>22</sup>, e quindi all'interno della dialettica conflittuale centro-periferia, a un certo punto l'autrice è costretta ad ammettere che il suo villaggio natale così come l'ha descritto in *Niederungen* non è mai esistito<sup>23</sup>. A tal proposito nel saggio *Wie Wahrnehmung sich erfindet* si legge:

Mi dava fastidio, poiché sapevo che non volevano vedere il villaggio da cui provenivo. Nel villaggio volevano vedere le "Bassure". Con lo sguardo fugace del visitatore, volevano vedere con i loro occhi, ciò che io avevo fatto del villaggio. E lo sguardo del visitatore era irritato. [...] Mi sono immaginato diversamente il villaggio. Dovevo dare delle spiegazioni sia agli amici, sia agli sconosciuti. In seguito mi sono rifiutata, di andare nel villaggio con questi curiosi. Il villaggio esiste solo nelle "Bassure", gli dicevo. Loro non mi credevano<sup>24</sup>.

In conclusione, dunque, nonostante il tentativo di Herta Müller di porsi al margine degli avvenimenti e di assumere uno sguardo estraneo, la sua percezione risulta essere sempre avviluppata dalla paura, ossia proprio da quello stato d'animo che viene strumentalizzato dai contesti repressivi per mantenere il potere e allontanare ogni forma di cambiamento.

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Eke, "Herta Müllers Werke im Spiegel der Kritik", 107 e ss.

<sup>23</sup> Cfr. Rushdie, *Imaginary Homelands*.

<sup>24</sup> Müller, *Wie Wahrnehmung sich erfindet*, 16-17.

Riprendendo l'immagine di Herta Müller, che è anche il titolo di un suo libro, ella si è messa "in viaggio su una gamba sola", si trova quindi in bilico tra il centro e la periferia: una gamba accompagna il corpo nel paese d'arrivo, ma l'altro arto sembra essere rimasto in Romania.

A proposito di arti mancanti Oliver Sacks racconta di un marinaio che, dopo essersi reciso accidentalmente il dito indice, vive i quarant'anni successivi nell'ossessione del fantasma del dito amputato, condizionato da quell'assenza. Similmente Herta Müller scrive pensando a quella gamba rimasta nel suo paese d'origine, non riuscendo mai ad abbandonare l'esperienza autobiografica del suo vissuto in Romania, o meglio nell'isola-villaggio della sua infanzia. Così facendo dà vita a una scrittura che si potrebbe definire concentrica<sup>25</sup>, nella misura in cui ruota sempre intorno a uno stesso centro, cioè si avvolge sempre attorno all'identità dell'autrice stessa e alla sua particolare percezione della realtà, anche quando cerca di volgere il suo sguardo altrove.

## Bibliografia

- ADOBATI, Chantal; ALDOURI-LAUBER, Maria; HAGER, Manuela; HOSCH, Reinhart (curr.). *Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext*. Wien: WU-Univ.-Verlag, 2001.
- ALLERKAMP, Andrea. *Die innere Kolonisierung. Bilder und Darstellungen des/der Anderen in deutschsprachigen, französischen und afrikanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau Verlag, 1991.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London-New York: Routledge, 1994.
- \_\_\_\_\_. "DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation". In *Hybride Kulturen*, a cura di Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, 149-194. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.
- BOZZI, Paola. *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

---

<sup>25</sup> Bozzi parla di "konzentrische Schrift" come espressione di una soggettività nomade, frammentata e schizofrenica, che è sempre in divenire. Per un approfondimento si veda, Bozzi, *Der fremde Blick*, 28-40.

- CHAMISSO, Adelbert von. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Tagebuch der Reise um die Welt*. Kehl AM Rhein: SWAN, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet, 1996.
- EKE, Norbert Otto. "Herta Müllers Werke im Spiegel der Kritik (1982-1990)". In Id. *Die erfundene Wahrnehmung*, 107-130. Paderborn: Igel, 1991.
- GOMBRICH, Ernst H.; HOCHBERG, Julian; BLACK, Max (curr.). *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*. Torino: Einaudi, 1978.
- MÜLLER, Herta. *Niederungen*, [Bucarest 1982, Berlin 1984], München: Hanser, 2010 [*Bassure*. Trad. it. di Fabrizio Rondolino e Margherita Carbonaro. Milano: Feltrinelli, 2010].
- \_\_\_\_\_. *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch, 1995 [Padeborn 1990].
- \_\_\_\_\_. "Bei uns in Deutschland". In Ead., *Der König verneigt sich und tötet*, 176-185. Frankfurt am Main: Fischer 2008 [München-Wien 2003].
- \_\_\_\_\_. "In jeder Sprache sitzen andere Augen". In Ead., *Der König verneigt sich und tötet*, 7-39. Frankfurt am Main: Fischer 2008 [München-Wien 2003].
- \_\_\_\_\_. *Herztier*, Frankfurt am Main, Fischer, 2009 [*Il paese delle prugne verdi*. Trad. it. A. Henke. Rovereto: Keller, 2010].
- NERI, Francesca. "Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione". In AA.VV., *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci. Milano: Mondadori, 2002.
- PATRUT, Iulia-Karin. *Schwarze Schwester-Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*. Köln: Böhlau Verlag, 2006.
- PREDOIU, Graziella. *Faszination und Provokation bei Herta Müller: Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*. Frankfurt am Main: Lang, 2001.
- REINHARDT, Jelena. "Unghie rosse: Herta Müller e l'identità femminile negata". In Ute Treder e J. Reinhardt (curr.). *Sorelle di Saffo sorelle di Shakespeare*, 217-233. Perugia, Morlacchi, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Sotto gli occhi tra le parole. Herta Müller da Ceaușescu al Nobel*. Perugia: Morlacchi, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Dalla periferia al centro: la figura del taglio in Elias Canetti e Herta Müller". In "Già troppe volte esuli". *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di N. di Nunzio e F. Ragni, Vol. II, 255-264. Perugia:

- Università degli Studi di Perugia, 2014 (anche on line all'indirizzo: <http://www.ctl.unipg.it/issues/ESULI/TOMO%20II.pdf>).
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. London: Granata Books, 2010.
- SCHAU, Astrid. *Leben ohne Grund. Konstruktion kultureller Identität bei Werner Söllner, Rolf Bossert und Herta Müller*. Bielenfeld: Aisthesis Verlag, 2003.
- SCHULLER Annemarie; MÜLLER, Herta. "Und ist der Ort, wo wir leben. Schreiben aus Unzufriedenheit. Gespräch mit der Schriftstellerin Herta Müller". In *Die Woche*, 2.04.1982.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In Others Worlds. Essays in Cultural Politics*. London-New York: Methuen, 1987.



# Un'erranza lungo le frontiere. Sulla scrittura di Yoko Tawada

*Amelia Valtolina*

Non già perché la scrittura di Yoko Tawada si muova senza requie fra Oriente e Occidente, Tokio e Berlino, ideogrammi e alfabeto tedesco, sarà lecito attribuirvi una singolare volontà nomade. Dinanzi alla messe di studi sulla sua erranza fra le lingue e le culture e i modi di pensiero, si avrà innanzi tutto da constatare un'evidenza quanto mai significativa: non c'è saggio critico dedicato a questa scrittura che non sia costretto a piegare le proprie categorie, a farle fluttuare, talora a sospenderle pur di poterne cogliere l'inusuale nomadismo. A sospendere, per esempio, anche quelle definizioni a cui il dibattito critico ha fatto ricorso per indagare la cosiddetta *Migrantenliteratur*. D'altronde, ancor prima che fosse pubblicato l'ultimo romanzo di Tawada, *Etüden im Schnee (Esercizi nella neve)*, una parodia della cosiddetta "scrittura migrante", era ormai chiaro che tale sua erranza avesse poco a che fare con storie di integrazione, di conquiste di spazi culturali e sociali, e che all'interesse per il *Raum* (spazio), foss'anche l'ormai popolarissimo *Dritter Raum* (terzo spazio), questo nomadismo, consapevole come esso è delle strategie logocentriche implicite in qualsiasi definizione di spazio, contrapponesse l'ineffabile seduzione di un non-luogo quale il T-Raum, il *Traum*<sup>1</sup>. Si leggano, a questo proposito, le riflessioni della voce narrante nella prosa *Im Bauch des Gotthards (Nel ventre del Gottardo)*, dove l'irresistibile richiamo della zona di confine avrà pure la propria discendenza benjaminiana, e la seduzione dei nomi di "Lavorgo, Giornico, Bodio" sarà pure suscitata dalla presenza di un segno grafico, il buco della "o", di cui questa scrittura altrove ricostruisce la

---

<sup>1</sup> In tedesco, la parola Traum (sogno) reca inscritta in sé la parola Raum (spazio).

genealogia letteraria risalendo fino a Heinrich von Kleist<sup>2</sup>, ma il rituale che in quelle pagine si compie è senz'altro senza precedenti. Non appena la voce narrante si sofferma nella zona di transito rinunciando a oltrepassare il valico delle montagne, anche il linguaggio indugia nella terra di nessuno fuori dal significato, trasformandosi in parola delle pietre, delle montagne, degli spiriti:

Scesi a Göschenen. Non soltanto perché avevo bisogno di una pausa di riflessione davanti al tunnel del Gottardo, ma perché quel luogo mi affascinava. Göschenen possedeva una bellezza che in un'agenzia di viaggio non si dà a vedere. Quel luogo era sicuramente sorto dai suoni del suo nome. Göschenen: ogni elemento del paesaggio ripeteva quel nome. [...] Dal binario si vedevano gli ingressi del tunnel, due buchi neri. Se nel tunnel abitasse uno spirito, si chiamerebbe di sicuro Göschenen<sup>3</sup>.

Di simili metamorfosi, è vero, la parola poetica ha abitudine; qui nulla accade, però, in virtù della presunta magia di un verbo lirico, semmai tutto si compie grazie alla decostruzione delle trame di significato e di potere implicite nel linguaggio, sicché la scrittura può finalmente vagabondare a Göschenen, "dove le pietre parlavano"<sup>4</sup>, soltanto dopo che ogni pretesa logocentrica sia stata sbandita dal territorio della riflessione:

(Si può collocare qualunque cosa nel centro di una carta geografica, così come in Giappone su ogni carta geografica della terra è il Giappone a stare nel centro.) [...] Fino ad allora non mi ero accorta che le due bandiere [quella giapponese e quella svizzera, N.d.A. ] avessero qualcosa in comune: raffiguravano ciascuna un'isola (un'isola rotonda o un'isola cruciforme) che si isolava dal suo contesto per collocarsi nel centro<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. Tawada, "Kleist auf Japanisch", 85-90, nonché Ivanovic, "Objekt O/□?", 583-606.

<sup>3</sup> Tawada, "Im Bauch des Gotthards", 101.

<sup>4</sup> Ibid., 102.

<sup>5</sup> Ibid., 97 e 99.

Del potere eversivo della propria erranza Tawada non ha d'altronde mai fatto mistero:

Lo scrittore ha un bisogno continuo di luoghi che non siano la sua origine e nei quali non deve assolutamente integrarsi.

Anche io cerco di continuo luoghi nuovi. Quando i lettori cominciano a credere di poter trovare nei miei testi lo sguardo giapponese sull'Europa, io mi sento come respinta e rinchiusa in una cella chiamata "origine" [...]. Per sottrarmi alla potenza della dicotomia Oriente/Occidente, cerco un'altra ambientazione in Russia, in Siberia, a New York o da qualche altra parte. Ciò non significa che con questi luoghi io mi debba poi identificare<sup>6</sup>.

Si potrebbe pertanto sostenere che il radicale nomadismo della parola tawadiana scaturisca proprio dal suo talento nel non identificarsi nei luoghi che attraversa, anzi, nel non identificarsi in assoluto, visto che perfino le vesti di una militanza femminile vanno strette a questa scrittura sempre al di là di se stessa. E se il sogno (*Traum*) rappresenta una strategia poetica intesa a sottrarre le parole alla sostanza politica dello spazio (*Raum*), non si potrà non cogliere l'erranza provocatoria con la quale tale strategia decostruisce il tessuto narrativo in quell'insolito racconto dal titolo *Bilderrätsel ohne Bilder* (*Rebus senza immagini*) che apre la raccolta di poesie *nur da wo du bist da ist nichts* (*soltanto dove sei non c'è nulla*): il continuo deviare della voce narrante dalla storia di un viaggio a una mostra di libri illustrati nonché da una storia d'amore fra un lui tedesco e una lei giapponese ("Probabilmente vuoi di nuovo soltanto sviare il discorso"<sup>7</sup> rimprovera lui ripetutamente a lei), ma anche dallo spazio del testo in sé, interrotto improvvisamente da una poesia e quindi dall'inserzione di un'altra storia – questo continuo sviare, deviare, errare, nel quale si insinua anche una possibile avventura fra una lei e un'altra lei, trova nel sogno un inaudito momento di metamorfosi, di sospensione della differenza, anche quella sessuale.

---

<sup>6</sup> Tawada, "Metamorphosen", 101-102.

<sup>7</sup> Tawada, "Bilderrätsel", 31.

Una simile erranza nelle geografie del sogno ovvero di un'ironica fantasticheria, si direbbe obbedire, al di là dell'omaggio alle esperienze parolibériste del dadaismo, a una raffinata poetica che vive dello scardinamento degli assiomi logico-culturali ovvero delle strutture portanti dell'ordine discorsivo e narrativo. Così, in quei numerosi libri di Tawada in cui il testo giapponese sta di fronte alla versione tedesca in un vis-à-vis particolarmente spaesante per il lettore tedesco che non conosca la lingua giapponese, la visibile opposizione fra un sistema di scrittura orizzontale e un sistema di scrittura verticale non si limita a mettere a confronto due culture e a dare immagine ai processi di traduzione di cui da sempre vive la parola: questo accostamento educa anche l'occhio del lettore a cogliere l'erranza di questa scrittura che, fra verticale e orizzontale, costantemente qui si muove, senza abitare né l'uno né l'altro ordine, sicché nella poesia *Vreemd in New Amsterdam* (*Straniero a Nuova Amsterdam*) l'estraneità rivendicata per sé dalla parola è tale che, mentre i versi procedono orizzontalmente seguendone le peripezie, un ordine di lettura verticale si insinua piano piano nel mezzo del suo cammino e, fra afrikaans e tedesco, l'incipit di ogni verso (Vinger, Venchel, Vrage, Vrau, Visch, Vunke, Vünv, Vremd, Vuß, Valte, Vlughafen) iscrive nel testo poetico un altro testo, altrettanto aleatorio ed errante – e a tal punto erranti sono l'uno e l'altro che, testo orizzontale e testo verticale, prendono infine il volo sulla parola conclusiva: Vlughafen<sup>8</sup>.

Questa singolare "limitrofia", esperienza perennemente trasgressiva delle frontiere e delle differenze<sup>9</sup>, che percorre confini di pensiero e di potere, erra fra pregiudizi culturali, non si arresta neppure davanti a quel costruito che, del logocentrismo, è forse l'incarnazione più pernicioso: il concetto di identità. Nella poesia *Der Artikel* (*L'articolo*) tocca così al verso di scardinare con tanti articoli indeterminativi il potere definitorio di quello determinativo: dopo che le maschere della singolarità sono state via via decostruite e hanno mostrato il loro volto plurale (" [...] accarezza UN ventre

---

<sup>8</sup> Tawada, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, 30.

<sup>9</sup> "[...] l'expérience proprement transgressale, sinon transgressive, d'une limitrophie. Laissons à ce mot un sens à la fois large et strict : ce qui avoisine les limites mais aussi ce qui nourrit, se nourrit, s'entretient, s'élève et s'éduque, se cultive au bords de la limite", Derrida, *L'animal que donc je suis*, 51.

dell'amica, uno dei suoi TRE ventri; / il primo l'ha avuto quando era un embrione, / il secondo a furia di bere vino, / il terzo diventando madre"), ecco il climax dell'ultima terzina annunciare, nell'ambivalenza evocativa di "einzigartig", una singolarità tanto multipla da eludere le trappole di ogni definizione inevitabilmente definitiva: "L'articolo IL si è separato da Dio ed è / diventato un profeta. / Lui è singolare, ma tu sei più singolare")<sup>10</sup>.

Sulla frontiera dell'identità erra, a ben vedere, anche l'ultimo romanzo di Tawada, il cui avvio nel segno di un orifizio ("Aprii senza alcun indugio il mio ano al cosmo [...]")<sup>11</sup>, disegna nel testo quell'inaudito limine che Jacques Derrida ha pensato quale territorio di frontiera tra l'uomo e l'animale:

[...] quand «je suis» et dis «je suis» [...] alors je me rends des «fins de l'homme », donc des confins de l'homme, au «passage des frontières », entre l'homme et l'animal. À passer les frontières ou le fins de l'homme, je me rends à l'animal : à l'animal en soi, à l'animal en moi [...] <sup>12</sup>.

Perché *Etüden im Schnee*, questo *liber doctus* che ammicca di continuo alla fortuna letteraria di orsi e topi e cani, dall'*Atta Troll* di Heine fino alla *Josefine* di Kafka, non è un grande esperimento narrativo là dove esso intreccia le autobiografie di tre orsi, semmai là dove le ironiche zoo-grafie qui raccolte costantemente spodestano il soggetto dalla sua narrazione, sospingendo l'io verso un'inedita erranza fra l'uomo e l'animale, fra la scrittura del pensiero e la scrittura del corpo, fra il qui e un remoto "fuori", fra l'identità e il bianco nulla. Vero è, che già per i greci, "la zoographie désignait la portraiture du vivant en général et non seulement la peinture animalière"<sup>13</sup>, e anche vero è, che Kafka non ha mai scritto un'autobiografia e consegnato invece il proprio qui e ora alla voce di

---

<sup>10</sup> Tawada, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, 25. Si veda inoltre Brinker-Gabler, "The New Nomads", 29-35.

<sup>11</sup> Tawada, *Etüden im Schnee*, 5.

<sup>12</sup> Derrida, *L'animal que donc je suis*, 16.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 30.

una scimmia, di un cane, di un topo<sup>14</sup>, eppure si direbbe che questi “esercizi nella neve” avventurino la loro sperimentazione in una terra ancora più incognita di quella esplorata dai loro letterari predecessori, sulla soglia di una scrittura liberatasi dalla presunzione autotelica dell’Io. Quando il secondo capitolo del romanzo, così esordisce: “La mia colonna vertebrale cresce verso l’alto, il mio petto si allarga [...]”<sup>15</sup>, l’Io che in queste parole si annuncia non è affatto, come si potrebbe supporre dinanzi a simile dilatazione corporea, il medesimo *zòon* che con tanta felicità ha dischiuso il proprio orifizio al cosmo nell’incipit del romanzo e ha tenuto fin qui la regia della scrittura. No, questo Io abbandonato all’estasi di un bacio dell’orsa Toska presiede a tutt’altra zoo-grafia, quella di Barbara, la donna che di Toska è diventata compagna di vita al circo, e che in vece sua si accinge a scriverne l’autobiografia:

Lisciai con la mano il foglio dei turni di pulizia e con un moncone di matita cominciai a scrivere in prima persona la biografia di Toska.

Quando sono nata, c’era tutto buio intorno a me e non udivo nulla<sup>16</sup>.

Quale abisso si apre fra queste due diverse scritture dell’Io – un abisso che non soltanto inghiotte la finzione autobiografica, benché comunque anche di questo progetto viva la scrittura del romanzo: sulla bianca soglia fra le due diverse zoo-grafie, l’Io addirittura vacilla nei suoi connotati individuali. Quale Io parla sulla pagina di Barbara? E ancora: quale Io parlerà, più oltre, quando sarà Toska a scrivere la storia della vita di Barbara? E quell’orma che, impressa sul bianco della pagina<sup>17</sup> dovrebbe autenticare l’Io che ha condotto la narrazione, a quale mai Io veramente si riferisce o, viceversa, quale mai Io firma così la propria scrittura in tanto andirivieni di “prime persone”? Beninteso, appartiene pur sempre anche alla voce di Gregor lo “schmerzliches Piepsen” (sibilo doloroso) dello scarafaggio

---

<sup>14</sup> Cfr. Tawada, *Etüden im Schnee*, 81.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 97.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 139.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 126.

che, nella *Metamorfosi* di Kafka, prende il sopravvento sulle sue parole, nondimeno la narrazione del racconto in terza persona, consegnata a un presunto narratore onnisciente, costituisce comunque un cordone di sicurezza, ancorché lasco, di fronte a metamorfosi tanto inaudita del soggetto. Non così nel romanzo di Tawada, nelle cui pagine neppure l'apparente affidabilità di un racconto in terza persona riesce a sospendere l'infinita erranza dell'Io, come ha da constatare il lettore allorché, nella terza parte del romanzo, si accorge che la biografia di Knut non è affatto scritta da un narratore extradiegetico, ma è la sua propria autobiografia, vergata dall'orsetto fin qui sprovvisto di qualunque Io ("Tu chiami te stesso Knut? Un orso alla terza persona?"<sup>18</sup>). A consentire una simile erranza da un Io all'altro è senz'altro la qualità zoo-grafica di una parola consegnata perlopiù all'animale, più precisamente alla specie dell'orso, refrattaria per sua natura a qualsiasi essenzialismo<sup>19</sup>, ma l'elusività dell'Io nel romanzo appare ancora più radicale quando si confrontino tutte queste metamorfosi con la riflessione sulla scrittura che appare quasi all'inizio ("Scrivere: una faccenda inquietante. Mentre osservavo la frase che avevo appena scritto, mi colse un senso di vertigine. Dove sono, adesso? Sono entrata nella mia storia e sono scomparsa da qui? [...] Ma dove è qui, e quando è adesso?"<sup>20</sup>), lasciando affiorare il sospetto che tutta l'effervescenza autobiografica delle pagine successive non sia che infinito travestimento di colei che qui parla. Ma, di nuovo, chi parla qui? Tawada nell'atto di scrivere un'autobiografia mentre l'Io sfugge in altre storie oppure la nonna di Knut, a sua volta impegnata nella stesura di un'autobiografia nel cui finale già appaiono, in un'inverosimile prolessi, coloro che, nella seconda e terza parte del libro, si cimenteranno con altre zoo-grafie? Mentre il romanzo segue l'erranza di un Io sempre al limite di se stesso, sperimentando una scrittura corporea, soprattutto olfattiva, estranea alle gabbie del cogito; mentre i viaggi in cui si avventurano le tre diverse zoo-grafie sono l'occasione per demistificare ogni

---

<sup>18</sup> Ibid., 258.

<sup>19</sup> "L'identità nazionale è da sempre estranea agli orsi. Era una consuetudine, presso di loro, rimanere incinta in Groenlandia, dare alla luce i piccoli in Canada e allevarli nell'Unione Sovietica", ibid., 109.

<sup>20</sup> Ibid., 7.

politica territoriale; mentre le diverse narrazioni che si intrecciano nel romanzo portano a compimento il destino dell'Io ("Si chiama 'Io' ciò che può scomparire"<sup>21</sup>); mentre i molteplici riferimenti intertestuali giungono fino al *Marionettentheater* kleistiano<sup>22</sup>, la scrittura nomade attinge quel più vasto e indifferenziato "fuori" di cui Knut nonché la madre e la nonna non hanno mai cessato di sentire il richiamo: la bianca soglia e il bianco foglio al di là della scrittura dove non è più Io. Estrema soglia del nulla.

## Bibliografia

- BRINKER-GABLER, Gisela. "The New Nomads – Yoko Tawada lesen". In *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Mit einem Text von Yoko Tawada, a cura di Barbara Agnese, Christine Ivanovic, Sandra Vlasta, 29-35. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.
- IVANOVIC, Christine. "Objekt O/□? Beckett, Kleist, Tawada." *Études Germaniques* 259, no. 3 (2010): 583-606.
- KLEIST, Heinrich von. "Über das Marionettentheater". In Id. *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, a cura di K. Müller-Salget, Vol. 3, 555-563. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990.
- TAWADA, Yoko. *Etüden im Schnee*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Abenteuer der deutschen Grammatik*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Kleist auf Japanisch". In Ead. *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, 85-90. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Metamorphosen der Personennamen", in Ead. *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, 91-102. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Im Bauch des Gotthards". In Ead. *Talisman*, 93-99. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2003<sup>6</sup>.

<sup>21</sup> Ibid., 85.

<sup>22</sup> Cfr. Ibid., 232, nonché Kleist, "Über das Marionettentheater", 562.

\_\_\_\_\_. "Bilderrätsel ohne Bilder". In Ead. *nur da wo du bist da ist nichts*, 7-55. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1997.



# Abstract

**Daniela Allocca**

**Nomadic Transcodifications. Interior Mediterrean in Marica Bodrožić**

Marica Bodrožić was born in Croatia in 1973, moving to Germany at the age of 10 where she currently lives in Berlin. She not only writes essays, novels, poems, and stories; but also works as a literary translator and has received many prizes and awards for her outstanding work. This article deals with a nomadic representation of places and landscapes in her works. In particular, we observe the development of dialectics between the smooth and the striated (Deleuze and Guattari) and the practices of translation and metamorphoses (Braidotti) founding a poetic of relation (Glissant) that produce an interior Mediterrean.

**Veronic Algeri**

**Diglossy. Interlanguage. Polyphony: Forms of Linguistic Nomadism in the Francophone Literary Space**

This paper proposes to extend the theme of borders from a historical and geographical point of view to a linguistic one. Heteroglossia, hybrid utterance, interlingua and polyphony are some of the terms used in Bakhtin's conceptual framework to describe the coexistence of different languages within a single "language" in literary discourse. Francophone texts by their very nature contain powerful and persistent heteroglossia that link to the presence of a border in the field of postcolonial literature. Writers who are witnesses to colonization and who belong to a francophone culture see this approach as an epistemology that can be affected by conflict, dialogue, or polyphonic writing. The representation of the voice of

the Other is the object of our exploration, based on the analysis of linguistic patterns of enunciation.

### **Anna Belozorovich**

#### **“A Gust of Fresh Air”. Migrant Female Authors between Biography, Audience and Mission**

What does it mean to be a *migrant writer* in Italy? In my short article, I explore the meaning through the eyes of a number of female migrant writers such as Anilda Ibrahim, Helena Janeczek, Jarmila Očkayová, among several others. In order to answer this question I have referred to a collection of recent interviews in which authors ponder the effect that their migratory experience has had on their writing, on the pressure they receive from Italian audience and publishers and on their role in the Italian literary system.

### **Daria Biagi**

#### **A Classic with Fire at its Feet. Terézia Mora's *Gier***

Often included in the so-called *Migrant literature*, Terézia Mora (Sopron, Hungary, 1971), who has written in German since her debut, has always asserted her right to be considered part of this strain of German literature, stating in one of her first interviews that she was "as German as Kafka". The creation of a personal literary *genealogy* plays a key role in the self-fashioning attempt by any author: this paper examines the peculiar case of Ingeborg Bachmann, who Mora frequently referred to in her works through hinting or by means of explicit quotations. The ambiguous role assigned to Bachmann who comes across as both inspiring and frightening, clearly emerges in Mora's speech *Die Masken der Autorin* (*The Author's Masks*, given 2006 in Klagenfurt), as well as in one of her first short stories, *Gier* (*Crave*, 2000).

### **Giusy Borrelli**

#### **African and German: May Ayim' Poetic Voice**

The presence of an Afro-Germanic community in Germany has led people to analyze black German identity from a new multicultural and transnational point of view. The poetry of May Ayim expresses her feelings as a black-German, a woman and as a political activist. She was born in Germany in 1960 where she experienced exclusion

and discrimination and died in tragic circumstances. Her painful life story and poetry have still to be focused on in contemporary German literature.

### **Alessandra D'Atena**

#### **Mutter Sprache / setzt mich zusammen: Rose Ausländer**

This essay deals with the interaction between the life and the writings of the nomadic poet Rose Ausländer. After the presentation of her biographical migrations, it will focus on the linguistic transitions – the shifts from German to English and vice versa – and on the guidelines of her stylistic developments. Furthermore, it will point out the role of her lyrical language in creating her existential space and her own identity.

### **Stefania De Lucia**

#### **Tightrope-Walkers in a Settled Circus. Zsuzsa Bánk's *Die hellen Tage***

Zsuzsa Bánk's *Die hellen Tage* (*The Bright Days*) is a long novel telling the story of three families trying to cope with some of the traumas they experienced in their lives. After the suspense created by the fairy-tale narrative that we find in the first half of the book, which focuses on the childhood of the three protagonists growing up in a small German village, Bánk moves her characters to Italy, where they learn how to face up to the past.

Nevertheless, the nomadic experience presented in this work must not be considered a way of escaping reality. On the contrary, indebted as it is to the 'Grand Tour' tradition, it should be interpreted as a means of therapy, which in some way, seeks an accord between the protagonists' own traumas and all the contradictions of a foreign world.

### **Tommaso Gennaro**

#### **Self-Repatriation. Amelia Rosselli's Voiced Homeland**

This article presents some reflections on Amelia Rosselli and particularly on her first poetry book, *War Variations*. The aim of these pages is to outline how Rosselli's search for a personal poetic language was strictly connected with her elaboration of the idea of Homeland.

**Giulia Iannucci**  
**Sedimentation of the Non-Places:**  
**Transit/Arrival/Return**

The aim of the present study is addressed to the urban and sociological analysis of the heterotopies (Michel Foucault) and non-places (Marc Augé) as heterogeneous *continuum* in relation to the phenomenon of migrations. In particular, examples are given of immigrant women (Emine Sevgi Özdamar, Marisa Fenoglio and Terézia Mora) who have experienced the geographical sedimentation of the non-places through three phases: transit/arrival/return.

**Giorgio Mariani**  
**Sarah Winnemucca, a Well-Established Nomad**

Sarah Winnemucca was the first American Indian woman to publish her own autobiography in English (*My Life Among the Piutes: Their Wrongs and Claims*, 1883). A public spokesperson for her people's rights, she was attributed many roles and allowed herself to be perceived by whites both as "an Indian princess" and as a fully assimilated Indian, as part of a strategy to get as large a hearing as possible for her tribe's grievances. She led what might well be described a "nomadic" existence, shuttling constantly between the lecture platform and her tribal home, while also working as a scout and an interpreter for the US Army. She managed to reconcile her forced mobility with her rootedness in a specific landscape (modern-day Nevada) and a much-loved tribal community. In a sense, she was a nomad who refused to let go off her roots.

**Camilla Miglio**  
**Plurilinguism, Plural Languages, translation. Ulrike Draesner**

Although born and raised in Germany, thanks to her figurative yet autobiographical way of thinking, Ulrike Draesner embodies a prototypical type of nomadic subject. In her last novel *Seven Leaps from the Edge of the World* (2014) she expounds the viewpoints of a bunch of characters spanning four generations and two countries (Germany and Poland).

The narration focuses on the difficult process of gathering family memories of a traumatic past of war and violence, displacement and

resettlement. Human relationships are another core point of the novel, aimed at describing emotional responses to the process of reconstruction of the past. Draesnaer's poetic voice and her previous works are still present in this final, powerful attempt to use a descriptive language and to experiment new ways and techniques of narration to stress the different narrators' point of view and emotional involvement.

### **Lucia Perrone Capano**

#### **Wandering along the Borders: Yoko Tawada's Work**

Moving tirelessly among places, words and cultures, Yoko Tawada's texts represent nomadic subjectivities, which mingle and hybridize the features of the cultures they met while leaving borders indefinable. The experience gained from travel and migration in her work can thus be read as an ironic estrangement of ethnographic scenarios, able to produce places of transition and transformation.

Tawada explores the aesthetic potential of cultural diversity and develops poetological and geopoetical reflections, which overcome the polarization East/West by questioning history and geography through linguistic and literary experimentation.

### **Gabriella Pelloni**

#### **Modern Myths in Zehra Çirak and Emine Sevgi Özdamar**

This article analyses the representation of individual and collective identity in the work of Zehra Çirak and Emine Sevgi Özdamar. By focusing on recurrent mythological motifs (Ikarus, Europa, Ulysses) in recent poems by Çirak and in the play *Perikizi* by Özdamar it examines the contours of a construction of dynamic rather than purely trans-cultural identity. Furthermore, it lays bare the attempts of both writers to confront traumatic history by means of rewriting myths. Uncovering and confronting the past is not only a way of reflecting on the present, but also a chance to create new identities by voicing experiences which are vital for future generations.

**Elisabetta Rasy**  
**Reflections upon the Intrinsic Nomadism of Female Writing**

This paper means to provide some insights into nomadism meant as the general condition of female writers, and namely of the female writer who attempts to establish herself on the public scene. For ages, in the Western history of literature, women have been marginalized, compelled to migrate towards the periphery of the writing empire, and confined to forms of private writing which were unable to gain the status of a genre. After a long, slow and difficult road, women have succeeded in transforming their forced spatial and temporal nomadism into a fleeting chance to take advantage of the ancient centrifugal constriction for creating new forms of unrestricted expression in their own writing. Thus, their act of writing is no longer considered a clandestine form of art, rather a space for reflecting, claiming, and most significantly for formulating an unexpected tale.

**Jelena Reinhardt**  
**Herta Müller between Centre and Periphery. Writing between Images and Words**

When focusing on the works of migrant writers, it is crucial to know how to build a map made of places and paths, which represents an essential plot of their biographical and artistic experience. Herta Müller was born in 1953 in Nitzkydorf, a German-speaking village in the Romanian Banat in western Romania. Adopting the post-colonial categories of "center" and "margin", we can observe how she mainly concentrates on the "center" of her daily life, while in her writings she looks exclusively at the "margin". This paper tries to isolate these two different patterns following the history of the censorship and the various revisions, which characterized the first work of Müller, *Niederungen* (*Bassure*). In the second part of the analysis it tries to underline the importance of the visual aspect in her poetry, especially when she illustrates the process of "invention of perception".

## **Barbara Ronchetti**

### ***The Backwood House of Mariam Petrosjan: Words in Transition***

Mariam Petrosyan, painter, graphic artist and cartoonist, transcends three alphabets embedded in the map of Europe: Cyrillic, Armenian, Latin. This article focuses on her novel, *Dom v kotorom ... (The house that ...)*, published in Russian in 2009. The book collects imaginary life stories of disabled children, separated from their families, and living together in the 'House'. Similar to jugglers and circus artists, they experience infinite changes, showing the complete 'otherness' of their existence through their bodies marked by difficulties but at the same time able to fly, to spit fire, to pass through walls. The novel is intertwined with the dissolution of the Soviet union, the rise of new borders and the emergence of new questions about the role of the human beings and its self-recognition in the contemporary world. Like acrobats and dancers portrayed by Chagall (himself in transit, as the Armenian writer, among different languages and lands) Petrosian's characters inhabit a space 'in between' both personal and general history. The contradictory semblance of the clown, the different meanings that each of his incarnations contain, just like art, becomes "a tangible sign of a passion *from elsewhere* or that *to elsewhere seeks*".

## **Sonia Sabelli**

### ***Gabriella Kuruvilla's Postcolonial City: Plurilingualism and Multifocality in Italian Contemporary Literature***

*Milano, fin qui tutto bene* (Milano, so far so good), a novel by Gabriella Kuruvilla, was published in 2012. All the characters of the novel go beyond the boundaries of languages and culture. Plurilingualism and multifocality are the strategies adopted by the author to represent the ongoing transformations of a postcolonial city, as a result of an increasing presence of migrant people. The city of Milan is divided by a strict colour line, which produces forms of exclusion or differential inclusion, as well as unexpected forms of neighbourhood. Every chapter is narrated by a different character, who speaks their own language, lives in a particular area of the city, and offers their own personal version of the story, but they never meet, if not for economic reasons. According to the author, the only possible

relationship between men and women – or between people of different age, class or colour – are based on power, oppression and exploitation.

The analysis of the novel focuses on urban spaces, multiculturalism, and gender relations, in order to assess if their representation can question the presumed nature and normality of gender and identity.

### **Maria Antonietta Saracino Of Places and Languages on the World's Map**

Central to the essay is the seminal contribution offered by female writers from different areas of the world on their shared experience of leaving their home country for political reasons or due to the outbreak of war. From Ewa Hoffman's diary of exile into Canada in 1956, at the age of twelve – after leaving Poland in search of *a new life in a new language* – to Jamaica Kincaid's choice to leave Antigua and migrate to Vermont where she becomes a writer, the paper also presents a variety of poems on the themes of migration and exile. It is through their poetry and in the English language – the medium they all choose – that renown female poets such as Grace Nichols (Guyana), Choman Hardi (Iraqi Kurdistan), Moniza Alvi (Pakistan), Sujata Bhatt (India), Warsan Shire (Somalia) succeed in drawing up a powerful *Map to the Door of No Return. Notes on Belonging*, as Dionne Brand (Trinidad and Tobago) calls the collection of poems referred to in this essay.

### **Amelia Valtolina Strolling along the Borders. On Yoko Tawada's Writing**

Whereas Yoko Tawada's peculiar coming and going through frontiers has often been understood as a poetic correlative of Homi Bhabha's theory of "the third space", her stories and verses seem on the contrary to escape any space and obey a poetic strategy which not only questions the logocentric structure of language, but also deconstructs any autotelic meaning.

Focusing on Tawada's nomadism through languages and cultures as a form of resistance against any essentialism, this essay attempts a new evaluation of her erratic mode of writing, with particular reference to her last novel, *Etüden im Schnee (Études in the Snow)*, an

unprecedented experiment in eluding the autotelic concept *par excellence*: the concept of “identity” .



## Profili biografici

**Veronic Algeri** ha dedicato le sue ricerche alla polifonia linguistica approdando al volume *L'histoire de soi dans la langue de l'Autre. La polyphonie linguistique dans l'oeuvre de Assia Djébar* (Aracne 2014). Si è interessata all'epoca coloniale e alla questione dell'immigrazione nella lingua e nella letteratura francesi contemporanee. Membro del "Cercle des Amis d'Assia Djébar", del "Larc", collabora con "Laboratorio Critico" ed è redattrice per l'area della Francesistica della rivista "Costellazioni". Ha lavorato all'Università della Tuscia, alla Scuola Superiore per Mediatori Linguistici Carlo Bo e all'Università Roma Tre, dove ha insegnato lingua e letteratura francese del XIX, del XX e del XXI secolo. Attualmente insegna lingua francese all'Università di Roma 'La Sapienza'.

**Daniela Allocca** insegna Lingua e Traduzione Tedesca all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Membro del comitato organizzativo e curatrice di eventi nella Biennale della Traduzione Est: Europe as a Space of Translation" EU 2007-2014. Dal 2010 è curatrice di "Progetto Fiori" ([progettofiori.wordpress.com](http://progettofiori.wordpress.com)), laboratorio artistico sulla percezione del paesaggio. Suoi ambiti di ricerca sono letterature transnazionali, ecocritica, studi sulla traduzione e stilistica. È autrice della monografia *BerlinoGrafie. Letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora* (LED. Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2016).

**Anna Belozorovich** è dottore di ricerca in Scienze del Testo presso Sapienza Università di Roma; la sua ricerca riguarda donne

migranti che scrivono in italiano e la violenza. Si è laureata in Mediazione interlinguistica e interculturale (Insubria) e si è specializzata in Criminologia (Bologna) e Cooperazione Internazionale (Bologna); presso lo stesso Ateneo ha conseguito un Master in Diritti Umani, Migrazione e Sviluppo. È autrice di pubblicazioni in poesia e in prosa.

**Daria Biagi** è assegnista di ricerca presso l'Università di Roma 'La Sapienza', nel quadro del progetto FIRB *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento*. Ha studiato lettere moderne a Bologna e Francoforte, nel 2013 ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature Comparete all'Università di Trento. Si occupa principalmente di letteratura italiana e tedesca tra Otto e Novecento, di storia del romanzo e teoria della traduzione.

**Giusy Borrelli** di origine napoletana, arricchisce la sua formazione accademica prima in Germania (a Bamberg e Berlino) e poi in Cile (a Santiago del Cile) prima di conseguire la laurea in Letterature e culture comparate all'Università degli studi di Napoli l'Orientale. Interessata alle tematiche dell'interculturalità, insegna attualmente italiano nella scuola italiana di Santiago del Cile impartendo anche corsi di italiano nell'istituto di cultura italiana santiagoino.

**Laura Canali** cartografa e artista, collabora dal 1993 alla rivista italiana di geopolitica "Limes" del Gruppo Editoriale l'Espresso, per la quale cura anche la grafica di copertina (dal 2009) e la rubrica 'Ricamando il mondo'. Ha collaborato con il settimanale "I viaggi di Repubblica", con il "National Geographic" Italia, con la casa editrice Paravia e la Pearson, con Repubblica TV e la World Bank. Le sue opere sono state esposte, tra l'altro, al museo MAXXI di Roma, alla 13° Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, al Palazzo ducale di Genova e in esposizioni internazionali a Washington DC, Abu Dhabi e Nantes.

A lei e al suo lavoro di cartografa la rivista "Cartographica" dell'Università di Toronto ha recentemente dedicato un'intervista etnografica (<http://www.utpjournals.press/toc/cart/current>). Le sue opere sono apparse su numerose riviste e volumi. Maggiori

informazioni sulla sua arte e sulla sua biografia si trovano alle pagine: [www.limesonline.com](http://www.limesonline.com) e [www.lauracanal.com](http://www.lauracanal.com)

**Alessandra D'Atena** ha conseguito il dottorato di ricerca con European Label in Lingue e Letterature straniere presso Università di Roma Tor Vergata, presso la quale collabora alle attività delle cattedre di lingua e linguistica tedesca sin dall'anno accademico 2004/2005. Dal 2008 è titolare di contratti di docenza presso lo stesso ateneo, e dal 2011 collabora alle attività di ricerca della Scuola IaD. È autrice della monografia *Il bilinguismo poetico di Rose Ausländer. Studio sulle autotraduzioni* (Tored Edizioni 2014).

**Stefania De Lucia** è assegnista di ricerca nell'ambito del progetto FIRB *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento* presso l'Università di Roma 'La Sapienza'. Ha compiuto i suoi studi di letterature comparate tra Napoli, Vienna e Friburgo. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura austriaca di fine secolo, con particolare interesse per il fenomeno dell'Orientalismo; sulla scrittura femminile nell'esilio nazionalsocialista, in particolar modo quella legata alla letteratura per l'infanzia; sulla rappresentazione dello spazio e della memoria nella letteratura dell'Europa centrale.

**Tommaso Gennaro** ha conseguito la laurea triennale e magistrale in Filologia romanza all'Università di Roma Tre. Ha recentemente conseguito in dottorato di ricerca in Scienze del Testo presso l'Università di Roma 'La Sapienza' con un progetto su Samuel Beckett e il contesto europeo del secondo Novecento.

**Giulia Iannucci** ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze del Testo, curriculum germanistica, presso l'Università di Roma 'La Sapienza'. Ha in precedenza studiato Metodologie Critiche al King's College (Londra) e Letteratura e Lingua tedesca presso La Sapienza. Il suo interesse di ricerca è rivolto alla mappatura della topografia dell'omosessualità a Berlino durante la Repubblica di Weimar, col fine di localizzare il movimento interno ed esterno del "terzo sesso" in relazione allo sviluppo urbano della città.

**Giorgio Mariani** è professore ordinario di Lingue e letterature anglo-americane presso l'Università di Roma 'La Sapienza', dove coordina il curriculum dottorale in Letterature di lingua inglese. È stato presidente dell'International American Studies Association dal 2011 al 2015 ed è condirettore (con Donatella Izzo e Stefano Rosso) di "Acoma. Rivista internazionale di studi nord-americani". Alla letteratura degli indiani d'America ha dedicato numerosi saggi e due libri: *Post-tribal Epics: The Native American Novel between Tradition and Modernity* (1996) e *La penna e il tamburo. Gli indiani d'America e la letteratura* (2003).

**Camilla Miglio** è professore associato di Letteratura tedesca e Traduzione all'Università di Roma 'La Sapienza'. I suoi interessi di ricerca si rivolgono ad autori dall'età di Goethe a quella contemporanea, tra questi: Herder, Novalis, Goethe, Brentano, Rilke, Benn, Kafka, Ausländer, Celan, Bachmann, Benn, Draesner, Waterhouse. Tra i suoi volumi recenti: *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan* (2005) e *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann* (2013), entrambi pubblicati per Quodilibet. Ha tradotto autori tedeschi del Romanticismo, del Novecento e della contemporaneità, tra cui Brentano, Liebeskind, Kafka, Enzensberger, Waterhouse, Draesner, Grünbein, Seiler, Kermani, Stolterfoht. Con il titolo *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*, nel 2015 ha curato per i tipi di Donzelli la prima edizione delle fiabe dei fratelli Grimm. Nel 2005 ha ricevuto il premio Ladislao Mittner per la Germanistica.

**Lucia Perrone Capano** è professore ordinario di Letteratura tedesca nell'Università di Salerno. Studiosa della letteratura tedesca classico-romantica, del Novecento e contemporanea, ha analizzato in particolare le intersezioni tra scrittura e immagine, i rapporti intermediali e interculturali nei testi letterari, le scritture della migrazione e dell'esilio. Tra le ultime pubblicazioni a sua cura: (con C. Öhlschläger) *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*, Göttingen 2013; (con M. Cottone e G. Dolei) *La Germania del Novecento tra migrazioni e memoria* Roma 2013; (con M. E. Brunner e N. Gagliardi), *Deutsch-italienische Kulturbeziehungen als Seismograph der Globalisierung in Literatur, Übersetzung, Film, Kulturarbeit und Unterricht*, Würzburg 2014.

**Gabriella Pelloni** è ricercatrice di Letteratura tedesca presso l'Università di Verona. Ha insegnato e svolto soggiorni di ricerca presso numerosi atenei all'estero (tra cui Potsdam, Berlino, Stoccarda e Gerusalemme). Si occupa di letteratura tedesca e austriaca moderna e contemporanea, di cultura ebraico-tedesca, dell'opera di Friedrich Nietzsche. Tra le pubblicazioni: *Genealogia della cultura. Costruzione poetica del sè nello Zarathustra di Nietzsche* (Mimesis 2013); (con Isolde Schiffermüller) *Ingeborg Bachmann, Male oscuro. Aus der Zeit der Krankheit* (Suhrkamp 2016).

**Elisabetta Rasy**, scrittrice e giornalista, è autrice di vari saggi di argomento letterario, in larga parte dedicati alla riflessione sulla scrittura femminile. Ha scritto sul "Corriere della Sera", "La Stampa", "Panorama" e collabora con l'inserto domenicale de "Il Sole 24 Ore". Nel 1985 con il romanzo *La prima estasi* (Mondadori) esordisce nel mondo della narrativa, il suo stile viene premiato nel 2008 con il Grinzane Cavour per *L'estranea* (Rizzoli). Tra i numerosi titoli della sua produzione ricordiamo: *Ritratti di Signora* (1995), *Tra noi due* (2002), *Memorie di una lettrice notturna* (2009), tutti pubblicati da Rizzoli oltre a *Non esistono cose lontane* (2014 per Mondadori), *Le regole del fuoco* (Rizzoli 2016), *Una famiglia in pezzi* (Mondadori 2017).

**Jelena Reinhardt** è ricercatrice di Letteratura tedesca presso l'Università di Perugia. I suoi interessi di ricerca si muovono tra letteratura, cinema e teatro. Nel 2008 ha pubblicato un ampio saggio sull'*Elettra* di von Hofmannsthal, di cui ha curato una nuova traduzione (Premio «Leone Traverso – Opera Prima» sezione del «Premio Monselice»). Ha inoltre pubblicato diversi interventi sul rapporto tra Schiller e Max Reinhardt, su aspetti della poetica di Müller, Canetti, Trakl, Lasker-Schüler. Nel 2013 è uscita una monografia sull'opera complessiva di Herta Müller, *Sotto gli occhi tra le parole. Herta Müller da Ceaușescu al Nobel*. Tra le sue ultime pubblicazioni si ricordano la traduzione delle *Bild-und-Wort-Satiren* (*Satire d'immagine e poesia*) di Jura Soyfer.

**Barbara Ronchetti** insegna Letteratura russa e Traduzione all'Università di Roma 'La Sapienza'. È autrice della prima monografia sull'attività letteraria di "Znanie" (Roma 1996), ha

pubblicato numerosi articoli sulla poesia e la prosa russa moderne (Puškin, Lermontov, Tolstoj, Chlebnikov, Mandel'stam) e saggi di comparatistica letteraria (Buturlin e Heredia, Shakespeare fra Pasternak e Maršak, Uspenskij e la scultura, futurismo e terza rima). Negli ultimi anni ha indirizzato la ricerca verso la definizione teorica del concetto di "immagine poetica" e lo studio concreto di alcune di esse (la città 2004, la Venere di Milo 2004, il duello 2005 e 2006, 2014, il treno 2008, 2009, 2011, il volo 2011, 2012, la fotografia 2016). I suoi attuali interessi scientifici sono rivolti al campo degli studi interculturali, in particolare verso tre snodi critici: 1) Arte, scienza e tecnica in dialogo. 2) Autobiografia e letteratura contemporanea. 3) "Unità di lettura" dei testi, poetici e narrativi, come itinerari critici attraverso la parola letteraria, originale e tradotta. Il suo ultimo libro, *Caleidoscopio russo*, è una riflessione sullo studio della contemporaneità attraverso la prosa russa degli ultimi decenni (Quodlibet 2014).

**Sonia Sabelli** ha conseguito il dottorato in scritture femminili presso l'Università di Roma 'La Sapienza' dove occasionalmente insegna in corsi di letteratura postcoloniale e *black feminism*. I suoi principali interessi di ricerca spaziano dalla critica letteraria alla teoria femminista, dagli studi postcoloniali alle intersezioni tra sessismo e razzismo. Ha pubblicato numerosi articoli sui migranti italiani e sulla letteratura postcoloniale e ha curato, insieme a Margarete Durst, il volume *Questioni di genere. Tra vecchi e nuovi pregiudizi e nuove o presunte libertà* (ETS 2013).

**Maria Antonietta Saracino** è professore associato di Letteratura inglese presso l'Università di Roma 'La Sapienza'. Si occupa di letterature anglofone di Africa, Caraibi, India, narrativa femminile, riscritture post-coloniali delle opere shakespeariane, traduzione. Fra le autrici di lingua inglese alle quali ha dedicato la sua attenzione di studiosa e traduttrice ricordiamo Olive Schreiner, (Sudafrica) Aphra Behn, *Oroonoko* (Einaudi-bilingue), Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* (Einaudi), Doris Lessing, *L'erba canta, Sotto la pelle*, (Feltrinelli); Bessie Head (Sudafrica), Miriam Makeba *La mia storia* (Sudafrica), Sindiwe Magona (Sudafrica, Nutrimenti ed.), Alice James (Nutrimenti) oltre a numerose autrici caraibiche, indiane e afro-

americane. Dal 1997 pubblica regolarmente sulla rivista N.I.B. (ed. Il Mulino) saggi letterari su tematiche riguardanti le letterature anglofone e la multiculturalità.

**Amelia Valtolina** è professore aggregato di Letteratura tedesca presso la Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Bergamo. Esperta di letteratura e poesia tedesca del Novecento, studiosa in particolare dell'opera di Gottfried Benn, rivolge la sua attenzione all'indagine delle categorie estetiche (forma, immagine, frammento) nel testo letterario. Ha curato l'edizione italiana di opere di Ilse Aichinger, Gottfried Benn, Theodor Fontane, Rainer M. Rilke, Lou Andreas-Salomé. Tra le sue pubblicazioni: *Blu e poesia Metamorfofi di un colore nella moderna lirica tedesca* (Bruno Mondadori, 2002; Galilée 2006), *Parole con figura* (Le Lettere 2010), *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn* (Quodlibet 2015).



# Indice dei nomi

- Adobati, Chantal, 175  
Afrodite, 80  
Aldouri-Lauber, Maria, 175  
Alighieri, Dante, 100  
Allerkamp, Andrea, 170, 175  
Alvi, Moniza, 71, 72, 196  
Amati Mehler, Jacqueline, 67, 72  
Andersen, Hans Christian, 121  
Anedda, Antonella, 99, 100  
Anzaldúa, Gloria, 148, 149  
Appadurai, Arjun, 50, 54  
Argentieri, Simona, 67, 72  
Arminio, Franco, 78, 83  
Arndt, Susan, 143, 148  
Arzeni, Flavia, 3, 5  
Assman, Aleida, 87, 92  
Augé, Marc, 90, 93, 104, 105, 109, 192  
Ausländer, Ignaz, 28  
Ausländer, Rose 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 191, 201, 202  
Ayim, May, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 190  
Azzari, Silvia, 57  
  
Bachman, Ingeborg, 121, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 190, 202, 203  
Bachmann-Medick, Doris, 143, 148  
Bachtin, Mikhaïl, 22, 23, 24  
  
Baldacci, Alessandro, 96, 98, 99, 100  
Bánk, Zsuzsa, 85, 86, 88, 90, 92, 93, 191  
Barbarulli, Clotilde, 127, 133  
Ben Jelloun, Tahar, 21  
Benhabib, Seyla, 130, 133  
Beniamino, Michel, 20, 24  
Benveniste, Émile, 20, 24  
Bhabha, Homi, 170, 175, 196  
Bhatt, Sujata, 71, 72, 196  
Black, Max, 172, 176  
Blackshire-Belay, Carol Aisah, 144, 148  
Blödorn, Andreas, 147  
Blumenberg, Hans, 88, 93  
Bodrožić, Marica, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 189  
Bonomi Romagnoli, Barbara, 127, 129, 134  
Borges, Jorge Luis, 121  
Bower, Kathrin, 33, 34  
Bozzi, Paola, 175  
Braidotti, Rosi, 2, 3, 35, 36, 37, 43, 44, 47, 54, 63, 64, 68, 72, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 92, 93, 128, 133, 154, 155, 156, 189  
Brand, Dionne, 71, 196  
Brandt, Bettina, 48, 54

- Braun, Helmut, 28, 29, 34  
 Brecht, Bertolt, 166  
 Brinker-Gabler, Gisela, 183, 186  
 Brunner, Costantin, 33  
 Bubeck, Ilona, 148  
 Budraitskis, Ilya, 114  
 Butler, Judith, 2  
 Bykov, Dmitriji, 117
- Calvino, Italo, 129  
 Campt, Tina, 144, 149  
 Canestri, Jorge, 67, 72  
 Canetti, Elias, 170, 176, 203  
 Canfield, Gae Whitney, 151, 156  
 Carbognin, Francesco, 98, 99, 100, 101  
 Carroll, Lewis, 121  
 Ceaușescu, Nicolae, 168, 171, 173, 206  
 Čechov, Anton, 53  
 Celan, Paul, 95, 96, 99, 100, 121, 202  
 Cézanne, Paul, 113  
 Chagall, Ida, 112  
 Chagall, Marc, 112, 113, 114, 115, 122, 195  
 Chamisso, Adelbert von, 86, 167, 176  
 Chatwin, Bruce, 80, 83  
 Chukhovich, Boris, 114  
 Çirak, Zehra, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 193  
 Clark Hine, Darlene, 144, 149  
 Coman, Ingrid, 127, 128, 131, 132, 133  
 Cortellessa, Andrea, 97, 99, 100, 101  
 Coupland, Nikolas, 50, 54  
 Cravero, Riccardo, 86, 93  
 Cummings, Edward Estlin, 29
- D'Atena, Alessandra, 27, 30, 31, 33, 34, 191, 201
- De Certeau, Michel, 49, 54  
 De Kok, Ingrid, 72  
 De March, Silvia, 97, 98, 100, 101  
 Delacour, Stéphanie, 24  
 Deleuze, Gilles, 2, 77, 78, 84, 170, 176, 189  
 Deloria, Philip, 156  
 Derrida, Jacques, 92, 93, 182, 183, 186  
 Detti, Laura, 99, 100  
 Dickinson, Emily, 99, 101  
 Djebar, Assia, 21, 22, 23, 24, 69, 72, 199  
 Dones, Elvira, 131, 132, 133  
 Doolittle, Hilda, 36  
 Draesner, Ulrike, 35, 36, 38, 39, 40, 44, 45, 192, 202  
 Ducrot, Oswald, 22, 24  
 Dünne, Jörg, 49, 54  
 Duras, Marguerite, 12  
 Dylan, Bob, 121  
 Eke, Norbert Otto, 174, 176  
 Eschenbach, Wolfram von, 36  
 Etkind, Alexander, 116, 122
- Fanon, Franz, 22  
 Farah, Nuruddin, 72  
 Fenoglio, Marisa, 107, 109, 192  
 Feßmann, Meike, 79, 84  
 Festa Cioppa, Zephyr, 78, 84  
 Finocchi, Daniela, 129, 133  
 Firges, Jean, 33, 34  
 Foucault, Michel, 2, 104, 109, 129, 133, 192  
 Fracassa, Ugo, 60, 64
- Galkina, Alexandra, 114  
 Gauvin, Lise, 20, 21, 24  
 Genette, Gérard, 60  
 Glissant, Édouard, 84, 189  
 Glück, Louise, 36

- Gnisci, Armando, 79, 84, 176  
 Gombrich, Ernst, 172, 176  
 Greene, Brian, 36, 45  
 Grutman, Rainier, 21, 24  
 Guattari, Félix, 2, 77, 78, 84, 170, 176, 189  
 Günzel, Stephan, 49, 54
- Hager, Manuela, 175  
 Hall, Stuart, 144, 149  
 Hannerz, Ulf, 129, 133  
 Hardi, Choman, 70, 196  
 Hawthorne, Nathaniel, 151  
 Hecht, Helios, 28  
 Heine, Heinrich, 166, 183  
 Hochberg, Julian, 172, 176  
 Hoffman, Eva, 39, 45, 65, 66, 67, 69, 73, 196  
 Hölderlin, Friedrich, 166  
 Hopkins, Lewis H., 153  
 Horst, Claire, 48, 55  
 Hosch, Reinhart, 175  
 Hosemann, Jürgen, 86, 93  
 Hügel, Ika, 148  
 Huntington, Samuel P., 143
- Ibrahimi, Anilda, 130, 132, 134, 190  
 Iñárritu, Alejandro González, 60  
 Irigaray, Luce, 135  
 Ivanovic, Christine, 47, 54, 180, 186
- Jadrejčić, Tamara, 127, 129, 134  
 Janeczek, Helena, 128, 134, 190  
 Jenette, Jean, 85, 93  
 Joubert, Jean-Louis, 21, 24  
 Juzefovič, Galina, 117
- Kafka, Franz, 55, 77, 84, 135, 141, 170, 176, 183, 185, 190  
 Kavafis, Konstantinos, 166
- Kaye-Kantrowitz, Melanie, 148, 149  
 Keaton, Danielle, 144, 149  
 Khatibi, Abdelkebir, 21, 25  
 Kilchmann, Esther, 50, 55  
 Kincaid, Jamaica, 11, 68, 69, 73, 196  
 Kleist, Heinrich von, 180, 186  
 Kourouma, Ahmadou, 21, 24  
 Kraft, Thobias, 141  
 Kristeva, Julia, 23, 24, 25, 71, 73  
 Kuruvilla, Gabriella, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 195
- La Penna, Daniela, 96, 97, 99, 101  
 Landowski, Éric, 20, 25  
 Lange, Chris, 142, 148  
 Lape, Noreen Groover, 154, 156  
 Le Bris, Michel, 19, 25  
 Lehmann, Annette Jael, 33, 34  
 Leonardi, Simona, 147, 149  
 Lorde, Audre, 144, 146, 147, 149  
 Lotman, Jurji M., 130, 134  
 Lughofer, Johann Georg, 47, 49, 55  
 Lussu, Emilio, 95
- Mansfield, Katherine, 10  
 Metref, Karim, 128, 133  
 Mezzadra, Sandro, 58, 64  
 Miglio, Camilla, 3, 5, 32, 34, 35, 45, 141, 192, 202  
 Milovanoff, Amy, 77  
 Misiano, Viktor, 114, 123  
 Miskarian, Mariné, 111  
 Moore, Marianne, 30, 34  
 Mora, Terézia, 93, 109, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 190, 192, 199  
 Moraga, Cherrie, 148, 149  
 Morante, Elsa, 12  
 Morris, Leslie C., 29, 34  
 Moura, Jean-Marc, 21, 25  
 Müller, Herta, 167, 168, 169, 170, 171,

- 172, 173, 174, 175, 176, 177, 194, 203
- Neri, Francesca, 167, 176
- Nichols, Grace, 70, 72, 196
- Nietzsche, Friedrich, 1, 203
- Nitti, Fausto, 95
- Novalis, 35, 45, 202
- Nüchtern, Klaus, 141
- Očkayová, Jarmilla, 128, 131, 132, 134, 190
- Oguntoye, Katharina, 144, 149
- Omero, 164, 165
- Opitz, Sylvie Brigitte (vedi. May Ayim)
- Özdamar, Emine Sevgi, 55, 106, 109, 159, 164, 165, 166, 192, 193
- Palermo, Silvia, 107, 109, 166
- Pasolini, Pier Paolo, 95, 98
- Passerini, Luisa, 162, 166
- Patel, Shailja, 58, 73
- Patrut, Iulia-Karin, 173, 176
- Peabody, Sophia, 151
- Peabody Mann, Mary, 151
- Perrone Capano, Lucia, 47, 55, 89, 93, 110, 193, 202
- Pesatori, Sara, 99, 101
- Petrosjan, Mariam, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 195
- Pirro, Maurizio, 44, 45
- Plath, Silvia, 99
- Pollmeier, Andrea, 86, 93
- Ponzi, Mauro, 104, 109
- Potter Richardson, Elaine (vedi Jamaica Kincaid)
- Prammer, Theresia, 36, 45
- Predoiu, Graziella, 168, 176
- Press, Karen, 73
- Proust, Marcel, 23
- Rabemananjara, Jacques, 21
- Rasy, Elisabetta, 5, 7, 194, 203
- Reinhardt, Jelena, 168, 176, 194, 203
- Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 113
- Ricoeur, Paul, 20, 88, 89, 93
- Rilke, Rainer Maria, 121, 202, 205
- Rinehart, William V., 153
- Romeo, Caterina, 62, 64
- Rosselli, Amalia, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 191
- Rosselli, Carlo, 96
- Rosselli, Nello, 96
- Rouaud, Jean, 19, 25
- Rukaj, Marjola, 130, 131, 132, 133, 134
- Rushdie, Salman, 174, 177
- Russo, Amalia, 78,84
- Saalfeld, Lerke von, 52, 55
- Sacchetti, Sofia, 155, 157
- Sassen, Saskia, 73
- Schama, Simon, 83, 84
- Schau, Astrid, 173, 177
- Scherzer, Harry, 28
- Scherzer, Rosalie Beatrice (vedi Rose Ausländer)
- Schubert, Katharina, 29, 34
- Schuller, Annemarie, 171, 177
- Schultz, Dagmar, 144, 148, 149
- Scotellaro, Rocco, 96
- Sen, Amartya K., 130, 134
- Serdakowski, Barbara, 131, 134
- Shakespeare, William, 165, 204
- Shire, Warsan, 65, 70, 73, 196
- Siebert, Renate, 134
- Small, Stephen, 144, 149
- Sorina, Marina, 131, 134
- Sorisio, Carolyn, 152, 156, 157

- Spivak, Gayatri Chakravorty, 130,  
134, 168, 170, 177
- Splendore, Paola, 70, 72, 73
- Starobinski, Jean, 122, 123
- Stein, Gertrude, 36
- Taddeo, Raffaele, 127, 132, 133
- Tandello, Emmanuela, 97, 100, 101
- Tatasciore, Claudia, 141
- Tawada, Yoko, 47, 48, 49, 50, 51, 52,  
53, 54, 55, 179, 180, 181, 182, 183,  
184, 185, 186, 193, 196
- Ter-Oganjan, David, 108
- Thocmetony (vedi Sarah  
Winnemucca)
- Thüne, Eva-Maria, 147, 149
- Tournier, Michele, 155, 156, 157
- Turcanu, Irina, 127, 134
- Venturini, Monica, 99, 100, 101
- Vercier, Bruno, 20, 25
- Viart, Dominique, 19, 20
- Vitale, Ermanno, 73
- Vlasova, Marija, 118, 119
- Walker, Cheryl, 154, 157
- Wandruszka, Marie Luise, 135, 136,  
142
- Weigel, Sigrid, 50, 56
- Williams, Jasmin, K., 146, 149
- Winnemucca, Sarah, 151, 152, 153,  
154, 155, 156, 157, 192
- Wirth, Louis, 105, 110
- Woolf, Virginia, 10, 204
- Yacine, Kateb, 21
- Yeşilada, Karin E., 160, 166
- Yildiz, Yasemin, 50, 55, 56
- Zacometti, Paola, 96, 101
- Zanjani, Sally, 151, 157
- Zanzotto, Andrea, 96, 98, 101

COMITATO EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Coordinatore*

FRANCESCA BERNARDINI

*Membri*

GAETANO AZZARITI  
ANDREA BAIOCCHI  
MAURIZIO DEL MONTE  
GIUSEPPE FAMILIARI  
VITTORIO LINGIARDI  
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE INTERCULTURALE

*Responsabile*

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

*Membri*

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)  
JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)  
ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)  
ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)  
ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)  
MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)  
MICHALIS PIERÌS (Cipro, Università di Cipro)  
JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

COMITATO SCIENTIFICO  
MACROAREA E

*Coordinatrice*

CAMILLA MIGLIO

*Membri*

VICENÇ BELTRAN  
MASSIMO BIANCHI  
ALBIO CESARE CASSIO  
EMMA CONDELLO  
FRANCO D'INTINO  
GIAN LUCA GREGORI  
ANTONIO IACOBINI  
SABINE KOESTERS  
EUGENIO LA ROCCA  
ALESSANDRO LUPO  
LUIGI MARINELLI  
MATILDE MASTRANGELO  
ARIANNA PUNZI  
EMIDIO SPINELLI  
STEFANO VELOTTI  
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

COLLANA STUDI E RICERCHE

1. Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)  
*Massimo Blasi*
2. An introduction to nonlinear Viscoelasticity of filled Rubber  
A continuum mechanics approach  
*Jacopo Ciambella*
3. New perspectives on Wireless Network Design  
Strong, stable and robust 0-1 models by Power Discretization  
*Fabio D'Andreagiovanni*
4. Caratterizzazione di funzioni cellulari nelle leucemie  
*Nadia Peragine*
5. La transizione demografica in Italia e i suoi modelli interpretativi  
*Ornello Vitali, Francesco Vitali*
6. La patria degli altri  
*a cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti*
7. Neuropathic pain  
A combined clinical, neurophysiological and morphological study  
*Antonella Biasiotta*
8. Proteomics for studying "protein coronas" of nanoparticles  
*Anna Laura Capriotti*
9. Amore punito e disarmato  
Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia  
*Francesco Lucioli*
10. Tampering in Wonderland  
*Daniele Venturi*
11. L'apprendimento nei disturbi pervasivi dello sviluppo  
Un approfondimento nei bambini dello spettro autistico ad alto funzionamento  
*Nadia Capriotti*
12. Disability in the Capability Space  
*Federica Di Marcantonio*
13. Filologia e interpretazione a Pergamo  
La scuola di Cratete  
*Maria Broggiato*

14. Facing Melville, Facing Italy  
Democracy, Politics, Translation  
*edited by John Bryant, Giorgio Mariani, Gordon Poole*
15. Restauri di dipinti nel Novecento  
Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958  
*Stefania Ventra*
16. The Renormalization Group for Disordered Systems  
*Michele Castellana*
17. La Battaglia dei Vizi e delle Virtú  
Il *De conflictu vitiorum et virtutum* di Giovanni Genesio Quaglia  
*Lorenzo Fabiani*
18. Tutela ambientale e servizio pubblico  
Il caso della gestione dei rifiuti in Italia e in Inghilterra  
*Chiara Feliziani*
19. Ruolo dell'HPV nell'infertilità maschile  
*Damiano Pizzol*
20. Hiera chremata  
Il ruolo del santuario nell'economia della *polis*  
*Rita Sassu*
21. Soil erosion monitoring and prediction  
Integrated techniques applied to Central Italy badland sites  
*Francesca Vergari*
22. Lessico Leopardiano 2014  
*a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini*
23. Fattori cognitivi e contestuali alle origini dei modelli di disabilità  
*Fabio Meloni*
24. Accidental Falls and Imbalance in Multiple Sclerosis  
Diagnostic Challenges, Neuropathological Features  
and Treatment Strategies  
*Luca Prosperini*
25. Public screens  
La politica tra narrazioni mediali e agire partecipativo  
*a cura di Alberto Marinelli, Elisabetta Cioni*
26. Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione  
e studio. Volume I  
*a cura di Graziano Mario Valenti*
27. Τὰ ξένια  
La cerimonia di ospitalità cittadina  
*Angela Cinalli*

28. La lettura degli altri  
*a cura di Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato*
29. La *Tavola Ritonda* tra intrattenimento ed enciclopedismo  
*Giulia Murgia*
30. Nitric Oxide Hybrids & Machine-Assisted Synthesis of Meclinerant  
Nitric Oxide Donors/COX-2 inhibitors and Flow Synthesis of Meclinerant  
*Claudio Battilocchio*
31. Storia e *paideia* nel *Panatenaico* di Isocrate  
*Claudia Brunello*
32. Optical studies in semiconductor nanowires  
Optical and magneto-optical properties of III-V nanowires  
*Marta De Luca*
33. Quiescent centre and stem cell niche  
Their organization in *Arabidopsis thaliana* adventitious roots  
*Federica Della Rovere*
34. Procedimento legislativo e forma di governo  
Profili ricostruttivi e spunti problematici dell'esperienza repubblicana  
*Michele Francaviglia*
35. Parallelization of Discrete Event Simulation Models  
Techniques for Transparent Speculative Execution on Multi-Cores  
Architectures  
*Alessandro Pellegrini*
36. The Present and Future of Jus Cogens  
*edited by Enzo Cannizzaro*
37. Vento di terra  
Miniature geopoetiche  
*Christian Eccher*
38. Henry James. An Alien's "History" of America  
*Martha Banta*
39. Il socialismo mazziniano  
Profilo storico-politico  
*Silvio Berardi*
40. Frammenti  
Per un discorso sul territorio  
*Attilio Celant*
41. Voci Migranti  
Scrittrici del Nordeuropa  
*Anna Maria Segala e Francesca Terrenato*

42. Riscritture d'autore  
La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali  
*a cura di Simone Celani*
43. La bandiera di Socrate  
Momenti di storiografia filosofica italiana nel Novecento  
*a cura di Emidio Spinelli e Franco Trabattoni*
44. Girolamo Britonio. Gelosia del Sole  
Edizione critica e commento  
*a cura di Mauro Marrocco*
45. Colpa dell'ente e accertamento  
Sviluppi attuali in una prospettiva di diritto comparato  
*Antonio Fiorella e Anna Salvina Valenzano*
46. Competitività, strategie di pianificazione e governance territoriale  
Il sistema economico pontino  
*Marco Brogna e Francesco Maria Olivieri*
47. La fonte viva  
*Miguel Barnet Lanza*  
Edizione italiana a cura di *Luciano Vasapollo*
48. "Viandante, giungessi a Sparta..."  
Il modo memorialistico nella narrativa contemporanea  
*Gianluca Cinelli*
49. Lessico Leopardiano 2016  
*a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini*
50. Informatisation of a graphic form of Sign Languages  
Application to SignWriting  
*Fabrizio Borgia*
51. Les Lois et le changement culturel  
Le handicap en Italie et en France  
*Francesca Greco*
52. L'esperienza turistica dei giovani italiani  
*Simona Staffieri*
53. Teorie economiche del turismo e sviluppo locale  
La misurazione della capacità di accoglienza di Roma  
*Valentina Feliziani*
54. Lingue europee a confronto  
La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica  
*a cura di Daniela Puato*
55. Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione  
e studio. Volume II, tomo I e II  
*a cura di Graziano Mario Valenti*

56. Norme incostituzionali e nuovo sistema degli stupefacenti  
*Marco Gambardella*
57. BREAD: an interdisciplinary perspective  
*edited by Cesare Manetti and Fabrizio Rufo*
58. Scrittrici Nomadi  
Passare i confini tra lingue e culture  
*a cura di Stefania De Lucia*





Una nuova definizione del soggetto femminile – insegnano gli studi di Rosi Braidotti – parte dalla destabilizzazione di un concetto universale e universalistico di identità intesa come qualcosa di fisso e immutabile. Ricontestualizzando l'idea di soggetto nomade di deleuziana memoria in un'ottica femminile e femminista, la filosofa italo-australiana ridefinisce il soggetto femminile come nomade perché impossibile da racchiudere in una definizione univoca e totalizzante, ma continuamente esposto al processo del divenire, anche quando apparentemente situato in un preciso contesto spazio-temporale.

Misurandosi con la suggestione dei suoi approcci teorici e non solo, i contributi di questo volume, aperti dalle riflessioni della scrittrice Elisabetta Rasy, disegnano una geografia ampia e animata di voci, volti ed esperienze femminili che si intersecano e si spostano sulla superficie terrestre, muovendosi con grande consapevolezza tra lingue e culture.

Le esperienze di tutte le scrittrici qui presentate, disposte a costituire la trama di un tappeto/mappa secondo l'interpretazione geopolitica della cartografa Laura Canali che le accompagna, tentano di mettere in luce le interconnessioni che le singole esperienze riportate riescono ad attivare con le variabili di lingua, luogo e identità. I contributi affrontano vecchie e nuove questioni legate al tema dei 'soggetti in transito' lasciando emergere nuove prospettive di analisi non solo su nuovi fenomeni migratori ma anche su vecchie figure di nomadi, come gli esuli, i migranti, i colonizzati.

**Stefania De Lucia** è assegnista di ricerca presso l'Università di Roma 'La Sapienza'. I suoi interessi di ricerca comprendono la letteratura austriaca di fine secolo, il fenomeno dell'Orientalismo; la scrittura femminile nell'esilio nazionalsocialista, la rappresentazione dello spazio e della memoria nella letteratura dell'Europa centrale.

ISBN 978-88-9377-017-0



9 788893 770170

