



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici

CURRICULUM: STUDI LETTERARI

(XXX Ciclo)

Coordinatore: Ch.mo Prof. Carmine Pinto

Interferenze con la tradizione e intertestualità
in Yoko Tawada e Emine Sevgi Özdamar

Tutor:

Ch.ma Prof.ssa Lucia Perrone Capano

Dottorando:

Dott. Eriberto Russo

Anno Accademico 2017/18

INDICE

Premessa	3
I. Memorie e valori della letteratura	8
I.1. La memoria della letteratura: tradizione e intertestualità	12
I.2. Il valore come categoria filosofica.....	25
I.3. Il valore come categoria sociologica e antropologica	30
I.4. Il valore letterario e l'interpretazione	34
II. Il canone letterario tra immobilità e ripensamenti	45
II.1. Sulle nozioni di classico e canone.....	48
II.2. Il canone occidentale di Bloom tra <i>Weltliteratur</i> e ideologia.....	51
II.3. Il caso Marcel Reich-Ranicki	59
II.4. Le ranking list e i blog letterari come strumenti di canonizzazione moderna.....	68
III. Sconfinamenti e ripensamenti nel canone di lingua tedesca	73
III.2. I premi letterari come strumenti di transnazionalizzazione canonica.....	77
III.3. Dialogare con la tradizione: il caso della Migrationsliteratur.....	82
IV. Rappresentazioni canoniche dell'alterità: Yoko Tawada e Franz Kafka	85
IV.1. Yoko Tawada: le erranze testuali tra metamorfosi, traduzione e messa in scena....	86
IV.1.1. Yoko Tawada: <i>Verwandlungen</i> e <i>Akzentfrei</i>	95
IV.1.2. <i>Verwandlungen. Tübinger Poetikvorlesungen</i>	96
IV.1.3. <i>Akzentfrei</i>	105
IV.2 Franz Kafka: sul dilemma dell'alterità.....	110
IV.2.1. La poetica della bugia e il mutismo in Franz Kafka.....	118

IV.3. Influenze kafkiane nell'opera di Yoko Tawada	127
IV.3.1. Principi estetici delle realtà trasformate.....	127
IV.3.2. Kafka nelle <i>Verwandlungsgeschichten</i> di Yoko Tawada.....	134
IV.3.3. Le peregrinazioni metamorfiche dell'Io: <i>Das Bad</i> come <i>Kafka-Roman</i>	134
IV.3.4. Le alterazioni sensoriali della realtà: <i>Ein Gast</i> come <i>Kafka-Erzählung</i>	142
V. Echi brechtiani nella scrittura di Emine Sevgi Özdamar	154
V.1. Scritture teatrali e scritture teatralizzate	154
V.2. <i>Seltsame Sterne starren zur Erde</i> : l'apprendistato alla scuola di Brecht.....	159
V.3. <i>Perikizi</i> . <i>Ein Traumspiel</i> e il teatro epico–interculturale.....	172
Riflessioni conclusive	185
Bibliografia	197
Sitografia	211

Premessa

I nuovi scenari nonché i rinnovati modelli culturali di riferimento sociali hanno apportato, negli ultimi vent'anni, profondi cambiamenti ai processi di realizzazione dell'identità collettiva, permettendo a quest'ultima di esprimersi e perfezionarsi anche tramite la realizzazione di un 'canone letterario' ripensabile. L'esito di tali ripensamenti e transiti ha permesso la fuoriscita della dimensione canonica dalla sua discrezionalità inalterabile, rendendola permeabile a nuove suggestioni: è, di fatti, l'idea di una rimodulazione e di una riconsiderazione dell'intera impalcatura canonica a essere oggetto del presente lavoro.

Il graduale processo di de-normativizzazione del canone, che non può più essere inteso come uno strumento meramente descrittivo, porta a rivedere anche i criteri tramite i quali si giunge alla costruzione di una storia letteraria. L'incontro tra il canone e la storia di una letteratura nazionale o internazionale non va e non può più essere concepito come un'azione al singolare che vede le due parti integrarsi senza alterazioni, bensì come un momento di produttività e di interconnessione. In altre parole, il canone letterario non può mantenere integra la propria monoliticità e graniticità poiché la costante esposizione a nuovi modi di vedere il mondo hanno influenzato tutti i processi connessi alla letteratura, tra cui la scrittura, la lettura e l'ermeneutica. È quindi innegabile che esista una connessione tra i modi in cui la letteratura si fa traduttrice delle nuove condizioni socio-antropologiche e gli strumenti che si utilizzano per raggiungere, di fatto, l'obiettivo di rinnovare gli apparati canonici. L'accento principale, in una tale riflessione, va, senza dubbio, posto su un importante ed essenziale aspetto: le questioni irrisolte della 'forma' canonica della letteratura. Quest'ultima deve, infatti, fare i conti con la registrazione, negli ultimi anni, di una vera e propria rivoluzione, dovuta

all'esplosione delle categorie del globale e del multiculturale¹. Si è passati, pertanto, da un'immagine sacra della letteratura canonica a un interrogativo, formalmente piuttosto provocatorio, che si basa sull'opinabile necessità di un canone letterario in un'epoca dell'*hic et nunc* che intende sottrarsi a qualsiasi etichettamento². A dimostrazione di questo nuovo modo di sentire e concepire l'idea di canone letterario, si segnala la presenza di una letteratura scientifica orientata all'analisi dei processi di rinnovazione canonica. Tra questi lavori ricordiamo l'importante contributo, in area tedescofona, di Robert Charlier e del suo *Google statt Goethe*³, in cui si registrano, ironicamente, le contaminazioni cui la tradizione è stata ed è ancora esposta.

Aufgrund der überwiegend freien Zugänglichkeit kanonischer Texte und Korpora durch Bücher und Bibliotheken sowie der weltweiten Verbreitung klassischer Inhalte durch das Internet ist diese Welt paralleler Kanonisierung durchlässig geworden. Es besteht daher stets die Möglichkeit, einen formellen Kanon kumulativ zu ergänzen, zu reduzieren oder zu ersetzen.⁴

Si rinnova, con la riflessione di Charlier, l'importante intuizione di ripensare e rivedere l'idea di canone in senso stretto, tramite processi quali la de-canonizzazione, la ricanonizzazione e la sostituzione.

¹ Cfr. M. Naomi Walburg, *Zeit der Mehrsprachigkeit : literarische Strukturen des Transtemporalen bei Marica Bodrožić, Nina Bouraoui, Sudabeh Mohafez und Yoko Tawada*, Ergon Verlag, Würzburg 2017

² Cfr. R. Charlier/G. Lottes, *Kanonbildung im Zeitalter der Globalisierung*, in R. Charlier/G. Lottes (hrsg. v.) *Kanonbildung. Protagonisten und Prozesse der Herstellung kultureller Identität* (R), Wehrhahn Verlag, Weimar, 2009, p.7

³ Cfr. R. Charlier, *Google statt Goethe. Kanonbildung im Zeitalter der Globalisierung*, Shaker Verlag, Aachen 2013, p. 20

⁴ Ivi, p. 21

Come e in quali termini abbiamo dunque bisogno di un canone?⁵ Dare una risposta univoca a questa domanda sembra un'impresa audace anche e specialmente in virtù delle condizioni socio-antropologiche in cui l'individuo, il lettore e l'industria letteraria agiscono: con l'espressione 'industria letteraria' identifichiamo il mare magnum di concetti come scena letteraria, vita letteraria, mercato letterario, i quali, messi in relazione con l'immagine informatizzata e globale della società, costituiscono un punto di partenza indispensabile per la nostra discussione⁶. Tali presupposti hanno prodotto, in letteratura, un'inversione di tendenza che prende forma a partire dall'abbandono dell'idea di una letteratura nazionale a vantaggio di un'immagine di letteratura sempre più sconfinante e globale, rappresentando un'alternativa a quello che possiamo identificare come l'obiettivo finale di un canone letterario, ovvero quello di mantenere viva l'identità letteraria collettiva di una nazione⁷. Resta, tuttavia, aperta la questione che vede nella contaminazione e nella pluralità la cifra rappresentativa di un'epoca, che da una parte non riesce più a concepire l'ideale fissità canonica e dall'altra necessita di un nuovo ordine.

Obiettivo principale del presente lavoro è, di fatti, quello di formalizzare il contatto tra la letteratura canonica, appartenente alla 'tradizione', e il nuovo panorama della letteratura della migrazione in lingua tedesca. Prima di approdare alla questione della ripensabilità del canone di lingua tedesca, viene presentata una riflessione generale sulle teorie e sui sistemi della letteratura canonica, intesa come risultato di un connubio tra l'aspetto della memoria culturale e letteraria e il concetto di giudizio valoriale. Si intende, quindi, rivelare da una parte

⁵ Cit. S.Winko/ G.Rippl, *Einleitung in Kanon und Wertung, Theorien, Instanzen, Geschichte*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2013, p. 1

⁶ Cfr. B. Plachta, *Literaturbetrieb*, W.Fink Verlag, Paderborn, 2008, p. 9

⁷ Cfr. S. Winko/ G. Rippl, op.cit, p. 1

la problematicità euristica della letteratura canonica e dall'altra gli orizzonti di ridefinizione e di contaminazione cui la stessa è esposta⁸.

Partendo dall'interrogativo dell'utilità e della necessità di un canone letterario oggi, vengono passate in rassegna le teorie sulle pratiche del ricordo e del giudizio che hanno influenzato e modellato l'immagine della letteratura 'tradizionale' e 'classica'. A questi ultimi due aspetti vengono dedicate le riflessioni nel secondo capitolo, in cui, dopo aver definito le relazioni tra la classicità e la canonicità, l'attenzione è rivolta a due contributi fondamentali nel campo delle teorie della letteratura canonica: Harold Bloom con il suo *Western canon* e Marcel Reich–Ranicki con il monumentale progetto dal titolo *Der Kanon*. Lo studio del caso di Reich–Ranicki permette un primo confronto con la questione canonica e tradizionale nei paesi tedescofoni, che diventerà oggetto vero e proprio di riflessione nel terzo capitolo. Nella terza sezione del presente lavoro viene, infatti, fornita una panoramica dei processi di de–normativizzazione del concetto di 'tradizione letteraria', prendendo le mosse da una parte dalla presenza degli autori della cosiddetta *Migrationsliteratur* nel panorama letterario tedescofono, e dall'altra delle contaminazioni culturali e sociologiche nel panorama internazionale.

È in tale quadro concettuale che si inseriscono le analisi testuali condotte. Nella prima riflessione analitica viene affrontata l'influenza testuale ed estetica dell'opera di Franz Kafka nei testi dell'autrice Yoko Tawada, anticipando l'analisi di alcuni testi in cui emergono chiaramente rimandi e ripensamenti del canone stilistico kafkiano con una riflessione sulle

⁸ Cfr. M. Bierwirth, *Wiederholung, Wertung, Intertext : Strukturen literarischer Kanonisierung*, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren/Synchron Publishers GmbH (Verlag), Heidelberg 2017

rappresentazioni dell'alterità e dell'estraneità: una premessa teorica che si è resa necessaria data l'assenza di una vera e propria letteratura scientifica di riferimento⁹.

Nell'ambito del confronto letterario tra Kafka e Tawada ci si è focalizzati in particolare su due opere del *Frühwerk* dell'autrice nippo-tedesca *Das Bad* (1989) e *Ein Gast* (1993), inserite in un circolo dialogico con quel modo di scrivere e pensare il mondo che oggi identifichiamo come *kafkiano*.

La seconda analisi testuale è incentrata sulla conclamata influenza dell'opera di Brecht nella scrittura dell'autrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar. Al fine di restituire un'immagine eterogenea di tale influenza sono state analizzate due opere: una in prosa, *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003), e una pièce teatrale, *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010).

⁹ Tra i pochi lavori pubblicati sull'argomento si veda il contributo di H. Jörgbay, *A und O. Kafka – Tawada*, in C. Ivanovic (hrsg v.), *Poetik der Transformationen*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2010, pp. 149-170

I

MEMORIE E VALORI DELLA LETTERATURA

Nella cornice della presente riflessione è centrale partire dal concetto di *memoria culturale*, come ci è stato presentato da Jan e Aleida Assmann. Grazie a tale nozione vedremo in che modo sia possibile esaminare la memoria letteraria sia dal punto di vista individuale sia collettivo. L'idea di memoria culturale attraversa – come ci indica anche il titolo del principale lavoro su tale argomento: *Das kulturelle Gedächtnis* – il pensiero di J. Assmann, fornendo una chiave di lettura alla memoria come spazio d'azione della collettività¹⁰. È questo uno dei temi più analizzati e dibattuti dell'ultimo decennio, che da una parte ha spianato la strada alle discussioni sulla popolarizzazione e dunque sulla spettacolarizzazione dei processi culturali della memoria di un'identità collettiva (che si basa sulla dimensione del ricordo e delle simbologie a essa legate), e dall'altra ha fornito sistemi di decodifica formali che si incrociano con i modelli culturali individuali¹¹. Le teorie assmaniane individuano la loro genesi e la loro fonte principale nel materiale speculativo già messo a disposizione da M. Halbwachs in *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925). Nel suo lavoro, l'autore presenta il concetto dei quadri sociali come *simulacri della memoria*. La memoria sarebbe destinata a scomparire in assenza di una pratica del ricordo, in quanto essa sfrutta, soprattutto, la qualità della ritualizzazione. Tramite i rituali, la cultura materiale e i quadri reiterati, la memoria culturale si fa carico della collettività,

¹⁰ Cfr. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München, 2007

¹¹ Cfr. D. Levy, *Das kulturelle Gedächtnis*, trad. ted. di C. Heaven, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, in: C. Gudehus, A. Eichenberg, H. Welzer (hrsg. v.), Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2010, p. 93

divenendone espressione¹². Uno spazio, per essere considerato tale, ha bisogno di una contestualizzazione: ad agire nella memoria culturale troviamo, infatti, individui che favoriscono lo sviluppo della ritualizzazione della memoria. Si tratta di figure come lo scrittore, l'artista e l'intellettuale, che appartengono a questa lista di privilegiati cui è concesso conservare e condurre il processo della memoria¹³.

Il modello culturale della memoria di Jan e Aleida Assmann è fondante perché, mentre riempie la quotidianità individuale di altri significati e sensi, si fa spazio nella cultura collettiva, oggettivizzando gli stessi aspetti che popolano la quotidianità individuale¹⁴. In altre parole, l'oggettivizzazione della cultura collettiva, basandosi su forme del ricordo esterne al ricordo stesso – come ad esempio mezzi di comunicazione e istituzioni, rituali e così via – diventa la rappresentazione dell'interazione dialettica tra individuo e società¹⁵.

La letteratura entra in contatto con l'aspetto della memoria culturale in molteplici modi. Il connubio tra letteratura e memoria costituisce, difatti, un tema infinito¹⁶, non solo perché calato nella profonda e violenta voragine del tempo ma anche perché esse condividono l'impossibilità di catalogare in maniera ordinata i loro metodi d'indagine, le loro teorie conoscitive e gli oggetti d'interesse¹⁷.

I procedimenti analitici tramite i quali sono state definite le teorie della memoria letteraria sono i più disparati e coprono campi di ricerca che abbracciano la letteratura, la psicologia, l'antropologia, la sociologia e approcci interdisciplinari. Negli Stati Uniti, ad

¹² Cfr. D. Levy, *op.cit.*, p. 93

¹³ Cfr. J. Assmann, A. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München, 2007, p. 54

¹⁴ Cfr. D. Levy, *op. cit.*, p. 93

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Il riferimento è legato al titolo dell'opera *Das unendliche Thema. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*, di M. Weinberg, Tübingen, 2006

¹⁷ Cfr. D. Levy, *op.cit.*, p. 94

esempio, la discussione letteraria è orientata verso il concetto psicoanalitico e post-strutturalista del trauma, mentre nella cultura letteraria tedesca si volge lo sguardo alle teorie di Maurice Halbwachs, Aby Warburg e Pierre Nora¹⁸, le cui riflessioni prendono le mosse da aspetti orientati sia verso la storia della cultura e delle pratiche sia verso la considerazione dei contesti socio-culturali in cui si agisce¹⁹.

Ai modi in cui la letteratura e la memoria entrano in contatto scientificamente verrà adesso dedicata la nostra attenzione, partendo da alcune premesse necessarie²⁰. In prima istanza, è fondamentale considerare il concetto di *ars memoriae*, che rappresenta uno degli oggetti d'interesse della storia della letteratura. Già Aleida Assmann, nel 1999, con il suo lavoro *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, aveva approfondito la distinzione tra *ars* e *vis*, basando la riflessione sulla figurazione delle antiche tecniche mnemoniche e individuando nell'opera *The art of memory* (1966) di Frances A. Yates un testo pioniere degli studi sulla memoria culturale. L'opera di Yates abbraccia tutta la storia dell'arte della memoria dall'antichità fino agli inizi della modernità, illustrando i percorsi che le tecniche mnemoniche hanno fatto fino alla prima modernità, attraversando anche il Medioevo e il Rinascimento. Questi ultimi sono stati periodi significativi, durante i quali l'individuo ha operato un profondo ripensamento della *Mnemotechnick*. Tramite l'approccio di Yates, che si colloca a metà strada tra il filosofico e l'artistico da un lato e il teologico dall'altro, è stata spianata la strada a una nuova consapevolezza della memoria culturale, affidandole una

¹⁸ Tra i lavori fondamentali per gli studi sulla storia della cultura è da ricordare *Les lieux de mémoire*, diviso in volumi ed edito da Gallimard tra il 1984 e il 1992. A questo lavoro di 'catalogazione' della memoria e dei luoghi cui è possibile delegare il ruolo di 'ricordare' si sono ispirate anche le opere in tre volumi a cura di Etienne François e Hagen Schulze *Deutsche Erinnerungsorte*, Beck, München 2001 e *Europäische Erinnerungsorte*, a cura di Pim de Boer, Oldenbourg, München 2012.

¹⁹ Cfr. A. Erll, IV.4. *Forschungsgebiete: Literaturwissenschaft*, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein Interdisziplinäres Handbuch*, p. 288

²⁰ Ibidem

funzione fortemente morale. La studiosa inglese dedica la sua attenzione in particolare agli elementi di contrasto: da una parte su quelli che lei stessa chiama ‘metodi’, focalizzandosi sui dettami della Scolastica, di Tommaso d’Aquino, Giordano Bruno, e dall’altra sulle influenze che tali antesignani hanno avuto sui loro contemporanei e sui posteri²¹. Consapevole del debito intellettuale nei confronti di Yates, di Halbwachs e delle teorie antiche sulla memoria, A. Assmann definisce la memoria come scissa tra *ars* e *vis*. Al termine *ars* l’autrice associa il significato di *registrare*²², identificandolo come il percorso che porta all’immagazzinamento e al deposito cui l’identità culturale aspira²³. La registrazione è, per Assmann, una qualità dell’essere umano, che riesce a imparare a memoria e, successivamente, a ricordare testi liturgici, poesie, formule matematiche e date storiche. Di tutt’altra natura è invece il concetto di *vis*. A esso corrisponde, infatti, la dimensione del ricordo, che non costituisce una memorizzazione meccanicistica formulare²⁴.

Le categorie del ricordo (*vis*) e della memoria (*ars*) – intese come registrazione ritualizzate – vengono inserite in una sequenza che vede la registrazione come una modalità e il ricordo come un processo. A sostegno della sua teoria, Assmann si ispira, inoltre, a F.C. Jünger, il quale definisce la memoria come una concatenazione di conoscenze e il ricordo come qualcosa di associabile all’esperienza personale²⁵. Più precisamente, il discorso di Jünger si muove dal punto di vista dei legami dell’elemento conosciuto e/o ricordato con la realtà. Se l’individuo riesce a imparare, o meglio, se allo stesso viene insegnato qualcosa che può essere poi incluso nella categoria dell’*ars* – l’individuo che impara a memoria una formula matematica

²¹ Cfr. F. A. Yates, *The art of memory. Selected works, vol.3*, Routledge, Oxon-New York, 1966, pp. XI-XV.

²² Cfr. A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999, p. 28

²³ Ibidem

²⁴ Ivi, p. 29

²⁵ Cfr. F.Georg Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung*, Frankfurt am Main 1957, p. 48

insegnatagli da qualcuno – non è possibile imparare o subire l'insegnamento di qualcuno per far sì che un individuo possa riconoscere un dato elemento come 'ricordo'²⁶. Poste le basi per l'enunciazione della differenza tra *ars* e *vis*, in relazione alle categorie della realtà e dunque al modo in cui l'individuo entra in contatto con la memoria e col ricordo, Assmann fornisce ulteriori precisazioni: il registrare e il ricordare, dalla loro iniziale condizione di modalità e processo, vengono presentati come 'atti'. Se l'atto del registrare è meccanicistico, ritualizzato e, pertanto, non necessario, l'atto del ricordare, invece, è inserito all'interno del fluire del tempo ed è, pertanto, considerato 'necessario'²⁷. Il ricordo e la memoria devono però interfacciarsi con il rischio dell'oblio, al quale sono, tuttavia, indissolubilmente legati. L'oblio è, secondo Assmann, il nemico della memoria, e dunque della registrazione, e il complice del ricordo, e dunque del ricordare²⁸.

La letteratura si fa strada in questi percorsi della memoria e dell'oblio tramite la propria capacità di transitare e definirsi in un canone. L'atto della canonizzazione, oltre a manifestarsi tramite il giudizio e la valutazione qualitativa, si connette anche con la memoria e con l'oblio, portando lo stesso a istituzionalizzarsi e deistituzionalizzarsi di continuo²⁹.

I.1. La memoria della letteratura: tradizione e intertestualità

Occuparsi del legame tra letteratura e memoria significa tenere anche in considerazione la possibilità di parlare di una memoria della letteratura. La connessione tra i due concetti si esplicita in particolar modo da un punto di vista diacronico. In quest'ottica, tale legame può

²⁶ Ibidem

²⁷ Cfr. A. Assmann, *op.cit.*, p. 30

²⁸ Ibidem

²⁹ Cfr. S. Neuhaus, *Literaturvermittlung*, UTB, Wien 2009, p. 46

essere connotato in due modi: la memoria della letteratura come *genitivus subiectivus* e come *genitivus obiectivus*. Nel primo caso, si tratta della letteratura che si ricorda di se stessa tramite l'intertestualità. Nel secondo caso, la letteratura viene ricordata tramite un processo di istituzionalizzazione della sua identità, che collima con i concetti di costruzione del canone letterario e di scrittura della storia letteraria³⁰.

Di centrale interesse per la nostra riflessione risulta l'idea di *genitivus subiectivus*, in cui il concetto di memoria della letteratura si associa all'immagine di una memoria che si colloca all'interno della letteratura e che si esplicita tramite un duplice processo di desemiologizzazione e risemiologizzazione dei simboli letterari. Nel testo letterario, infatti, tramite dispositivi intertestuali, vengono evidenziati topoi, forme e tradizioni stilistiche³¹. Lo scopo delle teorie letterarie è proprio quello di decifrare questi sistemi di rimandi e modifiche di dati modelli nella storia della letteratura, ricorrendo all'*ars memoriae* come punto di partenza ed estendendo il proprio campo d'azione fino ad abbracciare l'immagine di un'esperienza estetica che può essere descritta e definita grazie all'analisi sistematica delle pratiche del ricordo³².

In altre parole, è possibile notare come il testo letterario sia già inserito in un quadro di pratiche e cambiamenti, che lo fanno deviare dalla norma – dunque dal riferimento testuale, stilistico o retorico – divenendo espressione di una norma che verrà successivamente violata. Si entra, in questo modo, in un circolo infinito di produzione di segni e simboli letterari che dialogano attivamente tra di loro.

Si può così affermare che la memoria della letteratura si fa interprete di un sistema che diventa la massima espressione del binomio *inventio – memoria*, che considera la natura fittizia

³⁰ Cfr. A. Erll, *op.cit.*, p. 290

³¹ Ibidem

³² Ibidem

dell'atto della creazione letteraria e il legame con quella che è la memoria letteraria, dunque la tradizione³³.

Il modo in cui la letteratura si fa carico della propria memoria è stato analizzato, tra gli altri, da T.S. Eliot nel saggio *Tradition and the individual talent*. Secondo Eliot, troppo spesso, le parole *tradizione* e *tradizionale* sono state abusate, bistrattate e censurate: «Every nation, every race, has not only its own creative, but its own critical turn of mind»³⁴. Il discorso di Eliot parte dalla premessa secondo la quale ogni identità culturale ha una propensione creativa e dunque non è possibile negarle la capacità di sapersi riformulare e rinnovare.

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity³⁵

Eliot struttura il suo discorso, ripetendo e associando la parola *traditional* ai concetti di storia, percezione, letteratura, temporalità e scrittura. Talune categorie concorrono a creare un'immagine della tradizione come una forma del tempo che prende vita e corpo nella letteratura, attraversandolo ed entrando in contatto con uno scrittore che ne percepisce la

³³ Ivi, p. 291

³⁴ Cit. T.S. Eliot, *Tradition and individual talent*, I. in *The sacred wood*, 1921. <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>

³⁵ Ibidem

presenza e, successivamente, l'importanza. Si attua, dunque, un attraversamento nella storia. In tal modo, la letteratura transita nella tradizione e uno scrittore diventa 'tradizionale'. Eliot concepisce la tradizione come una serie allineata di monumenti la cui conoscenza – la conoscenza cioè delle pietre miliari in campo letterario – è fondamentale sia per l'artista che per il lettore. Solo quando l'artista avrà raggiunto una profonda conoscenza della tradizione, a partire da Omero, sarà in grado di creare un'opera di valore, la quale non modificherà la tradizione ma la arricchirà. Secondo l'autore, l'ordine esistente è in sé già completo e la nuova opera lo 'altera', arricchendolo. In altre parole, egli stabilisce con la tradizione un rapporto di continuità, di interazione dialettica e non di rottura.

Il senso della storia, così come presentato da Eliot, è fondamentale poiché lo scrittore agisce e vive nel presente e da quel presente deve scrivere, non dimenticandosi di tutta la letteratura che è stata scritta prima di lui e dunque di quel senso storico cui la letteratura ambisce quando riflette su se stessa.

Usando, invece, le parole di un grande pensatore del Novecento, Walter Benjamin, lo scrittore nella tradizione si configura come descritto nel commento al famoso dipinto di Paul Klee 'Angelus Novus'.

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der

Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm³⁶

L'eterogeneità degli approcci interpretativi individuabili nel commentare la tesi IX di Benjamin sulla storia fa sì che l'immagine–simbolo dell'angelo della storia, che sembra essere in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo, fallendo nel tentativo, assurga a paradigma di una condizione esistenziale, che vede nell'*Angelus novus* l'espressione di un'agognata ma costantemente mancata redenzione. L'angelo, come descritto da Benjamin, pur essendo proiettato virulentemente verso il futuro da una tempesta, cui il filosofo attribuisce la qualità metaforica del progresso, contempla il passato.

I due estratti dagli scritti di Eliot e Benjamin presentano due aspetti di una stessa verità: parlare della letteratura non significa solo renderla presente ma anche sottolinearne il passato. Quest'ultimo, può essere visto come un potenziamento o come un ostacolo da superare. È innegabile, però, che ci sia, nello spazio letterario e in tutte le epoche, una volontà di riprodurre e riproporre ciò che è canonico. La tradizione è, di fatti, il risultato di una riproduzione continua di saperi pratici e teorici, valori presenti e passati, inseriti in quel fluire interminabile che chiamiamo 'storia'³⁷.

La letteratura possiede, quindi, una memoria personale. La forma in cui essa si manifesta è duplice: da una parte troviamo un piano astratto, che corrisponde a quello della tradizione e che non influisce direttamente sul testo, e dall'altro un piano concreto, che coincide con la testualità materica. Tra questi due livelli intercorre un rapporto di tipo dialettico che concretamente si manifesta sotto forma di interferenza testuale e che oggi definiamo con i termini 'intertestuale' e 'intertestualità'.

³⁶ Cit. W. Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, p. 961

³⁷ Cfr. C. Gudehus, *Tradierungsforschung*, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Buch*, p. 312

Il concetto di intertestualità ha avuto una straordinaria fortuna critica e presenta una complessa definizione. Fu introdotto da Julia Kristeva prima nel saggio *Le mot, le dialogue et le roman* del 1966 e poi nel volume *Théorie d'ensemble* del 1968, lavoro collettaneo dei membri del gruppo letterario di *Tel Quel*, al quale appartenevano anche Jacques Derrida e Roland Barthes. Il termine indicava l'interazione *tra* i testi. Kristeva elaborò la sua idea di intertestualità partendo dalla teoria delle paragrammi di matrice saussuriana: sarebbe impreciso parlare di Kristeva come della prima teorica del rapporto tra i testi letterari. Bisogna infatti ricordare che, nelle discussioni canoniche in senso biblico, si parla da sempre di rapporti di 'influenza' tra il Nuovo e il Vecchio Testamento³⁸. Si apre, pertanto, un panorama conoscitivo che rimanda alla dimensione dell'imitazione, la quale affonda le sue radici nel Cinquecento con la scrittura iconografica³⁹. A partire dagli anni '20 del Novecento con la crescente influenza dei formalisti russi e con la loro attenzione alla specificità della lingua letteraria, si ebbe una vera e propria definizione del linguaggio poetico. Quest'ultimo non è mai monologico, bensì, usando un termine impiegato da Michail Bachtin, dialogico. In *Estetica e romanzo*, Bachtin riflette sulla natura del genere del romanzo in prosa, attribuendogli caratteristiche dialogiche nella misura in cui, in uno stesso testo, convivono e dialogano differenti contesti, idee e visioni⁴⁰. Il dialogo diventa lo strumento tramite il quale è possibile far emergere il testo dal suo isolamento simbolico e farlo transitare in un complesso sistema di relazioni con altri testi⁴¹. Dai lavori successivi di Kristeva è possibile estrapolare un'idea di intertestualità che vede nella parola letteraria uno spazio d'azione mai statico, che interagisce e dialoga con molteplici strutture. Da tale prospettiva trova un riscontro pratico l'idea di tradizione letteraria formulata da T.S. Eliot:

³⁸ Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 157

³⁹ Cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino, 1995, p. 219

⁴⁰ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979

⁴¹ Cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 86

il testo letterario assorbe la tradizione e la trasforma, arricchendola⁴². L'intertestualità esprime la dinamica dell'incontro tra i testi e il processo di trasformazione e di rielaborazione grazie alla quale la «parola altrui si rinnova e diventa propria»⁴³. Il testo letterario, tramite la specificità del suo linguaggio può avere infinite possibilità di espressione, può produrre infinite tipologie di codici, pur non dimenticando di essere inserito in un quadro di 'ripetibilità' simbolica. Si giunge, così, a una decostruzione della figura dell'autore letterario, in quanto il processo creativo dell'autore diventa materia secondaria⁴⁴. In questo contesto va considerata la figura di Roland Barthes, il quale non fornisce immediatamente una definizione di testo o di intertesto, riconoscendo il contributo del gruppo di Tel Quel (specialmente Kristeva, Derrida e Lacan), egli traccia, piuttosto, un profilo dell'identità del testo, il quale «non è un prodotto estetico, è una pratica significante; non è una struttura, è una strutturazione, non è un oggetto, è un'attività e un gioco, non è un insieme di segni chiusi, dotati di un senso da determinare, è un volume di tracce in movimento»⁴⁵. In questo modo, al testo vengono attribuite caratteristiche dinamiche e non statiche, tipiche di un sistema che non è definibile e determinabile. In che modo questa idea dinamica di testo si riallacci all'intertestualità e al ruolo marginale dell'autore scrivente è espressamente rintracciabile in un altro scritto di Barthes del 1966, in cui si parla del testo come prodotto di un processo di ritaglio/decorazione (il termine in francese è *découpage*, utilizzato anche nel linguaggio del fai da te) e di sistemazione⁴⁶. In altre parole, il testo letterario è, per Barthes, l'espressione di un dialogo tra testi che si manifesta tramite la selezione e l'organizzazione dei contenuti da rappresentare e che vanno a definire la struttura

⁴² Cfr. J. Kristeva, *Semiotikè*, Seuil, Paris, 1969, p. 97

⁴³ Cit. Biagini, Brettoni, Orvieto, *Teorie critiche del Novecento*, Carocci, 2001, p. 378

⁴⁴ Cfr. J. Kristeva, *op.cit.* p. 119

⁴⁵ Cit. R. Barthes, *L'avventura semiologica*, a cura di M. C. Cederna, Einaudi, Torino, 1985, p. 7

⁴⁶ Cfr. R. Barthes, *Saggi critici*, trad. it. di L. Lonzi, M. Di Leo, S. Volpe, Einaudi, Torino, 2002, p. 311

interna ed esterna del testo ‘prodotto’. L’esito finale di questo processo di ‘marginalizzazione’ dell’autore e centralizzazione del testo e della sua struttura è particolarmente evidente nell’immagine della *morte dell’autore*. Quest’ultima fu proclamata da Barthes negli anni ’80 e offre una chiave di lettura del tutto nuova del rapporto, fino a qualche tempo prima ritenuto ineludibile, tra scrittura e soggetto ‘scrivente’⁴⁷.

La portata innovatrice e destabilizzante dell’intertestualità, che fa venir meno l’idea di una pura originalità di uno specifico testo letterario, ha avuto, come detto in precedenza, una grandissima fortuna critica ed è stata spesso oggetto di ridefinizione. Tra gli studiosi di riferimento bisogna ricordare Gerard Genette, il quale già nel 1979 parlava di ‘architetto’, termine a sua volta mutuato da Louis Marin in *Pour une théorie du texte parabolique*, utilizzato per designare il testo originario al quale far risalire qualsiasi discorso e i contesti dello stesso. Genette intende l’architetto allo stesso modo in cui lo intendeva Marin, utilizzando però il termine ‘inclusione’: «l’architetto è la relazione di inclusione che unisce ogni testo ai diversi tipi di discorso ai quali appartiene. [...] chiamiamo questo, come è evidente, architetto e architestualità, o semplicemente architettura»⁴⁸.

In effetti, Genette delinea una panoramica composta dell’intertestualità, che diventa indice rappresentativo di una pluralità testuale. Il singolare “intertestualità”, che non presenta una forma plurale, si fa attraversare da questa sua ambiguità lessicale e si fa espressione di relazioni complesse tra i testi, che come voci echeggianti si trasferiscono nell’oggetto testuale.

Sembra essere proprio lo spazio dell’intertestualità inteso come spazio degli echi a interessare la critica letteraria coeva e successiva a Kristeva. Genette, ad esempio, non si ferma alla semplice analisi dei concetti di ‘intertestuale’ e ‘architetto’, bensì indaga le regioni più

⁴⁷ Cfr. R. Barthes, *Il brusio della lingua*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988, p. 56

⁴⁸ Cit. G. Genette, *Introduction à l’architexte*, Seuil, Paris 1979

oscure dei testi, che per una concatenazione di cause intrattengono, costantemente, rapporti con testi precedenti, di cui diventano l'integrazione, l'esaltazione o la negazione.

Sottolineando la trascendenza testuale del testo – facendo anche eco alla letterarietà della letteratura – e dunque la categoria della 'transtestualità', Genette afferma di poter distinguere cinque tipi di relazioni transtestuali⁴⁹. Il primo tipo di relazione intertestuale che Genette rintraccia è la categoria per eccellenza dell'intertestualità, cui attribuisce da una parte la caratteristica di paradigma terminologico e dall'altra di relazione di compresenza fra due o più testi o meglio la presenza di un testo in un altro⁵⁰. L'intertestualità si manifesta tramite tre procedure: la citazione, il plagio e l'allusione. Nel primo caso, si tratta della forma più semplice ed esplicita di intertestualità⁵¹, che non permette una variazione poiché rimanda esplicitamente a una frase o a una porzione di un altro testo. La citazione è una forma intertestuale che favorisce un arricchimento biunivoco, in quanto da una parte troviamo il testo d'arrivo che viene integrato e arricchito tramite la citazione, e dall'altra troviamo, invece, il testo di partenza, dal quale è tratta la citazione, che vede la propria importanza accrescere sensibilmente⁵².

Se il plagio viene percepito come un «prestito non dichiarato ma ancora letterale»⁵³, l'allusione è, invece, una figura retorica e una figura di pensiero «che consiste nell'accennare a qualcosa senza tuttavia nominarlo esplicitamente, lasciando il destinatario il compito di risalire a ciò che è indicato in modo ellittico o indiretto»⁵⁴. L'allusione, da figura di pensiero complessa, diventa una pratica letteraria, nella misura in cui l'autore di un testo rende possibile

⁴⁹ Cfr. G. Genette, *Palimpsesti*, Einaudi, Torino, 1997, p. 4

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. Bompiani, Milano 1999, p. 201

⁵² Cfr. A. Compagnon, *op. cit.*, p. 50

⁵³ Cit. G. Genette, *op. cit.*, p. 4

⁵⁴ Cit. Ellero, Residori, *Breve manuale di Retorica*, Sansoni, Milano, 2001, p. 177

l'evocazione nella memoria di un *lettore tipo*, che deve essere, però, colto o deve confrontarsi con una situazione poetica già conosciuta. L'allusione può presentarsi sotto forma di parodia, somiglianza, esaltazione, celebrazione. In questo modo, le opere letterarie dialogano direttamente tra loro e con la tradizione, aderendo, in ultima istanza, all'idea polifonica di matrice bachtiniana⁵⁵.

Il secondo tipo di intertestualità individuato da Genette è costituito dal rapporto che un dato testo intrattiene con le sue parti: titolo, sottotitolo, intertitolo, prefazione, postfazione, avvertenze, premesse, note a margine, note a piè di pagina, note finali, epigrafi, illustrazione, fascette, sovraccoperta⁵⁶. Questo tipo di relazione viene detto paratestuale. La questione è stata successivamente approfondita dallo stesso Genette in un testo dal titolo *Soglie*, in cui il paratesto viene presentato come l'insieme degli elementi che contribuiscono a prolungare e meglio definire l'identità sociale del testo e per far sentire, cioè, la sua presenza nel mondo⁵⁷. Bisogna ricordare che la ricerca paratestuale ha guadagnato una rispettabilità critica sempre maggiore negli ultimi decenni, soffermandosi spesso su quello che Genette definisce "peritesto": è uno spazio, quest'ultimo, cui vanno ascritti prolungamenti e parti del testo come i titoli, i titoli dei capitoli, le note e la prefazione⁵⁸.

Il terzo tipo di intertestualità viene identificato come 'metatestualità'. Si tratta, secondo Genette, di una relazione non necessariamente e immediatamente rintracciabile, poiché si

⁵⁵ Cfr. F. Ferroni, *Dizionario di narratologia*, Archetipolibri, Bologna, 2010, p. 11

⁵⁶ Cfr. G. Genette, *op.cit.*, p. 5

⁵⁷ Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C.M. Cederna, Einaudi, Torino, 1989, p. 3

⁵⁸ Cfr. F. Ferroni, *op.cit.*, p. 292. Una particolare attenzione critica è riservata allo studio dei titoli dei romanzi. Si è passati da una focalizzazione sin dal titolo sul personaggio e sugli attanti – basti pensare a classici della letteratura come *Anna Karenina*, *Tonio Kröger*, *I Buddenbrook*, *Germinal* – a titoli più fluidi, che non sempre lasciano trasparire la materia di cui trattano – pensiamo a titoli come *Caos calmo*, *L'altalena del respiro*.

presenta sotto forma di commento allusivo. Il testo che si serve di questo espediente intertestuale viene chiamato ‘metatesto’⁵⁹.

Al quarto tipo di intertestualità Genette volge in particolare la sua attenzione, definendo ‘ipertestuale’ ciascuna relazione che unisca un testo B – che prende il nome di ipertesto – a un testo anteriore A (che viene chiamato ‘ipotesto’)⁶⁰. Questo rapporto di dipendenza di ‘secondo grado’ nasce dall’esigenza di superare le categorie dell’*inter-*, passando per il *trans-* e arrivando all’*iper-*. Ad esempio, Genette prosegue, «l’Eneide e Ulysses sono senza dubbio, in misura diversa e certamente a diverso titolo, due (fra gli altri) ipertesti di uno stesso ipotesto: l’Odissea naturalmente»⁶¹. Il concetto complesso di ipertesto necessiterebbe di una trattazione più approfondita poiché è entrato a far parte, nel tempo, anche del lessico informatico, indicando un testo composto da blocchi di parole e immagini collegati elettronicamente secondo percorsi multipli, in direzione, pertanto, di una testualità aperta e incompiuta⁶². L’ipertesto rappresenta la cifra espressiva della nuova generazione di stili, temi e concetti, poiché può prendere strade inattese e trasformarsi in molteplici modi. Genette distingue, inoltre, due tipi di ipertesti: l’ipertesto derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice, e l’ipertesto derivato da una trasformazione indiretta, che definisce ‘imitazione’⁶³.

Non esistono, per Genette, opere letterarie che non evocano altre opere. Per questo motivo si rende necessaria un’analisi approfondita delle pratiche intertestuali, poiché tramite esse è possibile tracciare una vera e propria genealogia dell’opera letteraria, che perde la caratteristica dell’unicità, per fare spazio all’idea di un’ opera letteraria sempre più fluida e dialogica. Un dialogo, quello che si crea tra i testi, che si configura come triplice. In prima

⁵⁹ Cfr. G. Genette, *Palimpsesti*, trad. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997, pp. 6-7

⁶⁰ Ivi, pp. 7-8

⁶¹ Ibidem

⁶² Cfr. G. Landow, *L’ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Mondadori, Milano, 1998

⁶³ Cfr. G. Genette, *Palimpsesti*, p. 10

istanza, l'opera letteraria dialoga con la tradizione e dunque con gli eventuali testi letterari che l'hanno preceduta. In seconda istanza, l'opera letteraria dialoga con se stessa (qui torna utile il concetto di metatesto, che permette altresì di riflettere sulla letterarietà della letteratura). In terza e ultima istanza, l'opera letteraria dialoga con l'idea stessa del 'dialogare' con la tradizione e con se stessa. In quest'ultimo aspetto, profondamente astratto, risiede il nucleo della riflessione intertestuale, poiché non esiste intertestualità se l'opera letteraria non interroga prima se stessa e la tradizione. Quest'ultima viene evocata tramite la riflessione dei testi precedenti che hanno seguito, per così dire, lo stesso iter 'metaletterario'. Ogni testo, nella storia della letteratura, ha dialogato con se stesso e con la tradizione, creando una questione difficilmente risolvibile: quali e quante risposte può dare il testo letterario a se stesso senza l'intervento del critico letterario che individua e viola lo spazio d'azione privato della testualità?

Il quinto tipo di intertestualità che Genette individua è l'architestualità. Essa rappresenta la forma più astratta e meno enucleabile di tutte poiché vi si esprime l'assenza di menzioni, riferimenti, in modo da celare le evidenze e ricusare il confronto. È una procedura puramente tassonomica, che aiuta a sviluppare una consapevolezza che va al di là di qualsiasi concretezza. Il testo letterario ha una vita e una identità proprie e «non è tenuto a conoscere, e di conseguenza dichiarare, la propria qualità generica: il romanzo non si qualifica esplicitamente come romanzo, né la poesia come poesia»⁶⁴. Quando l'opera letteraria diventa rappresentativa di una realtà interna che si basa su echi e rimandi più o meno consapevoli da parte dell'autore, è irrimediabile la tendenza della stessa all'influenza e all'interferenza.

Se Genette si è occupato dei processi intertestuali nella loro totalità, c'è stato chi, come Harold Bloom, ha volto lo sguardo a dinamiche differenti, che pur rientrano nel quadro globale dell'intertestualità: il rapporto tra gli autori e le epoche della tradizione letteraria.

⁶⁴ Ivi, p. 7

Prendendo le mosse da i testi ‘classici’ e attraversando l’idea di canone letterario, Bloom afferma che ogni scrittore vive un rapporto di forte conflittualità non solo con chi lo ha preceduto ma anche con chi rientra nel patrimonio canonico culturale e letterario⁶⁵. Per motivare la sua tesi lo studioso utilizza termini come ‘contaminazione’ e ‘influenza’. Quest’ultima funge anche da titolo all’intera disamina di Bloom, che pone al centro dell’analisi proprio l’agone tra chi scrive nel presente, chi ha scritto nel passato e chi scriverà nel futuro. Un autore che decide di scrivere e pubblicare un testo è consapevole, pur senza esplicitarlo, del fatto che qualcuno prima di lui abbia elaborato un’opera con tematiche e stili affini ai propri. Così facendo, ci si confronta con l’impossibilità di cancellare i testi precedenti. La presa di posizione che ne consegue può essere di duplice natura: se da una parte l’autore può giungere a una rimozione parziale della consapevolezza dell’impossibilità di essere totalmente originale, dall’altra esso può lasciarsi influenzare consapevolmente. In quest’ultima ottica, la scrittura, che è naturalmente contaminata e influenzata da altre scritture, diventa lo strumento di mediazione tra una tradizione e l’altra, tra presente, passato e futuro. Bloom afferma, pertanto, che è impossibile sfuggire all’angoscia dell’influenza, in quanto, in questo modello che diventa quasi agonistico, ogni autore prova a guadagnare spazio e a raggiungere un traguardo, cercando di demolire o dimenticare l’influenza dell’autorità⁶⁶.

La categoria dell’autorità viene ripensata in quanto diventa assimilabile alla figura di un ‘padre scandaloso’. In questo senso, l’angoscia dell’influenza dell’autorità si configura in Bloom come il complesso edipico di matrice freudiana: un figlio che vuole sopprimere il padre

⁶⁵ Cfr. H. Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973, 1997

⁶⁶ Cfr. F. Ferroni, *op.cit.*, p. 221

per poter primeggiare ed essere esaltato. In tal caso, viene però a mancare la possibilità di uccidere questo padre poetico che, per sua natura, non è destinato a morire⁶⁷.

A poet, I argue ... is not so much a man speaking to men as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself. A poet dare not regard himself as being *late*, yet cannot accept a substitute for the first vision he reflectively judges to have been his precursor's also.⁶⁸

Nelle parole di Bloom si condensano i toni accesi tipici delle discussioni incentrate sul confronto. Misurarsi con un autore non più in vita significa, nella maggior parte dei casi, confrontarsi con un autore che è, parafrasando lo stesso Bloom, oltraggiosamente più vivo dell'autore che scrive nel presente.

I.2. Il valore come categoria filosofica

La letteratura, come è stato già detto, ha una memoria. Tale memoria può configurarsi in maniera differente a seconda degli strumenti di cui dispone per manifestarsi. Se la memoria interna della letteratura si evidenzia tramite i processi di intertestualità e il legame che essi intrattengono con la tradizione, la memoria 'esterna' della letteratura si fa portavoce di una dimensione sociale e sociologica della stessa⁶⁹.

L'aspetto sociale della letteratura la porta a essere allontanata dalla sua letterarietà per diventare oggetto di un giudizio e di un'attribuzione valoriale. Solo mediante il processo di riconoscimento e di attribuzione di un valore a un testo letterario è possibile definire a pieno la

⁶⁷ Cfr. G. Allen, *Intertextuality*, Routledge, London/New York, 2000, p. 134

⁶⁸ Cit. H. Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, Oxford, 1975, p. 19

⁶⁹ Cfr. A. Erlil, *op.cit.*, p. 292

memoria esterna della letteratura, che prende il nome più specifico di canone letterario, a sua volta legato indissolubilmente alla storia della civiltà letteraria di una determinata comunità.

Molto è stato detto sull'importanza del canone letterario, d'altra parte, però, poca attenzione è stata rivolta ai processi che portano alla definizione dello stesso. Esiste una nutrita schiera di studiosi, tra i quali Simone Winko, Astrid Erll, Hermann Korte, Gabriele Rippl, che hanno rivolto la loro attenzione al valore letterario e alle teorie della valutazione letteraria. Più compiutamente, lo scopo di tale filone di studi è quello di dare una risposta a chi si interroga sulle modalità in cui è possibile, e addirittura lecito o necessario, valutare la dignità o la scarsa importanza di un testo letterario. Ci si confronta, in questo modo, con un'indagine che pone l'accento sui concetti di buona e cattiva letteratura. Prima di giungere, però, a una piena definizione del concetto di valore letterario è necessario soffermarsi sul concetto di 'valore'.

Che cos'è un valore e quali caratteristiche deve possedere per essere considerato tale? Da queste considerazioni parte il dibattito sulla natura del concetto di valore, che vede in Kant e nella sua definizione di valore estetico, un punto di partenza imprescindibile. Non si tratta di definire semplicemente cosa sia un valore e quali caratteristiche debba possedere, bensì di evidenziare le condizioni che conducono a esso, al fine di rendere possibile un giudizio. La discussione sul valore acquisisce, in tale prospettiva, uno statuto ontologico ed epistemologico che comprende il valore inteso come forma di riconoscimento e di accesso al giudizio.⁷⁰

Nella prima parte della *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant, da una parte fornisce indicazioni su come l'individuo percepisce e giudica un dato oggetto soggettivamente, dall'altra fa collidere la soggettività con una dimensione più ampia e generale, che si basa su un gusto e un valore attribuibile da tutti, sia esso positivo o negativo. L'oggetto estetico non viene

⁷⁰ Cfr. S. Buck, *Wert und Wertungstheorien des 20. Jahrhunderts. Philosophische Werttheorien.*, in: *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien. Instanzen. Geschichte.*, p. 6

giudicato in termini di utilità morale, bensì in relazione alle proprie caratteristiche relazionali e percettive⁷¹. Il piacere nel giudizio è frutto, secondo Kant, di una collaborazione continua tra immaginazione e ragione e giunge a una distinzione netta tra la distinzione dell'oggetto scientifico e il riconoscimento dell'oggetto estetico. In questo senso, le categorizzazioni concettuali e i parametri che adottiamo per decifrare un oggetto scientifico non possono essere applicati al riconoscimento estetico e dunque alla definizione di bellezza o bruttezza di un dato oggetto.⁷²

Sulla scorta delle osservazioni di Kant l'analisi del valore ha avuto una certa fortuna critica. In due casi sono state indagate le caratteristiche oggettive e soggettive del giudizio in sé. Nel caso dell'approccio cognitivista la premessa va riconosciuta nell'assunto che i valori sono indipendenti dalla percezione del singolo e possiedono delle qualità fortemente oggettive. Le modalità tramite le quali è possibile giungere al riconoscimento del valore sono state riscoperte solo in un secondo momento, grazie all'intuizionismo. Quest'ultimo, come tutte le altre correnti interne al cognitivismo, vedono nel valore estetico il contributo fondamentale dell'intuizione. Il valore, in quanto istanza metafisica, non può essere analizzato, verificato o falsificato tramite l'osservazione. La discussione sul perché e sul come si giunga al valore e su come si definiscano le categorie di buono e cattivo dal punto di vista del gusto estetico non possono trovare, pertanto, una giustificazione immediata.⁷³

Nel caso dell'approccio non cognitivista, i valori e i giudizi estetici vengono identificati diversamente. Essi non vengono percepiti come attributi innati o metafisici, in quanto i non cognitivisti rifuggono la categorizzazione oggettiva, orientandosi alla soggettività. In tal senso,

⁷¹ Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft (1790)*, Suhrkamp, Berlin, 1974, p. 154

⁷² Ivi, pp. 106-117

⁷³ Cfr. S. Buck, *op.cit.*, p. 9. L'intuizionismo trova in figure come George W. Moore e William David Ross i suoi massimi esponenti.

il valore e il giudizio estetico fungono da strumento espressivo delle emozioni e delle inclinazioni di colui che valuta e giudica. Famosa è la definizione di Alfred Jules Ayer, che definisce i giudizi estetici come ‘pseudoconcetti’. Secondo Ayer, infatti, i giudizi estetici hanno un duplice ruolo: da una parte esprimono sensazioni ed emozioni, dall’altra le evocano. Per questo motivo essi vanno intesi come concettualizzazioni di disposizioni mentali.⁷⁴

Diversamente dai cognitivisti e dai non cognitivisti, i pragmatici contribuiscono significativamente a tracciare un’inversione di rotta nella considerazione del valore e della fattualità dello stesso. Prendendo le mosse da una concezione non più totalmente soggettiva o totalmente oggettiva del valore e del giudizio, i pragmatici individuano nello scambio e nell’accettabilità sociale il fondamento per una definizione della valutazione. Il consenso sociale diviene, per pensatori come Hilary Putnam e Richard Rorty, la chiave di lettura delle idee di valore e valutazione.⁷⁵ Putnam, prendendo le distanze dall’idea che il giudizio sia un atto unicamente soggettivo, ne propone una lettura più sofisticata. Accogliendo l’idea che l’agire dell’individuo è fondamentalmente un atto ‘egocentrico’, la studiosa pone l’accento sulla dicotomia fatto/valore, nella misura in cui il giudizio stesso può essere inteso in maniera duplice. Da una parte abbiamo il giudizio che viene percepito come una constatazione: l’oggetto estetico si carica di qualità aprioristiche. Dall’altra parte abbiamo il giudizio di valore che mette in crisi e fa collassare l’idea che nell’atto del giudizio ci siano solamente approcci soggettivi o oggettivi⁷⁶. Letto da questo punto di vista, il giudizio è il nucleo di una forza contemporaneamente descrittiva e normativa, in quanto giudicare significa descrivere, definire l’oggetto e, infine, attribuirgli una forma riconoscibile dalla società (come ad esempio il

⁷⁴ Cfr. A. Ayer, *Language, truth and logic*

https://archive.org/stream/AlfredAyer/LanguageTruthAndLogic_djvu.txt

⁷⁵ Cfr. S. Buck, *op.cit.*, p. 9

⁷⁶ Cfr. H. Putnam, *The collapse of the fact/value dichotomy*, Harvard University press, 2002, p. 9

giudizio estetico, che trova la sua essenziale e primigenia definizione negli aggettivi ‘bello’ e ‘brutto’) ⁷⁷. Il giudizio è l’esito di una descrizione formale o informale di un oggetto. Le modalità tramite le quali giungiamo a tale descrizione è il valore. Esso a sua volta si serve di attributi, i quali, pur inserendosi in una rete di impulsi soggettivi – il giudicante procede per reazioni, in quanto, una volta entrato in contatto con un dato oggetto, attribuisce un valore positivo o negativo – seguono una legge sociale che si manifesta tramite un’aspirazione al raggiungimento di uno *status* di oggettività⁷⁸. A sostenere l’idea di un proficuo scambio di interconnessioni tra la dimensione soggettiva e quella oggettiva vi è l’analisi di Holmer Steinfath, il quale conduce una vera e propria analisi euristica del giudizio di valore, giungendo alla seguente formulazione: in primo luogo, i giudizi di valore contengono una descrizione dell’oggetto giudicato; in secondo luogo, essi accolgono la formazione di un postulato descrittivo e normativo, e da ultimo, presentano un modello standard che il giudicante tenderà a ripetere a ogni nuova valutazione⁷⁹.

La dicotomia oggettivo-soggettivo in campo letterario giunge invece a una piena definizione grazie ai contributi di Simone Winko e Renate von Heydebrand, le quali, a partire da una lettura a metà tra strada tra le dimensioni euristiche e pratiche, descrivono la valutazione letteraria come distinguibile tra ‘assiologica’ e ‘attributiva’. ⁸⁰ Nel primo caso si tratta di una valutazione astratta che coglie il valore nella sua forma slegata dal sociale. Nel secondo caso si tratta di una valutazione concreta che considera il valore nella sua accezione socializzata.

⁷⁷ Cfr. S. Buck, *op.cit.*, p. 9

⁷⁸ Cfr. H. Steinfath, *Orientierung am Guten*, Suhrkamp, Frankfurt A.M., 2001, p. 244

⁷⁹ Ivi, p. 261

⁸⁰ Cfr. R. von Heydebrand/S. Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation.*, Paderborn, 1996, p. 43

I.3. Il valore come categoria sociologica e antropologica

Il valore letterario, come strumento di condensazione e di misurazione di cui dispone il lettore più o meno esperto per giudicare, rappresenta un importante aspetto nel campo della sociologia letteraria, in quanto è al lettore, ovvero colui che giudica e si mette nella condizione di poter accedere alla sfera del 'giudizio', che è destinata l'attenzione degli studiosi della ricezione estetica e sociologica.

Il lettore, transitando nel testo, si scontra con la letterarietà del testo letterario: da questa collisione nasce il giudizio estetico-letterario. Quest'ultimo, come forma di descrizione della qualità di un testo letterario, è figlio del formalismo e dello strutturalismo. Attribuire un valore a un testo letterario, per i formalisti, significava muoversi tra due poli estremi. Da una parte, ci si confrontava con il valore innato del testo letterario, dunque con la sua dignità, dall'altra si comprendeva il valore come manifestazione di un pregio⁸¹. In questo approccio innovativo al testo letterario, i formalisti e gli strutturalisti spostavano l'accento dall'autore, dalla ricezione e dalle figure letterarie, alle caratteristiche preminenti del testo. Quest'ultimo si sganciava dalla dipendenza da 'colui' che l'aveva creato – un autore e/o una collettività – e cominciava a vivere autonomamente.⁸²

Con l'autonomia estetica della letteratura e del testo letterario si apre una nuova fase della concettualizzazione del 'giudizio estetico'. Esso va inteso come sistema connaturato al

⁸¹ Cfr. R. Grübel, *Formalistische und strukturalistische Theorien literarischen Wertes und die Werttheorie Bachtin*, in *Handbuch Kanon und Wertung*, p. 25

⁸² Ibidem

testo letterario, nella misura in cui non è possibile pensare che esso non sia oggetto di valutazioni formali o informali.⁸³

Recuperando l'idea bachtiniana della letteratura come spazio dialogico e legandola al concetto di autonomia estetica, viene individuata la prima chiave di lettura di stampo sociologico-antropologico del giudizio estetico di valore⁸⁴. L'opera letteraria, in quanto indipendente e autonoma esteticamente, è in grado di stabilire un rapporto di distanza dalla realtà che va a rappresentare. Tale realtà non va intesa come immediatamente intellegibile ma va inclusa in un sistema aperto che individua nel valore 'politico' la sua cifra giudicante. Ecco dunque la prima tipologia di valore inteso come categoria sociologica-antropologica: il valore, in questo caso, è tale soltanto se relativo a una data realtà che funge da contesto dell'opera letteraria. La capacità del lettore di riconoscere l'oggetto realistico e di distanziarsene per poi descriverlo e/o demolirlo, rientra tra le ragioni per le quali è possibile parlare di un valore e dunque di un giudizio politico⁸⁵. Sono le teorie di matrice marxista ad aver evidenziato tale aspetto. L'intuizione estetica per i teorici e i critici di area marxista è influenzata da una base socio-economica che si sostanzia tramite una distinzione tra struttura e sovrastruttura. La struttura corrisponde alla già citata base socio-economica, la sovrastruttura è invece l'elaborazione spirituale della stessa. È chiaro, dunque, che un'opera d'arte non nasce mai senza influenze dall'esterno. Al contrario, l'opera d'arte, prima di diventare autonoma, transita

⁸³ Cfr. S. Neuhaus, *Sozialgeschichtliche und systemtheoretische Wert(ungs)-theorien*, in *Handbuch. Kanon und Wertung*, p. 32

⁸⁴ Michael Bachtin fu perseguitato dal sistema dittatoriale di Stalin sin dagli anni '20 del Novecento. Le sue teorie letterarie, specialmente la sua estetica del carnevalesco mettevano in crisi l'ordine sociale costituitosi sotto Stalin. Tramite il riferimento ad autori come Dostoevskij e Rabelais, Bachtin riuscì a definire la realtà socio-letteraria del suo tempo come dominata da una 'carnevalizzazione', per via della quale la percezione della realtà si era profondamente modificata. (vedi S. Neuhaus, *Sozialgeschichtliche und systemtheoretische Wert(ungs)stheorien*)

⁸⁵ Ivi, pp. 32 -33

attraverso il filtro della realtà socio-economica, che funge da punto di partenza e criterio discriminante dell'atto giudicante ⁸⁶.

Se da una parte, l'opera letteraria viene vista nella sua manifestazione politica ed economica, che trova nel valore la sua massima definizione, c'è stato chi, come Walter Benjamin, l'ha letta come manifestazione estetica della produzione di massa. Influenzato dalle teorie di area marxista, Benjamin, in uno dei suoi lavori più famosi, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936)⁸⁷, volge l'attenzione alla valutazione estetica nell'epoca dei grandi mezzi di comunicazione e della produzione di massa, che permettono una diffusione sempre maggiore e difficilmente controllabile dell'opera d'arte. Di conseguenza, l'oggetto artistico viene privato di ogni 'unicità', ovvero del suo esserci *hic et nunc*.⁸⁸ La problematica posta da Benjamin sconfina, però, oltre qualsiasi concettualizzazione dello strumento di copia o di riproduzione poiché si interroga sull'unicità dell'opera d'arte 'originale' o 'originaria'. Qual è il valore di un'opera d'arte che viola la propria dignità di originalità e unicità e quale quello dell'opera d'arte o dell'oggetto artistico frutto dell'attività di copia, che viene percepito come falso? Il punto di massima tensione del pensiero di Benjamin viene raggiunto con la definizione del concetto di unicità. L'unicità/autenticità è la qualità di cui l'opera d'arte deve disporre per poter entrare in contatto con la tradizione, poiché «die Reproduktionstechnik, so liesse sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens, sein massenweises»⁸⁹.

⁸⁶ Cfr. K. Marx – F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Laterza, Bari, 1967, pp. 31 - 162

⁸⁷ Il saggio fu pubblicato nella *Zeitschrift für Sozialforschung*.

⁸⁸ Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt, Sonderausgabe zum 40jährigen Bestehen der Edition Suhrkamp, 2003, p. 11

⁸⁹ Ivi, p. 13

In termini di valore e di giudizio si può quindi affermare che l'opera d'arte, scissa e distinguibile tra 'originale' e 'copia/riproduzione', possiede sempre un valore. All'opera d'arte originale si riconosce un valore che si configura come espressione di pregio e dignità. In altre parole, essendo modello e forma pura ed autentica dalla quale attingere per eventuali riproduzioni, l'opera d'arte è allo stesso tempo pregiata e dignitosa in quanto 'esistente'.

L'opera d'arte riprodotta, anche se perde l'*aura* di pregio non può essere privata della sua dignità. Quest'ultima si configura diversamente dal caso dell'opera d'arte originale. Se l'opera d'arte originale è autentica e dunque unica, l'opera d'arte riprodotta non possiede alcuna qualità di unicità e si consegna alla tradizione e al giudizio in quanto espressione di una 'massa' e non di una 'unicità'.

Non va sottovalutato lo scompiglio che una tale configurazione del valore e del giudizio può portare nello spazio della memoria e della tradizione. Se è vero che solo l'originale è degno di entrare a far parte della tradizione, in quanto manifestazione dell'autenticità dell'attività artistica, è evidente che l'opera riprodotta intrattenga, in un certo senso, un rapporto di dipendenza dalla memoria. Una volta riprodotta, infatti, l'opera d'arte esiste e, di conseguenza, non le si può negare di essere entrata nella storia, che somiglia, in questa prospettiva, sempre di più a un'*Aura*. L'*Aura* descritta da Benjamin è una «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»⁹⁰. Modificandosi il modo in cui l'unicità viene riconosciuta, anche grazie all'incontro con la molteplicità della massificazione, l'opera d'arte si inserisce in un vortice storico che produce una variazione della percezione stessa di unicità e massificazione al cospetto della storia e dunque della tradizione.

Arrivati a questo punto della discussione, l'opera d'arte, nel suo rapporto con la valutazione e con il valore, non va identificata come un oggetto immobile e distante, bensì

⁹⁰ Cfr. W. Benjamin, *op.cit.*, p. 15

come un oggetto mobile e flessibile. Solo considerandola in questo modo le si può destinare un atto di giudizio, poiché dove è possibile il giudizio è necessario che sussista un dialogo tra le parti che costruiscono un oggetto da giudicare.

I.4. Il valore letterario e l'interpretazione

Tracciare la fisionomia del valore come categoria sociologica e antropologica significa anche confrontarsi con l'eterogenea problematica dell'interpretazione. A tal proposito è fondamentale riflettere su un aspetto predominante nella discussione sull'atto dell'interpretazione: il ruolo del critico letterario. Interpretare può essere inteso come 'atto giudicante', in quanto ci si confronta con il testo e gli si attribuiscono determinate aspirazioni o significati. Così facendo, si ricorre a un sistema interpretativo che oscilla tra il gusto personale, dunque la soggettività, e la qualità oggettiva, che apre all'idea di un'opera letteraria che non può mai essere totalmente decifrata. In *Critica e verità* (1967), Barthes sottolinea l'importanza di un'inversione di tendenza nella concezione dell'opera d'arte, che si configura, dal punto di vista dell'interpretazione, come infinita e aperta⁹¹. Sia l'opera letteraria che le modalità interpretative tramite le quali si agisce su di essa rimandano a una problematica piuttosto importante: interpretare e valutare un testo letterario significa riflettere con il linguaggio su un testo che si serve dello stesso per esprimersi. Tale riflessione è connessa alla problematica del linguaggio del critico, che non si sovrappone al linguaggio dell'opera letteraria, bensì gli si affianca, creando sconfinamenti interpretativi⁹².

⁹¹ Cfr. R. Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1967

⁹² Ivi, p. 11

Tra le forme dell'apertura e dell'infinitudine, il critico letterario non deve solo limitarsi a giudicare e a interpretare, bensì ha il compito di distinguere, separare e sdoppiare⁹³. Barthes trova il modo di sovvertire l'ordine teorico dell'interpretare, affermando che il vero critico non è colui che si serve del linguaggio per interpretare e decifrare, bensì è colui che riesce a parlare del linguaggio. Interferendo con lo spazio della realtà, il critico si serve di uno strumento che Barthes definisce «serviteur commun de la morale et de l'esthétique»⁹⁴ che permette di distinguere ciò che è bello da ciò che è brutto: il gusto. Per trovare un aggancio alla realtà, il critico si appella al criterio della verosimiglianza, basata sulle evidenze e sulle relazioni di congruenza e coerenza con la verità.⁹⁵ La cifra e la misura dietro le quali si nasconde il gusto non è altro che uno specchietto per le allodole, che condanna a un ostacolo interpretativo poiché «cette mesure a toute la puissance de fuite d'un mirage»⁹⁶. Barthes elabora, dunque, in *Critica e verità*, un vero e proprio manifesto del rapporto che intrattengono la critica letteraria, forma concreta della valutazione e del giudizio, e la verità, ovvero il mondo che esiste al di là ed al di fuori del testo letterario. Inoltre, egli pone le basi per una controversia sviluppatasi più ampiamente negli anni '70 e '80 con la teoria della ricezione, che focalizza la propria attenzione sull'atto della lettura nella sua concezione stratificata. Fondamentale fu, a tal proposito, l'apporto degli studiosi della scuola di Costanza: Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. L'atto di lettura e l'interpretazione che ne consegue sono punti di incrocio e di passaggio necessari per la valutazione, ovvero la *condicio sine qua non* della stessa.

Prima di affrontare le questioni relative alla ricezione estetica, è necessario, però, soffermarsi sul significato profondo dell'interpretazione. Cosa significa interpretare un testo

⁹³ Ibidem

⁹⁴ Ivi, p. 15

⁹⁵ Ivi, p. 12

⁹⁶ Ivi p. 15

letterario? Prima di tutto significa confrontarsi con il fatto che i testi letterari generano significati, non dimenticandosi della capacità del testo di farsi leggere da due punti di vista: denotativo e connotativo, ovvero ciò che il testo effettivamente dice e ciò che potrebbe dire.⁹⁷ La sensazione che domina l'atto dell'interpretazione letteraria, per Barthes è il desiderio. Questo concetto verrà ulteriormente approfondito nel saggio *Le plaisir du text* (1973). Condividendo il presupposto che vede nell'attività ermeneutica uno scambio dialogico che procede per tesi e confutazioni della stessa, Barthes elabora la sua teoria del piacere testuale in un momento storico di complessi rivolgimenti politici e sociali – cinque anni dopo la rivoluzione giovanile del '68 – e che ha l'aspetto di una trasgressione dei codici di lettura fino ad allora utilizzati, complici anche le teorie decostruzioniste.⁹⁸

La lettura del testo produce un determinato piacere poiché è essa stessa a possedere qualità che implicano il piacere. Barthes non ne fa soltanto una questione percettiva, bensì coinvolge anche la sfera erotica. L'erotismo testuale barthesiano si manifesta in due modi: da una parte troviamo il piacere prodotto da un testo che egli stesso chiama 'testo di piacere': «un testo che soddisfa, appaga e dà euforia»⁹⁹, dall'altra, invece, il testo di godimento: «quello che mette in stato di perdita, quello che sconforta [...] fa vacillare le assise storiche, culturali, psicologiche del lettore».¹⁰⁰ Per Barthes l'interpretazione letteraria non è solo descrittiva e informativa. Essa produce nel lettore uno sconvolgimento carico di sensazioni che oltrepassa le barriere del testo. In quest'ultimo caso, l'atto di giudizio è dettato dall'empatia e dall'identificazione: il gusto e la soggettività prevalgono e privano la testualità della sua oggettività, in quanto l'identificarsi con un testo produce un annullamento delle qualità

⁹⁷ Ivi, p. 85

⁹⁸ Cfr. P. Orvieto, *Dalla parte del lettore*, in *Teorie critiche del Novecento*, p. 213

⁹⁹ Cit. R. Barthes, *Il piacere del testo*, trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino, 1975, p. 14

¹⁰⁰ Ibidem

oggettive dello stesso a vantaggio di un processo interpretativo simultaneamente emotivo ed emozionale.¹⁰¹

La valutazione letteraria è, pertanto, subordinata alle aspettative e alle disposizioni dei lettori nei confronti del testo. Si tratta di disposizioni che possono essere sia soggettive sia oggettive. Nel caso della soggettività va specificato che dipende esclusivamente da ciò che Jauss chiama *Erwartungshorizont*. Le aspettative e le disposizioni oggettive sono invece vincolate a variabili relative a contesti socio-culturali e politici differenti. Il concetto di *Erwartungshorizont* rappresenta una vera e propria cesura nella storia della critica letteraria poiché, aprendosi a una figura come il lettore, – fino ad allora tenuta in disparte poiché si riteneva che l'*Autorschaft* fosse di maggior interesse – negli anni '70 e nei primi anni '80 inaugura una critica letteraria che genera la sociologia della letteratura e l'estetica della ricezione¹⁰². Queste nuove forme d'ibridazione delle scienze letterarie riconoscono in *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970) una sorta di manifesto. Nello studio di Jauss si sottolinea quanto il legame tra valutazione letteraria e giudizio estetico sia fortemente influenzato dal contesto socio-culturale, evidenziando altresì l'assenza di un vero e proprio paradigma che definisca questi rapporti di naturale interdipendenza. Jauss afferma che, in effetti, non era possibile riconoscere al canone letterario esistente uno statuto vero e proprio di 'canone'.

Denn Qualität und Rang eines literarischen Werks ergeben sich weder aus seinem biographischen oder historischen Entstehungsbedingungen noch allein aus seiner Stelle im Folgeverhältnis der Gattungsentwicklung, sondern aus den schwer fassbaren Kriterien von Wirkung, Rezeption und Nachruhm¹⁰³

¹⁰¹ Cfr. T. Anz, *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, DTV, München, 1998, p. 23

¹⁰² Cfr. Stefan Neuhaus, *op.cit.*, p. 35

¹⁰³ Cit. H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt A. M., 1970, pp. 144-207

Il testo letterario non viene definito dal contesto socio-culturale in cui nasce, bensì va concepito nella sua processualità astratta tripartita, che Jauss distingue in: *Wirkung*, ovvero l'effetto sulla società, la ricezione e la lettura del testo e il *Nachruhm* e quindi l'eventuale successo o insuccesso.

La questione qui presentata apre la strada a una prospettiva legata alle modalità che conducono al giudizio letterario. Per Jauss è necessaria la manifestazione di elementi innovativi. L'innovazione è una caratteristica decisiva per la qualità del testo, in quanto il 'nuovo' non rappresenta solamente una categoria estetica, bensì una categoria storica e diacronica, che attraversa il tempo e si interroga sui fattori che portano un testo a essere composto da elementi innovativi¹⁰⁴. Per perfezionare il suo pensiero, Jauss conia il concetto di *Erwartungshorizont*, che si attua come «den begrenzten Spielraum des gesellschaftlichen Verhaltens auf neue Wünsche, Ansprüche und Ziele erweitert, und damit Wege zukünftiger Erfahrung eröffnet»¹⁰⁵. In altre parole, l'opera letteraria va compresa sia nella sua totalità estetica sia nella sua forza innovatrice. Tale forza innovatrice viene giudicata tale dal lettore, il quale, avvicinandosi al testo letterario, adotta un atteggiamento sociale che implica la ricerca dell'innovazione come nodo centrale. *In nuce*, il lettore possiede degli orizzonti d'attesa, ovvero delle speranze, delle aspirazioni e dunque delle aspettative, che si rinnovano a ogni nuova lettura. Per tutte queste motivazioni il lettore, da figura marginale, assurge a protagonista della critica che si occupa della vita del testo successiva al momento della composizione. Il rapporto del testo con il proprio autore fa spazio al rapporto che il testo e che l'autore dello stesso intrattengono con la società. Più compiutamente, utilizzando il pensiero di Jurij M. Lotman, che si incrocia con quello di Jauss, i testi letterari, nella loro accezione sociale, possono essere distinti in due tipologie: il testo che non è immediatamente riconoscibile, e che necessita,

¹⁰⁴ Ivi, pp. 190 - 193

¹⁰⁵ Ivi, pp. 200 - 202

pertanto, di una lettura più approfondita, e il testo che è facilmente decodificabile¹⁰⁶. Nel primo caso, il testo sfugge, nell'immediatezza, all'orizzonte d'attesa: il lettore dispone però di sufficienti riferimenti riconoscibili per ricostruire mentalmente il testo e indirizzare la propria valutazione. In caso contrario si giungerebbe a una violazione totale dell'orizzonte d'attesa e il testo non verrebbe compreso e, di conseguenza, non valutato. Nel secondo caso, invece, si tratta di testi che Lotman definisce come patrimonio della cultura di massa¹⁰⁷.

La cultura e la letteratura di massa sono state, negli anni '70, oggetto di analisi saggistica, anche sulla scia degli studi della Scuola di Costanza. Tra i lavori più importanti ricordiamo *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 – 1910* (1970) di Rudolf Schenda. Come Jauss, Schenda si interessa ai fenomeni di lettura e di interpretazione, focalizzando, però, l'attenzione sui fenomeni mediatici che influenzano significativamente la valutazione e l'atto del giudizio estetico. Partendo dalla letteratura d'intrattenimento, Schenda propone uno schema della storia sociologica della letteratura, distinguendo tra *Produktion*, *Diffusion* e *Konsumtion*¹⁰⁸. Con la *Produktion*, Schenda si riferisce alle sottocategorie di autore, casa editrice, prodotto. Con *Diffusion*, egli fa riferimento alla divulgazione tecnica e intellettuale con annesse le eventuali censure. Con *Konsumtion*, si volge invece l'attenzione ai consumatori, al consumo e agli effetti del consumo¹⁰⁹. Seguendo il percorso tracciato da questa distinzione, Schenda prova a mostrare il modo in cui i testi per così dire 'popolari' siano fondamentalmente esclusi dal processo di *Literaturgeschichte*. I testi popolari, nel senso di aderenti alla cultura di massa, sono svincolati da qualsiasi giudizio estetico poiché i criteri che vengono adottati per giungere alla definizione di un testo 'popolare' non hanno nulla di

¹⁰⁶ Cfr. J. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München, 1972, pp. 418-419

¹⁰⁷ Ivi, p. 419

¹⁰⁸ Cfr. R. Schenda, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 – 1910*, München, 1977, p.26

¹⁰⁹ Ibidem

estetico o puramente letterario. Al contrario, essi rispondono alle logiche del mercato e del successo, senza transitare per le categorie jaussiane di *Wirkung und Rezeption*.

Il risultato di una tale riflessione divenne poi oggetto di correzioni. Se è vero che il testo popolare e/o la cosiddetta *Trivialliteratur* non sono degni di rientrare nella storia letteraria di una cultura nazionale, è pur vero che, sociologicamente e antropologicamente, si tratta di un fenomeno di grande portata. Perché il lettore si avvicina al testo d'intrattenimento o al testo popolare? Perché in tali testi è possibile giungere a un'identificazione e a una conferma più immediate del proprio Io¹¹⁰. Eliminando o riducendo la possibilità di doversi confrontare con testi psicologicamente complessi, il lettore si sente, in fondo, assicurato¹¹¹. L'orizzonte d'attesa, nel caso dei testi popolari, risulta, infatti, quasi sempre soddisfatto¹¹² anche perché la regressione a una dimensione della semplificazione¹¹³ favorisce una veloce identificazione del lettore, che si sente, pertanto, sollevato anche dal rischio di dover mettere in crisi la propria identità¹¹⁴.

La dimensione in cui si muove il lettore non è solo quella della realtà, della verità, bensì anche quella della bellezza¹¹⁵. Nel descrivere un testo, infatti, un lettore medio difficilmente riuscirà a rintracciare riferimenti antropologici, assiologici o euristici. Egli tenderà, piuttosto, a formulare un giudizio molto essenziale che vada a definire le sensazioni di bellezza o di bruttezza, di godibilità o di dispiacere, nell'attività di 'attribuzione' del valore al testo letto¹¹⁶. Nel proprio orizzonte d'attesa egli tenderà a considerare come rilevante un determinato testo,

¹¹⁰ Cfr. P. Nusser, *Trivialliteratur*, UTB, Stuttgart, 1991, p. 120

¹¹¹ Ivi, p. 119

¹¹² Ivi, p. 145

¹¹³ Ivi, p. 136

¹¹⁴ Ivi, p. 140

¹¹⁵ Cr. H. D. Gelfert – *Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet*, Verlag C.H. Beck, München, 2004, p. 22

¹¹⁶ Ivi, p. 23

ma sarà pronto a declassare quest'ultimo, nel caso in cui il suo orizzonte d'attesa venisse soddisfatto maggiormente da un nuovo testo. La struttura con la quale ci confrontiamo è, quindi, piramidale. Al vertice troviamo un lettore che si serve degli strumenti più pratici per definire quale testo sia 'migliore' e quale 'peggiore', quale 'ben scritto' e quale 'mal scritto'. Il principio della scala ci fa capire che il valore ha una duplice natura: qualitativa e quantitativa. Un esempio può aiutarci a comprendere meglio questo aspetto. Il fatto che il *Faust* di Goethe sia quantitativamente superiore alla sua lirica *Über allen Gipfeln* rientra nel regno dell'ovvietà. Di contro, non è detto che il suo capolavoro sia superiore qualitativamente alla breve lirica¹¹⁷. Qualità e quantità non viaggiano sullo stesso binario ma si incrociano in più punti. La più grande difficoltà del giudizio estetico risiede proprio nel saper distinguere le tipologie di valutazioni qualitative e quantitative. Il lettore non decide di attribuire un maggiore valore a un testo per motivazioni soggettive, oggettive o socio-politiche; al contrario, nella maggior parte dei casi, la valutazione si orienta verso un giudizio che non è estraneo a nessuno: quello dettato dal gusto. Se riconosciamo la grandezza del *Faust* di Goethe e contemporaneamente anche la gradevolezza e la grazia della lirica *Über allen Gipfeln* ma affermiamo che il *Faust* è superiore alla lirica, che tipo di giudizio stiamo dando? Affermando ciò, siamo influenzati dalla società che riconosce nel *Faust* il capolavoro assoluto di Goethe e che riconosce ugualmente una dignità alla lirica, senza darle, però, troppo peso. Se decidiamo, d'altra parte, di formulare con maggiore sicurezza il nostro giudizio, affermeremo che il *Faust* è *oggettivamente* superiore alla lirica. Dando un giudizio che implica l'impiego dell'avverbio 'oggettivamente' non produciamo un giudizio oggettivo, bensì un giudizio filtrato dalla nostra soggettività – poiché

¹¹⁷ Ivi, p. 24

pensiamo che il *Faust* sia superiore – e da un’oggettività sociale – poiché il testo viene riconosciuto dalla società come migliore¹¹⁸.

La natura del nostro giudizio si formalizza tramite una rete proteiforme che accoglie il giudizio nella sua configurazione globale e lo elabora: l’oggettività in un giudizio estetico-letterario non è mai pienamente oggettiva e assoluta, bensì frutto di variabili e variazioni.

Diversamente da una posizione puramente soggettiva, il giudizio soggettivo-oggettivo, o meglio, intersoggettivo, è definito da criteri differenti. Naturalmente, non tutti i criteri sono ugualmente importanti nella formulazione del giudizio ed è necessario tenere bene in mente il fatto che, ad esempio, un testo cui si attribuiscono caratteristiche avvicenti e divertenti, non può essere giudicato solamente sulla base delle sue qualità intrattenitive. Il fatto che un testo offra degli aiuti per la vita o delle indicazioni per la soddisfazione dell’Io non è indice di valore letterario. Il fatto che un testo generi nel lettore insicurezza e inquietudine potrebbe essere un criterio valido se ben giustificato, poiché significherebbe che il testo non è schiavo di un retaggio classico che vuole la letteratura come ‘cura per l’anima’¹¹⁹.

Molto più neutrale sembra essere, invece, la capacità di un testo di generare emozioni nel lettore. Anche in questo caso, però, sembra venir meno il criterio pseudo-oggettivo poiché, spinti dall’emotività, potremmo, presumibilmente, giudicare superiore *Geschichten und Ereignisse aus dem Hinterhaus* (passato alla storia come il *Diario di Anne Frank*) e inferiore il *Doktor Faustus* di Thomas Mann.¹²⁰

L’intellegibilità arbitraria del giudizio letterario appare evidente in considerazioni del genere, poiché ci rende partecipi di un processo ambiguo che gravita intorno a una questione multiforme: che cos’è la letteratura e quali tipologie di giudizi ci aiutano a definire la natura di

¹¹⁸ Ivi, p. 25

¹¹⁹ Ivi, p. 53

¹²⁰ Ibidem

un testo letterario? Friederike Worthmann identifica tre aspetti che costituiscono il concetto di ‘valutazione letteraria’. In prima istanza, troviamo il concetto di *atto letterario*, con il quale si intendono tutte quelle azioni il cui oggetto è un testo letterario, ad esempio anche l’acquisto o la pubblicazione di un romanzo.¹²¹

Quali sono dunque i criteri più affidabili per poter definire la qualità di un testo o, meglio, di un atto letterario? In effetti, affinché si possa parlare di atto letterario, è necessario che sussistano i seguenti aspetti¹²²:

- La manifestazione di un ‘atto letterario’, ovvero in che modo arriviamo a dire che si tratta di un atto letterario.

- Il soggetto dell’atto letterario, ovvero chi agisce.
- L’oggetto dell’atto letterario, ovvero in riferimento a cosa si agisce.
- I destinatari e i ricettori dell’atto letterario ovvero a chi è indirizzato l’atto letterario.
- Il contesto dell’atto letterario ovvero in che contesto si agisce.
- Gli scopi e gli obiettivi dell’atto letterario.
- I risultati dell’atto letterario.
- Le conseguenze dell’atto letterario.
- Le motivazioni e le ragioni dell’atto letterario ovvero perché si è agito.

Per analizzare le valutazioni che riguardano direttamente gli atti letterari è necessario distinguere tra ‘atti di produzione’ – ad esempio la composizione, la stampa, la pubblicazione, lo scopo della pubblicazione, il risultato e le conseguenze) – e ‘atti di ricezione letteraria’ (ad

¹²¹ Cfr. F. Worthmann, *Wie analysiert man literarische Wertung?* In *Handbuch Kanon und Wertung, Theorien, Instanzen und Geschichte.*, p. 398

¹²² Ibidem

esempio la lettura, la discussione, la recensione e tutte quelle azioni che si riferiscono a un testo che è stato già prodotto) ¹²³.

Per concludere, la valutazione letteraria va intesa come processo ausiliare degli atti letterari, dunque come un predicato positivo o negativo che viene attribuito a un testo letterario come risultato di una valutazione. Queste considerazioni vanno a integrarsi con il nodo centrale della valutazione letteraria, ovvero l'atto della misurazione. La metafora della misurazione viene utilizzata, solitamente, per descrivere gli strumenti impiegati per giungere alla valutazione, che vengono chiamati 'misure'¹²⁴. Solo tramite l'applicazione di misure letterarie si giunge al giudizio del valore letterario, che indica, in ultima istanza, una presa di posizione sul valore di un testo letterario o di un atto letterario¹²⁵.

¹²³ Ibidem

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Ibidem

II

IL CANONE LETTERARIO TRA IMMOBILITÀ E RIPENSAMENTI

Se nel primo capitolo l'attenzione è stata rivolta alla dimensione del *genitivus subiectivus*, seguita da una riflessione sul concetto di 'valore', in questa sezione si approfondirà l'aspetto del *genitivus obiectivus*, prendendo in considerazione due importanti fenomeni mediatici, rappresentati da Harold Bloom e Marcel Reich-Ranicki: due figure che non possono non essere centrali in una riflessione sul concetto di interferenza con la tradizione (canonica).

Tra strategie di selezione e di eliminazione, il canone letterario si profila e si determina entro uno spazio ideale in cui rientrano tutti quei testi, autori e stili che possono essere ritenuti degni di canonizzazione¹²⁶. La questione della dignità canonica risulta essere piuttosto eterogenea, in quanto da una parte guarda a motivi come il potere e le istituzioni e dall'altra considera le norme e i criteri stilistici e tematici tramite i quali vengono scelti quei testi e quegli autori che devono essere compresi all'interno di un sistema canonico nazionale o sovranazionale¹²⁷.

Nel definire un canone risulta di essenziale importanza una distinzione piuttosto generica, che rappresenta, tuttavia, una nota cifra del giudizio di valore: la differenza tra buona e cattiva letteratura. Per spiegare tale differenza può essere utile ricorrere nuovamente al concetto di giudizio di valore poiché «Wertung ist unvermeidlich, wie ja alle Literaturkundigen tatsächlich urteilen, ob sie nun ihr Werk nach Tradition und Reputation

¹²⁶ Cfr. B. Pütz, *Literarische Kanonbildung*, Schneider Verlag Hohehagen, Baltmannsweiler, p. 9

¹²⁷ Cfr. M. Freise, *Textbezogene Modelle: Ästhetische Qualität als Maßstab der Kanonbildung*, in Rippl G./Winko S., *Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, pp. 50-57

wählen oder nach individueller Sympathie oder Begeisterung»¹²⁸. Il canone, pertanto, così come lo intendiamo oggi, è il risultato di una selezione basata su assunti meramente estetici (se lo facciamo derivare dal gusto soggettivo e/o oggettivo del lettore) e può rappresentare una forma indicativa della società (se lo leggiamo invece alla luce della componente culturale del potere canonico)¹²⁹. Tali possibili declinazioni si agganciano a quelle che vengono riconosciute come *Kanonkriege*: le guerre canoniche. Con tale termine si identifica il successo di antologie di testi canonici, di collane di classici della letteratura o di liste di testi che è possibile leggere o trascurare. Questa circolazione forzosa di elenchi e dettami si configura, tuttavia, in maniera composita: è possibile, infatti, distinguere tre macrocategorie “canoniche”.

In prima istanza, si segnalano i tentativi di canonizzazione *tout-court*, di ampio respiro, che intendono dare un *exemplum* normativo cui fare riferimento quando ci si vuole avvicinare alla grande letteratura. Ci riferiamo, in questo caso, a lavori imponenti come il *Western canon* di Bloom e *Der Kanon* di Marcel Reich-Ranicki. Entrambi i progetti canonici presentano, però, delle problematiche, in quanto nessuno dei due aspira a essere rappresentativo di una globalità,

¹²⁸ Cit. R. Wellek, *Kritik als Wertung in Literaturkritik und literarische Wertung* (hrsg. v. P. Gebhardt), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980, pp. 332. La riflessione si incentra sul ruolo della critica letteraria nello sviluppo della valutazione letteraria, che porta alla canonizzazione. Nella citazione riportata risulta chiaro come il tessuto identitario del canone, costituito da una parte dalla tradizione e dalla reputazione e dall'altra dalla simpatia o l'entusiasmo per taluni testi, autori e/o stili, possa divenire difatti spesso oggetto di analisi e dunque possa essere in messo in crisi. La stabilità canonica, a cui tanto si aspira, viene meno se tentiamo di incasellare la questione canonica in un circolo di punti di vista ed opinioni. La stabilità, per essere tale, deve rispondere a determinati parametri e deve essere costantemente verificabile.

¹²⁹ Con questa affermazione si fa riferimento al lavoro *Kanon –Macht- Kultur – Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen (1998)* di Renate von Heydebrand, in cui il canone è espressione e risultato di una politica culturale, che definisce ed influenza anche il discorso estetico intorno alla *literarische Wertung und Kanonbildung*. La studiosa si interroga sulla validità del messaggio canonico e sull'influenza che esso esercita sui poteri forti e sulle istituzioni e vice versa, se vediamo nel canone stesso un processo di istituzionalizzazione, che include taluni testi ed opere e ne esclude altri: scelte casuali o consapevoli? Lo scopo del lavoro di von Heydebrand è proprio quello di illuminare le regioni oscure del canone e la relazione tra quest'ultimo, il potere e la cultura.

sebbene Bloom intendesse giungere, con risultati opinabili, a tale esito. Queste considerazioni vengono sostenute dal fatto che da un lato il canone di Bloom è fortemente schierato ideologicamente e anglocentrico, dall'altro, quello di Reich-Ranicki è strettamente relativo all'ambito tedescofono. Va segnalato che in entrambi i casi si tratta di cataloghi fortemente influenzati dalla soggettività, risultanti, quindi, da disposizioni, convinzioni e passioni personali decennali.

In seconda istanza, identifichiamo i fenomeni delle *ranking-list*, spesso compilate da importanti testate giornalistiche e voci autorevoli dell'*intelligenza* giornalistica e letteraria mondiale (basti pensare alle ranking list della *BBC*, di *Le Monde*, della *Zeit*), ma che non possono, tuttavia, aspirare a diventare punti di riferimento sia per la collettività (quindi i lettori comuni) sia per gli addetti ai lavori (i critici e gli studiosi).

In ultima istanza, va segnalata una tipologia nascente dei processi di canonizzazione: i blog letterari. Essi abbracciano il pubblico del web e determinate tipologie di lettori esperti e interessati e presentano, talvolta, anche tramite un'interfaccia affascinante, delle recensioni a testi e autori contemporanei e classici.

In nessuna delle tre macrocategorie l'iniziale aspirazione alla piena rappresentatività della letteratura canonica trova un riscontro vero e proprio. Esse sono, piuttosto, da intendere come strumenti moderni di divulgazione della funzione del canone, che si appropria, in tal modo, di una rinnovata socialità. L'assenza di strumenti che definiscano la costruzione canonica non è da considerare negativamente, bensì come testimonianza di un momento storico che non può più tenere conto della stabilità canonica, ma che deve aprirsi alle suggestioni derivanti dall'operare ripensamenti e superamenti dei confini del *Kanon*.

Questo capitolo vedrà al centro del proprio sviluppo da una parte la problematica della canonicità nell'epoca contemporanea e dall'altra l'apertura a ripensamenti relativi a quell'immobilità secolare cui l'idea stessa di canone è atavicamente legata.

II.1. Sulle nozioni di *classico* e di *canone*

La difficoltà di definire e incasellare il complesso concetto di canone letterario all'interno di una definizione affonda le radici in una tradizione altrettanto articolata. Il termine *canone* viene utilizzato nella maggior parte dei campi della conoscenza per indicare l'insieme dei principi cui fare riferimento per far emergere la significatività collettiva di un dato elemento. Nello specifico, un canone, in campo letterario, è, nella sua accezione più generica, l'insieme dei testi che, inserendosi in un contesto di 'unicità', vanno a definire l'identità di una nazione o di un gruppo sociale. Alla parola *canone* si legano, in quella che potremmo definire come la grammatica del canone, diverse chiavi di lettura. Si parla, infatti, di dibattito canonico e di costruzione del canone: ci si interroga, pertanto, non soltanto sulla qualità dei testi che ne fanno parte, ma anche sui processi e sulle conseguenze che, *in nuce*, gli sono connaturati¹³⁰. La costruzione del canone letterario si configura come un processo socio-culturale, in cui un insieme di regole, stabilite da un gruppo di esperti, vengono applicate a un determinato *Textcorpus*: dall'analisi dei risultati della selezione emergerà un *parterre* di autori, stili e testi che dovranno fungere da esempio per le generazioni future¹³¹. Il dibattito canonico, che da oltre 200 anni è oggetto di riflessioni e ripensamenti, si inserisce nella cornice delle

¹³⁰ Cfr. H. Korte, *K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern*, in H.L. Arnold (hrsg. v.), *Literarische Kanonbildung*, Text + Kritik, 2002, pp. 25-38

¹³¹ *Ivi*, p. 29

problematizzazioni culturali, sociali e politiche della collettività¹³². In entrambi i casi, tuttavia intendibili come parte di un'unica grande modalità di organizzazione dello spazio letterario, va rilevata un'impossibile tendenza alla definizione conclusa.

Se da una parte, il canone è abitualmente considerato – senza essere sottoposto a ulteriori *Fragestellungen* - come l'insieme di testi 'degni di essere canonizzati', dall'altra ci confrontiamo con una scarsa attenzione rivolta alla natura delle opere che entrano a far parte dello stesso. Si configura, pertanto, la necessità di una domanda: quali testi transitano nel canone? L'opinione più comunemente accettata è che il canone sia, in realtà, una lista di testi *classici*. Le riflessioni e le risposte sul valore del rapporto tra canone letterario e classico sono confluite, ad esempio in ambito tedescofono, in progetti come la *SZ-Kriminalbibliothek*, *ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher*: essi rientrano in un più ampio tentativo di imprigionare lo spazio letterario, che per definizione non si presta a talune restrizioni poiché parte di un sistema dell'immaginario che si autodefinisce tramite una *solitudine* necessaria e un'aspirazione all'incompiutezza. A questo senso di necessaria solitudine farà più tardi anche riferimento H. Bloom nel suo *Western canon*, intendendo la stessa come una condizione a priori del lettore che si confronta con l'opera d'arte canonica.

Definire una lista di classici e farli aderire a un canone significa privare l'opera letteraria di quella sua innata indefinibilità che abita gli spazi dell'immaginario¹³³. Osservando più da vicino il posto che il *classico* occupa nella dimensione solitaria dell'opera d'arte, ci troviamo di fronte a una questione complessa ed eterogenea che si interfaccia col concetto di canone, senza incontrarlo mai realmente¹³⁴. Il termine *classico* (letto nella sua duplice accezione

¹³² Ibidem

¹³³ Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967, trad. it. di G. Zanobetti, p. 8

¹³⁴ Cfr. S.Winko, *Literatur –Kanon als insivible band-Phänomen*, in *Literarische Kanonbildung – Sonderband IX/02* (hrsg. v. H. Ludwig Arnold), Text + Kritik, München 2002, p. 11

grammaticale di sostantivo e aggettivo) «is closely related to the idea of canonicity but is not entirely reducible to it¹³⁵». D'altra parte, però, condivide con il canone letterario la stranezza dell'unicità¹³⁶.

In questa complessa rete di relazioni, rimandi e valutazioni esiste, tuttavia, ancora un posto di rilievo per il confronto tra classico e canone letterario. Secondo J. Guillory, se il classico è un singolo atto di letteratura, il canone è lo spazio aristocratico della letteratura¹³⁷. Tale distinzione si inserisce nella cornice di una ripetibilità eternatrice del testo letterario: da una parte abbiamo il classico, che si configura dapprima come singolo atto letterario e poi come parte di un sistema più ampio, appunto canonico, dall'altra troviamo invece il canone letterario, che è costituito dai testi 'classici', i quali, interfacciandosi vicendevolmente con la loro 'alta qualità', producono uno spazio esclusivo, abitato da quelli che vengono identificati come i testi aristocratici, quindi i migliori, della letteratura. Il canone è, pertanto, identificabile come un corpus di testi classici che agiscono nello spazio incompiuto e incomponibile della letteratura. Esso opera in una temporalità che è sospesa poiché testimone di un'incompiutezza aristocratica, in cui le sue parti, cioè i classici, tendono a farsi leggere e rileggere, producendo e riproducendosi all'interno dell'infinitudine, poiché «d'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima [...] d'un classico ogni prima lettura è in realtà una rilettura¹³⁸».

L'opera d'arte è, alla luce di queste riflessioni, il prodotto di un percorso che si trova a metà strada tra solitudine e incompiutezza, che rende impossibile la conclusione identitaria. L'opera d'arte letteraria, in questo caso il classico, è, invece, solitaria, in quanto percorre i

¹³⁵ Cit. A. Muehrejee, *what is a classic – Postcolonial writing and the invention of the Canon*, Stanford University, press, 2014, p. 30

¹³⁶ Cfr. H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead, 1994, p. 4

¹³⁷ Cfr. J. Guillory, *The ideology of Canon formation. T.S. Eliot and Cleanth Brooks*, in *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, *Canons.*, (Sep., 1983), pp. 175

¹³⁸ Cfr. I. Calvino, *Perché leggere i classici?* Oscar Mondadori, Milano, 1995, p. 7

sentieri dell'unicità. I suoi aspetti formali e contenutistici presentano caratteristiche dell'eccellenza e dell'inimitabilità. Il canone letterario è l'espressione massima di questa solitudine, in quanto popolato da una moltitudine di solitudini.

In questo panorama svolge un ruolo importante anche la figura del *lettore*, il quale, da singolo, si interfaccia con la categoria della collettività, ponendosi in una zona intermedia tra tradizione e gusto individuale. Dal lettore comune si passa al lettore esperto, il critico, che raccoglie le suggestioni relative al confronto tra classicità e canonicità e sfrutta queste ultime categorie per definire una storia della letteratura. Quest'ultima, si configura come una raccolta di testi, autori, stili e periodi storici che definiscono l'identità classica e canonica di una nazione¹³⁹ e richiede la presenza di elementi che convergano verso un'unica peculiarità: l'unicità¹⁴⁰.

II.2. Il Canone occidentale di Bloom tra *Weltliteratur* e ideologia

Pubblicato nel 1994, divenuto da subito un successo letterario di pubblico e di critica (non senza forti contrasti anche all'interno dello stesso ambiente accademico), il canone occidentale di Harold Bloom è contenuto nel testo *The Western canon: the Books and the School of the Ages*, e costituisce uno dei fondamenti della contemporanea critica letteraria, non tanto per l'elencazione degli autori e delle opere come patrimonio di un complesso canone dell'occidente, bensì in quanto espressione di una critica letteraria schierata e ideologicamente ribelle ma non rivoluzionaria. Figlio di una tradizione che vede fiorire e imporsi il concetto di

¹³⁹ Cfr. T. Acik, *What is a classic according to T.S. Eliot and H. G. Gadamer?* in *The international journal of the humanities vol.8, n.8*, Common Ground Publishing, Illinois 2010, p. 56

¹⁴⁰ Cfr. S. Winko, *op.cit.*, p. 12

Weltliteratur a cavallo tra gli inizi e la metà dell'Ottocento, Bloom non aderisce totalmente all'idea che il termine, introdotto da Goethe nel 1827, vuole rappresentare.

In primo luogo, se da una parte il canone di Bloom si restringe al solo Occidente, dall'altra la *Weltliteratur* si configura come risultato di un fascino discreto che la cultura orientale esercitò sul tardo Goethe¹⁴¹ e abbraccia tutta la letteratura, passando in rassegna quella dell'estremo e del vicino Oriente, la letteratura dell'antichità, la letteratura medioevale, le letterature europee moderne sino ad arrivare alle forme di poesia a lui più contemporanee, come quella neogreca, serba, lituana.¹⁴² A questa lista di letterature si aggiungono le traduzioni di testi della tradizione classica e germanica, eseguite dallo stesso Goethe¹⁴³.

Teorizzando questo termine dalla portata rivoluzionaria, che era stato comunque già rintracciato e implicitamente formulato da studiosi come A.W. Schlegel con le *Vorlesungen über die schöne Kunst und Literatur* (1802), Herder con le sue ballate *Fragmente* (1766/67) e altri studiosi della modernità, Goethe spalanca gli orizzonti conoscitivi di un'idea di letteratura che attraversa e si fa attraversare da altre culture e altre forme¹⁴⁴. La nozione goethiana di letteratura non è la sintesi di più letterature o un tentativo di normalizzazione canonica, bensì «l'annuncio di un'utopia, di una letteratura transnazionale che sarebbe dovuta nascere dall'interazione tra i suoi produttori¹⁴⁵».

¹⁴¹ Si vedano, ad esempio, le opere *West-östlicher Divan* (1819) e *Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten* (1829), in cui Goethe esprime la sua personale ricezione della poesia persiana e cinese.

¹⁴² Cfr. F. Boubia, *Goethes Theorie der Alterität und die Idee der Weltliteratur. Ein Beitrag zur neuere Kulturdebatte*", in: Bernd Thum (Hrsg.), *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*, München 1985, S. 269-301, in particolare 280-284

¹⁴³ Cfr. H. Birus: *Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung* (19.01.2004). In: *Goethezeitportal*.

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Cit. L. Perrone Capano, *Quale Weltliteratur? Il canone in una prospettiva interculturale*, in M. T. Chialant e A. Laserra (a cura di), «Testi e linguaggi»(1). *Studi monografici. Riflessioni sul canone: infrazioni, permanenze, sconfinamenti*. Carocci, Roma, 2007, pp. 105-106

Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht daß die verschiedenen Nationen voneinander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger; nein! hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennen lernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden gesellschaftlich zu wirken. Dieses wird aber mehr durch Reisende als durch Korrespondenz bewirkt, indem ja persönlicher Gegenwart ganz allein gelingt das wahre Verhältnis unter Menschen zu bestimmen und zu befestigen.¹⁴⁶

Quando si parla di *Weltliteratur* non si parla di letterature nazionali diverse che devono conoscersi, bensì di idee da mettere in circolo tra gli addetti ai lavori per raggiungere degli scopi comuni. La proposta utopica di Goethe è una sintesi progettuale a lungo termine, dalla quale potrebbe sorgere una domanda: quale connessione esiste tra Bloom e la *Weltliteratur*? Lo studioso americano non aspira a una mondializzazione dei letterati o a una mondializzazione della letteratura. Egli intende consegnare ai posteri una ricapitolazione normativa degli autori e delle epoche più importanti e condivide con Goethe, tuttavia, un aspetto da non trascurare. Entrambi individuano in Shakespeare il centro della produzione letteraria mondiale. Da una parte abbiamo lo Shakespeare dello *Sturm und Drang* che viene innalzato a figura geniale per eccellenza e al quale bisogna ispirarsi per creare opere letterarie perfette, dall'altra lo Shakespeare di Bloom, che rappresenta, il centro del canone occidentale. A far da collante tra l'idea shakespeariana di Goethe e quella di Bloom troviamo la figura di Karl Kraus e una frase dello stesso divenuta ormai paradigmatica: «Shakespeare hat alles vorausgewusst», comparsa

¹⁴⁶Cit. J.W. von Goethe, *Die Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin*. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/%5BDie+Zusammenkunft+der+Naturforscher+in+Berlin%5D>

sulla rivista *Die Fackel* numero 115 del 1902.¹⁴⁷ Un altro importante autore della storia letteraria tedescofona funge, invece, da esempio per Bloom per descrivere il suo testo. Egli, infatti, parla del suo *Western canon* come di un libro in cui vengono presentati i libri e le scuole delle epoche. Con tale espressione egli prende in prestito una frase di una poesia di Stefan George, intitolata *das wissen gleich für alle heisst betrug* (1928) e che recita «das zweite bringt der zeiten buch und schule¹⁴⁸». Il *Western Canon* di Bloom intende da una parte verbalizzare la tradizione letteraria occidentale, dandole dei nomi e delle forme specifiche, dall'altra ha l'aspirazione a presentare i libri delle scuole e delle epoche: si tratta di un documento dalla forte connotazione religiosa e mistica,¹⁴⁹ che ha avuto un grande successo di pubblico, e che è stato tradotto in molte lingue, ma non in tedesco. Perché il Canone occidentale di Bloom non è stato tradotto in lingua tedesca, pur essendo oggetto di studio fondamentale per coloro che si occupano delle dinamiche di canonizzazione? Le ipotesi avanzate sono di duplice natura. Da una parte, troviamo la possibilità che il testo di Bloom non sia stato tradotto perché esageratamente anglocentrico: non ci sono sufficienti riferimenti agli autori in lingua tedesca. Dall'altra parte abbiamo, invece, una posizione più critica e che apre a orizzonti molto più complessi. Il canone occidentale di Bloom è troppo stabile e non contempla le aperture e gli sconfinamenti. I cambiamenti sociali e la co-esistenza di più letterature nei paesi tedescofoni non permette la resistenza di un canone fisso¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Cfr. S. Paul Scheichl, *Shakespeare hat alles vorausgewusst. Harold Blooms Western canon aus der Sicht eines österreichischen Germanisten*. In J. Struger (hrsg. v.), *Der Kanon. Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen*, Praesens Verlag, Wien, 2008, p. 63

¹⁴⁸ <http://www.zeno.org/Literatur/M/George,+Stefan/Gesamtausgabe+der+Werke/Der+Stern+des+Bundes/Drittes+Buch/%5BEin+wissen+gleich+f%C3%BCr+alle+heisst+betrug%5D>

¹⁴⁹ L'elemento mistico e religioso è costantemente presente nella produzione saggistica di Bloom. Si pensi, ad esempio, all'opera *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (Warner, 2003), in cui lo stesso dichiara apertamente di ispirarsi alla Kabbalah.

¹⁵⁰ Cfr. S. Paul Scheichl, *op.cit.*, p. 64

Bloom, da nostalgico nei confronti degli antichi fasti degli studi di anglistica, mette in campo un progetto ambizioso e scomodo, che si profila come una sorta di tentativo di risurrezione degli studi anglocentrici e della condizione del critico letterario come figura pubblica di intellettuale universalmente riconoscibile¹⁵¹. A suffragio della sua posizione, lo studioso costruisce un documento *ad hoc*, in realtà un'invettiva, che viene intitolata *Elegy for the Canon* dedicata a quella che lui chiama *The School of Resentment*.¹⁵² Destinatari della sua attenzione sono principalmente i grandi della letteratura occidentale, volgendo uno sguardo critico e conservatore a coloro che, secondo lui, hanno abbandonato lo studio dei grandi autori per dedicarsi al loro *Nachruhm*¹⁵³. In particolare, oggetti della sua riflessione sono le correnti del materialismo culturale, del neostoricismo e del femminismo¹⁵⁴.

The Canon, a word religious in its origins, has become a choice among texts struggling with one another for survival, whether you interpret the choice as being made by dominant social groups, institutions of education, traditions of criticism, or, as I do, by late-coming authors who feel themselves chosen by particular ancestral figures. [...] [...] If you worship the composite god of historical process, you are fated to deny Shakespeare his palpable aesthetic supremacy, the scandalous originality of his plays. Originality becomes a literary equivalent of such terms as individual enterprise, self-reliance, and competition, which do not gladden the hearts of Feminists, Afrocentrists, Marxists, Foucaultinspired New Historicists, or Deconstructors-of all those whom. I have described as members of the School of Resentment.¹⁵⁵

¹⁵¹ Cfr. P. Mishra, D. Mendelsohn, *How Would a Book Like Harold Bloom's 'Western Canon' Be Received Today?* New York Times, 18 Marzo 2014.

Url: http://www.nytimes.com/2014/03/23/books/review/how-would-a-book-like-harold-blooms-western-canon-be-received-today.html?_r=0

¹⁵² Cfr. H. Bloom, *The western canon. The Schools and the Books of the Ages*, Harcourt Brace & Company, New York/San Diego/London, 1994, pp. 15-41. Il termine *School of Resentment* compare a pagina 21.

¹⁵³ *Ivi*, p. 3

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 20

Questa elegia per un canone morto, o forse ucciso e soppresso da coloro che hanno voluto dare un colore e una forma diversa alla letteratura, si trasforma nella rivelazione di una colpa. Ai nuovi –ismi, come il femminismo, l’afrocentrismo, il marxismo, il neostoricismo di matrice foucaultiana e il decostruzionismo, Bloom attribuisce la colpa di un’eventuale futura deistituzionalizzazione della figura di Shakespeare. La sua sconvolgente originalità tematica e stilistica, tuttavia, non può essere ignorata.

Se da una parte Bloom volge lo sguardo a quegli studiosi e quei nuovi –ismi, che provano ad inficiare e a snaturare il tanto rispettato canone occidentale, dall’altra non è possibile non sottolineare la miopia con la quale lo stesso si avvicina a tale questione.

The Western Canon” itself did not offer a more capacious and complex idea of culture than the one vended by English departments in the 1930s. Bloom actually seemed less intellectually venturesome than the New Humanist Irving Babbitt, a dedicated student of Buddhist and Confucian thought. Asserting that Walt Whitman and Emily Dickinson were greater than any Western poet in the last century and a half, Bloom was guilty of what Edmund Wilson called “the sometimes all too conscious American literary self-glorification which is a part of our American imperialism.”¹⁵⁶

Lo scritto di Bloom viene recepito, dopo 20 anni dalla sua pubblicazione, come un monumento alla nostalgia e alla miopia culturale. Di quale occidente parlava Bloom nel suo “Canone occidentale”? Forse di un occidente parzialmente smemorato, che ha due soli ricordi fissi: Shakespeare e Whitman.

Il *Western Canon* è strutturalmente formato da una parte iniziale, appunto *An elegy for the Canon*, poi una parte centrale, in cui sono presenti dei saggi in cui vengono analizzate le opere

¹⁵⁶ Cfr. P. Mishra/ D. Mendelsohn, *op.cit.*

degli autori canonici dell'Occidente, e una parte conclusiva, che prende il titolo di *An elegiac conclusion*, cui segue una lista dei testi e degli autori delle tre epoche teocratica, aristocratica e democratica: definizioni mutuare da Giambattista Vico. È lo stesso Bloom a dichiarare il debito nei confronti del pensatore italiano.¹⁵⁷

Cercando di coprire quasi tutte le letterature delle lingue europee, Bloom fa figurare nella sua lista 13 autori di lingua inglese e 13 autori di altre lingue, di cui 3 di lingua tedesca (Goethe, Freud e Kafka).

Il suo testo ha un grosso deficit: tra i testi canonici fondamentali non figurano la Bibbia e i testi della letteratura classico-antica, che andrebbero annoverati, a ragione, tra i testi fondanti della cultura occidentale¹⁵⁸. Sorprende specialmente l'assenza della Bibbia se pensiamo, tra le altre cose, che lo stesso Bloom aveva dedicato, nel 1989, uno studio al testo sacro del Cristianesimo: *Ruin and sacred truths: poetry and belief from the Bible to the present*¹⁵⁹. La Bibbia e i testi della letteratura classica, greca e latina, compaiono soltanto nella lista che conclude il libro, tra i testi fondamentali dell'età teocratica, ma non le viene dedicata però una trattazione approfondita: una scelta consapevole o il risultato di una dimenticanza?¹⁶⁰

Nella quasi totalità dei casi trattati, Bloom rileva un manifesto riferimento agli autori centrali del canone inglese e americano (Shakespeare e Whitman), fino ad attribuire a Borges, Neruda e Pessoa la definizione di Whitman ispanico-portoghese. Anche autori imponenti come Freud, Joyce e Chaucer vengono letti alla luce degli stili e delle scelte psicologico-letterarie di Shakespeare. Da evidenziare è anche la presenza molto ridotta di scrittrici:

¹⁵⁷ Cfr. H. Bloom, *op.cit.*, p. 1.

¹⁵⁸ Cfr. S. Paul Scheichl, *op.cit.*, p. 68

¹⁵⁹ Nel 2011, in un articolo apparso sul New York Times, Bloom affronta la questione della Bibbia e del suo libro preferito tra quelli presenti nei Testamenti.

<http://www.nybooks.com/daily/2011/07/28/harold-bloom-jonah-my-favorite-book-bible/>

¹⁶⁰ Cfr. *The Bible as Western literature*, pubblicato il 26 dicembre 2006 su Dailykos.com <http://www.dailykos.com/story/2006/12/26/284274/-The-Bible-as-Western-Literature>

compaiono infatti solamente Jane Austen, Virginia Woolf e George Eliot, dunque, nuovamente, soltanto autrici anglofone.

Nell'elencazione dei testi canonici, che conclude il volume, le donne occupano, a ogni modo, uno spazio marginale. Infatti le autrici che compaiono sono: Marguerite de Navarre, Agrippa d'Aubigné, Madame de la Fayette, Jane Austen, Dorothy Wordsworth, Maria Edgeworth, Elizabeth Gaskell, Mary Wollstonecraft Shelley, Christina Rossetti, Charlotte Bronte, Emily Bronte, George Eliot, Emily Dickinson, Louisa Mary Alcott, Kate Chopin, Natalia Ginzburg, Sophia de Mello Breyner, Colette, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Virginia Woolf, Elizabeth Bowen, Iris Murdoch, Jeanette Winterson, Evelyn Waugh, Elizabeth Jennings, Edna O'Brien, Ingeborg Bachmann, Christa Wolf, Anna Akhmatova, Marina Tsvetayeva, Dalia Ravikotich, Nadine Gordimer, Ruth Praver Jhabvala, Alice Munro, Anne Hébert, Edith Wharton, Gertrude Stein, Christina Stead, Elinor Wylie, Louise Bogan, Katherine Ann Porter, Zola Nearle Huston, Ellen Glasgow, Eudora Welty, May Swenson, Cynthia Ozic, Toni Morrison, Joyce Carol Oates, Rita Dove.¹⁶¹ In questa lista compaiono autrici di lingua inglese in misura superiore rispetto alle autrici di altre lingue e, nello specifico, solo due autrici di lingua tedesca: Ingeborg Bachmann e Christa Wolf.

Nella lista del canone occidentale dedicata alla Germania o agli autori di lingua tedesca risultano, in ultima istanza, 6 autori per l'età aristocratica, tra i quali Lessing, Goethe, Schiller; 15 per l'età democratica, tra i quali Novalis, E.T.A. Hoffmann, Gottfried Keller, Theodor Storm, Nietzsche, 29 autori per l'età caotica (20° secolo), 11 di questi sono austriaci, ad

¹⁶¹ Cfr. H. Bloom, *op.cit.*, pp. 531- 567

esempio Hoffmannsthal, George, Trakl, Schnitzler, Kraus, Musil, Roth, Bernhard, Handke o legati in qualche modo all’Austria – Celan e Kafka¹⁶².

Lo studio del caso del canone occidentale e degli autori e dei testi che ne fanno parte è utile, nella complessa totalità e pluralità degli approcci che Bloom ha adottato per compilarlo, per formulare la definizione di canone bloomiano: il canone è composto da quegli autori e quelle autrici, che, come Shakespeare, sapevano tutto in anticipo, le cui opere rifuggono qualsiasi definizione spazio-temporale¹⁶³. Il canone è, *in nuce*, anche questo. Non possiamo, però, limitarci a questa unica definizione proprio perché, oggetto di questo lavoro, è la volontà di illuminare la natura plurale del canone: non più un solo canone, ma più canoni.

II.3. Il caso Marcel Reich-Ranicki¹⁶⁴

In un intervento pubblicato sullo *Spiegel* nel 2001, Marcel Reich-Ranicki, conosciuto e passato alla storia come il *Literaturpapst* tedesco¹⁶⁵, autore di innumerevoli lavori sulla

¹⁶² Cfr. L. Herrmann, *op.cit.*, p. 67

¹⁶³ *Ivi*, p. 71

¹⁶⁴ “Il caso Reich-Ranicki” riprende il titolo di una sezione dedicata all’eminente critico letterario nel testo *Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis*, hrsg. v. T. Anz e R. Baaasner, C.H. Beck Verlag, 2004, pp. 164-166. Per approfondimenti sulla figura di Reich-Ranicki e il suo ruolo nella storia della civiltà e della critica letteraria di lingua tedesca: Reich-Ranicki M., *Der doppelte Boden*, Ammann, 1992; Reich-Ranicki M., *Die Anwälte der Literatur*, DVA, 1994; Reich-Ranicki M., *Einführung zum Roman-Kanon*, in: *Der Kanon. Die deutsche Literatur: Romane*, Insel Verlag, 2002. ; Reich-Ranicki M., *Kritik als Beruf: Drei Gespräche, ein kritisches Intermezzo und ein Porträt*, Suhrkamp, 2002; Reich-Ranicki M., *Lauter Lobreden*, DTV, München 1985 ; Reich-Ranicki M., *Lauter Verrisse*, DTV, München 1992; Reich-Ranicki M., *Unser Grass*, DTV, München 2005

¹⁶⁵ In un articolo apparso il 21.09.2013 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-113750895.html>) dal titolo *Der Kritiker der Deutschen. Erinnerungen an Marcel Reich-Ranicki* di Volker Hage sullo *Spiegel*, in occasione della morte di Reich-Ranicki, viene nuovamente sottolineata la fondamentale importanza del critico letterario nella società tedesca post-bellica. Riuscito a sfuggire al Ghetto di Varsavia, sopravvissuto dunque all’Olocausto e alla atrocità del Nazismo, era divenuto, col tempo, il portavoce di tre realtà differenti. In prima istanza era ed ancora è il critico letterario che ha dato voce alla questione della colpa tedesca, in quanto lui stesso vittima dei ‘colpevoli’. Volker Hage sottolinea però la nobiltà dell’approccio di Reich-Ranicki a questa tematica: non è agguerrito e

letteratura tedesca, tutti scanditi da una personale e soggettiva scelta dei testi e degli autori, propose, su invito della stessa testata giornalistica, una lista di testi fondamentali della letteratura in lingua tedesca. Fino alla sua morte Reich-Ranicki è stato a capo della redazione della sezione dedicata alla letteratura della *F.A.Z.* (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*). Un'esperienza, quest'ultima, dalla quale è derivata la fortunata pubblicazione delle *Frankfurter Anthologien*. Dal 1974 a oggi, sul giornale, ogni sabato, viene pubblicata una poesia e una breve interpretazione della stessa. Tutte le poesie con annesse interpretazioni sono state poi pubblicate in forma cartacea dalla casa editrice *Insel* fino al 2010. Dal 2010 in poi l'incarico della pubblicazione cartacea è affidato al *S. Fischer Verlag*¹⁶⁶. Dal 2013, con la morte di Reich-Ranicki, è possibile anche ascoltare le poesie sulla piattaforma online, in forma declamata.

In questa forma di antologizzazione letteraria rintracciamo un primo tentativo di Reich-Ranicki di dare al pubblico una lista di poesie degne di essere lette e interpretate, dunque una sorta di canone della poesia. La finalità di tale iniziativa era quella di rendere maggiormente accessibile il genere della poesia. Ogni testo, di qualsiasi epoca, che non doveva superare i 30 versi complessivi, veniva settimanalmente commentato. Il commento doveva avere uno stile saggistico-divulgativo poiché si poneva l'obiettivo di raggiungere il numero più ampio possibile di lettori. La prima poesia pubblicata nella sezione curata da Reich-Ranicki fu *Um*

incattivito dal rancore, bensì riesce a parlarne con la distanza del narratore impersonale. Ranicki era anche il portavoce di una coscienza collettiva tedesca: era un autore di bestseller, una star della televisione, un letterato che fungeva da *maitre à penser*: tutti lo ascoltavano o leggevano ciò che scriveva. In ultima istanza è possibile affermare che Reich-Ranicki non è stato solamente un critico letterario, il più grande in lingua tedesca, bensì una figura della *Versöhnung* tra il passato e il presente tedesco.

¹⁶⁶Cfr. F. Flachbart, Moni Münch, *Frankfurter Anthologie*, introduzione alla *Frankfurter Anthologie* sulla pagina personale di Reich-Ranicki. Url : http://mreichranicki.de/index.php?content=http://literaturkritik.de/reichranicki/content_theme_n_frankfurterAnthologie.html

Mitternacht di Goethe e l'analisi della stessa fu affidata a Benno von Wiese¹⁶⁷. Al progetto, Ranicki diede, in occasione della prima pubblicazione cartacea, il titolo di *Der Dichtung eine Gasse*¹⁶⁸. Servendosi della rappresentativa poesia di Brecht *Schlechte Zeit für Lyrik*, Reich-Ranicki concepì una riflessione sulla validità e sul ruolo della poesia nella società del suo tempo, passando in rassegna tutti coloro che contribuivano, in una maniera o nell'altra, alla diffusione del genere poetico: il poeta, il lettore, la casa editrice, i giornali e le riviste culturali. La *Lyrik*, proprio come durante gli anni della Repubblica di Weimar, con Tucholsky e Brecht, stava attraversando un momento di profonda crisi: con l'impresa di Reich-Ranicki si voleva creare uno spazio, appunto un *vicolo*, per la poesia¹⁶⁹.

Ranicki è passato alla storia come il *Literaturpapst* di lingua tedesca, poiché nessun'altra figura ha influito come lui sulla storia letteraria tedescofona. Come afferma Volker Hage nel suo ricordo di Reich-Ranicki: «die Ära der deutschen Nachkriegsliteratur hatte mit ihm begonnen. Am 1. Januar 1960 veröffentlichte Reich-Ranicki in der *Zeit* die Rezension eines Romans, der den Titel „Die Blechtrommel“ trug. Und sie begann mit einem Verriss»¹⁷⁰.

Critico letterario, instancabile stroncatore e anche lodatore¹⁷¹, personaggio televisivo e intellettuale di riferimento durante il dopoguerra tedesco e la Guerra fredda, Reich-Ranicki fu anche autore di un libro che divenne in poco tempo best-seller: *Mein Leben* (1999), un'autobiografia appassionata ed eclettica, in cui il critico mette in scena la propria vita.

¹⁶⁷ Cfr. F. Flachbart, M. Münch, *Entstehung und Konzepte*, sezione dedicata alla *Frankfurter Anthologie*.

¹⁶⁸ Apparso su: *Frankfurter Anthologie* Bd. 1, Frankfurt 1976, Neunte Auflage 1995. S. 13 -17. Disponibile anche online al seguente link:

http://mreichranicki.de/index.php?content=http://literaturkritik.de/reichranicki/content_themen_frankfurterAnthologie.html

¹⁶⁹ Ibidem

¹⁷⁰ Cit. V. Hage, *op.cit.*, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-113750895.html>

¹⁷¹ La sterminata produzione di e su Reich-Ranicki presenta anche due testi, in cui emergono le lontane e tra di loro contrastanti figure di lodatore e stroncatore: *Lauter Lobreden* del 1985, pubblicata da DVA e *Lauter Verrisse* del 1992, pubblicata da DTV.

La mole della produzione scientifica e divulgativa di Reich-Ranicki è molto vasta. Non ci sono, infatti, autori di lingua tedesca sui quali non si sia espresso. Il suo celebre *Literarisches Quartett* divenne, in poco tempo, non solo un programma di divulgazione letteraria tradizionale, bensì anche una vetrina per gli scrittori contemporanei¹⁷². Pensiamo ad autori come Christopher Ransmayr, Elfriede Jelinek, Bodo Kirchhoff, Judith Hermann e tanti altri, che ebbero, grazie alle *Buchbesprechungen* in diretta, la possibilità di raggiungere un pubblico sempre più vasto. La stessa Judith Hermann, la cui opera *Sommerhaus, später* (1998) fu oggetto di una puntata, in un'intervista rilasciata alla *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* l'19.11.2003, pur dichiarandosi contraria all'unione tra letteratura e televisione, dovette riconoscere il debito nei confronti del *Literarisches Quartett*¹⁷³.

Tra il settembre del 2001 e il dicembre del 2002 il critico pubblicò 69 interventi sulla *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* nella cornice di un progetto intitolato *Meine Bilder*, pubblicato successivamente nel 2003 con il titolo *Meine Bilder. Porträts und Aufsätze* con la casa editrice DVA. Il termine *Bilder* va infatti compreso nel suo significato originario, ovvero *foto*,

¹⁷² Cfr. T. Anz, *Marcel Reich-Ranicki*, DTV, München 2004, p. 164

¹⁷³ Sono stato pubblicati molteplici lavori sul rapporto tra letteratura e televisioni, alla luce del successo dei programmi di Reich-Ranicki. Si veda ad esempio: ...und alle Fragen offen. *Das Beste aus dem literarischen Quartett*. Hg. von Stephan Reichenberger unter Mitarbeit von Alex Rühle und Christopher Schmidt. Mit einem Vorwort von Johannes Willms. München: Heyne 2000. ; Elke Hüssel: Marcel Reich Ranicki und 'Das Literarische Quartett' *im Lichte der Systemtheorie*. Marburg: Tectum Verlag 2000; Rainer Hartmann: Literaturkritik im literaturfernen Medium Fernsehen. *Literaturvermittlung im Spannungsfeld zwischen kritischem Anspruch und TV-Realität am Beispiel des „Literarischen Quartetts“ mit Marcel Reich-Ranicki*. Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de 2011.; Die Fragen, denen sich die Arbeit stellt, beissen: *Nach welchen Prinzipien funktioniert Literaturkritik? Und in Luhmann'scher Manier: Welche Anschlussoperationen werden durch das "Literarische Quartett" erhalten?* (Gustav Mechlenburg in *literaturkritik.de*, Februar 2002).

<http://literaturkritik.de/buch/buchh/neu/LitQuartett2.htm>. A questo link è invece possibile visionare la lista di alcuni dei testi commentati durante le puntate del *Literarisches Quartett*. Molte puntate del programma televisivo sono, tuttavia, raggiungibili online sul canale Youtube.

immagine. Il testo contiene, infatti, 69 immagini ovvero ritratti, litografie e disegni autografi di scrittori, che rappresentavano per Reich-Ranicki un esempio di alta letteratura.

Nel 2003 la serie *Meine Bilder* fu sostituita da un altro progetto settimanale, intitolato *Fragen Sie Reich-Ranicki*¹⁷⁴. Il sottotitolo della pagina principale, che dà l'accesso online alle interviste rilasciate dal critico, recita: «Leseempfehlungen, kurze Urteile, Hinweise zu vergessenen Büchern, Überprüfung von Kritiker-Urteilen, Klatsch und Tratsch über verstorbene und zeitgenössische Schriftsteller: Von Februar 2003 an beantwortete Marcel Reich-Ranicki in dieser Kolumne zehn Jahre lang Fragen zum Thema Literatur und literarisches Leben.»¹⁷⁵ Reich-Ranicki indossò, dunque, i panni del *Literaturpädagoge* e del *Volksaufklärer*.¹⁷⁶

Il percorso di mitizzazione e beatificazione in vita dello scontroso *Literaturpapst* di lingua tedesca non poteva che concludersi con il progetto più ambizioso di tutti: la descrizione di un canone letterario di lingua tedesca. Chi avrebbe potuto arrogarsi il diritto di decidere quali testi dovessero far parte di un sistema così complesso come quello del canone nazionale e sovranazionale in lingua tedesca?

Il progetto *Der Kanon* fu senz'altro il naturale prolungamento, o meglio, la conclusione di una carriera straordinariamente problematica. Il critico, come accennato già in precedenza, fu intervistato nel giugno del 2001 da Volker Hage, e dall'intervista fu estratto un articolo pubblicato sullo *Spiegel*, in cui il critico propose un *Kanon lesenswerter deutschsprachiger Werke*. Indirizzato prevalentemente agli insegnanti di tedesco e agli studenti, la lista conteneva un numero esiguo di testi e autori, rispetto a quelli che avrebbe selezionato per il progetto canonico.

¹⁷⁴ Si veda <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fragen-sie-reich-ranicki/>

¹⁷⁵ Ibidem

¹⁷⁶ Ibidem

L'articolo e le proposte dei testi e degli autori che avrebbero dovuto far parte della cultura di un individuo che volesse dirsi mediamente colto ebbero una grande risonanza e portò a un progetto editoriale di ampio respiro. Il 21 Settembre del 2002 uscì, infatti, il primo volume del progetto dal titolo *Der Kanon*, dedicato ai romanzi, con un numero complessivo di 8200 pagine.¹⁷⁷ Si trattava del primo di cinque volumi, dedicati appunto al canone letterario in lingua tedesca. Per poter realizzare il progetto, sei case editrici si erano fuse sotto la direzione dell'*Insel Verlag*.¹⁷⁸

Il canone di Reich-Ranicki voleva e vuole ancora essere un canone per tutti, o meglio, utilizzando le sue parole «Ich wollte einen Kanon machen, den heutig an Literatur interessierte Menschen lesen können - nicht nur, weil sie darüber geprüft werden.»¹⁷⁹ e alla domanda, ormai divenuta rituale nelle questioni sul canone letterario : *Brauchen wir einen Kanon?*, Reich-Ranicki rispondeva in questo modo :

Jede und jeder kann und soll lesen, was sie oder er will. Autoritäre Anleitungen sind unerwünscht, aufdringliche Besserwisser unwillkommen. Wir sind ja heutzutage ohnehin gut und umfassend informiert, das ist schon sicher. Nur darf man fragen, ob wir nicht vielleicht überinformiert sind; mit anderen Worten: überinformiert und dennoch und zugleich unwissend. Viele befürchten dies, manche erschrecken angesichts der wachsenden Bücherflut. Sollten sie ganz allein gelassen werden? [...] Brauchen wir nicht auch und gerade in unserem dritten Jahrtausend eine Auswahl der literarischen Werke, die ein gebildeter Mensch kennen sollte? Niemand muß sich an diese Auswahl halten, niemand ist verpflichtet, von ihr Gebrauch zu machen.¹⁸⁰

¹⁷⁷ <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/alles-was-man-lesen-muss-reich-ranicki-praesentiert-seinen-literatur-kanon-in-buchform-a-197151.html>

¹⁷⁸ Ibidem

¹⁷⁹ Ibidem

¹⁸⁰ Cit. M. Reich-Ranicki, *Einführung zum Roman-Kanon*, in: *Der Kanon. Die deutsche Literatur: Romane*, Insel Verlag, 2002.

L'aspirazione all'universalità di una *Weltliteratur* che getti luce su quel mondo letterario in lingua tedesca viene però meno nel canone di Reich-Ranicki. A differenza di Bloom, Reich-Ranicki proclama l'arbitrarietà delle scelte fatte, concludendo infatti la sua riflessione-introduzione al canone dei romanzi in lingua tedesca con un invito a non considerare il suo canone come prescrittivo, bensì come una guida, una proposta o un'offerta per i lettori.

Il canone dei romanzi di Ranicki conteneva, complessivamente, 20 titoli.

- Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther* (1774)
- Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (1809)
- E. T. A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels* (1815/16)
- Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich* (1854/55)
- Theodor Fontane: *Frau Jenny Treibel* (1892)
- Theodor Fontane: *Effi Briest* (1894/95)
- Thomas Mann: *Buddenbrooks* (1901)
- Heinrich Mann: *Professor Unrat* (1905)
- Hermann Hesse: *Unterm Rad* (1906)
- Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906)
- Franz Kafka: *Der Prozess* (1914/15)
- Thomas Mann: *Der Zauberberg* (1924)
- Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz* (1929)
- Joseph Roth: *Radetzky marsch* (1932)
- Anna Seghers: *Das siebte Kreuz* (1942)
- Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege* (1951)
- Wolfgang Koeppen: *Tauben im Gras* (1951)

- Günter Grass: *Die Blechtrommel* (1959)
- Max Frisch: *Montauk* (1975)
- Thomas Bernhard: *Holzfällen* (1984)

Alla domanda riguardante il perché non ci fossero autori contemporanei, come ad esempio Martin Walser, tra coloro che erano stati scelti, Reich-Ranicki rispose «Ich kenne keinen Roman von Martin Walser, der neben der "Blechtrommel" oder "Holzfällen" stehen könnte. Keinen einzigen, tut mir Leid»¹⁸¹. Lo stesso destino era toccato ad autori come Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Uwe Johnson, che il critico avrebbe comunque inserito nella raccolta di racconti canonici. Aspramente contestato da altri critici letterari e scrittori, tra i quali Thomas Hettche, poiché ritenuto limitante data l'assenza di autori e testi che fossero stati pubblicati dopo *Holzfällen*, dunque il 1984, Reich-Ranicki rispose: «Jung sein genügt noch nicht»¹⁸².

Nel 2003 fu pubblicata la seconda raccolta del canone di Reich-Ranicki, dedicata ai racconti, contenenti complessivamente 180 racconti. La pubblicazione della seconda raccolta provocò un nuovo malcontento. In un'intervista pubblicata sulla *FAZ* Reich-Ranicki alla provocatoria domanda «Wenn heute ein einzelner sagt, was kanonisch sei: Maßt der sich nicht eine quasi päpstliche Rolle an? Und hofft auf Gläubige statt auf kritische Leser?», rispose di non essersi candidato autonomamente per la definizione di un canone, bensì di essere stato contattato direttamente dalle case editrici più influenti nel panorama tedescofono: *Insel*, *DTV*, *Subarkamp*. Sulla questione della relativa correttezza di mettere tutto nelle mani di un singolo, il

¹⁸¹ *Alles, was man lesen muss. Reich-Ranicki präsentiert seinen Literaturkanon im Buchform.*, Der Spiegel 22.05.2002. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/alles-was-man-lesen-muss-reich-ranicki-praesentiert-seinen-literatur-kanon-in-buchform-a-197151.html>

¹⁸² Ibidem

critico affermò che non ci sarebbero state alternative, una giuria o una commissione non sarebbero mai giunte a un accordo conchiuso e ufficiale¹⁸³ .

Nel canone dei racconti in lingua tedesca Reich-Ranicki catalizzò indubbiamente l'attenzione sulle sue grandi passioni, riuscendo tuttavia a coprire la maggior parte della letteratura in lingua tedesca dalla *Goethezeit* fino a Christoph Ransmayr, passando in rassegna alcuni fenomeni della letteratura in lingua tedesca, selezionando da una parte racconti molto conosciuti, presenti ampiamente anche nel canone scolastico e universitario, non dimenticandosi però di autori che aveva, nel tempo, ampiamente stroncato, come ad esempio Martin Walser e Günter Grass.

Al canone dei racconti seguì la pubblicazione del canone dei drammi, in cui sono inserite le opere incluse tra l'Illuminismo, dunque Lessing, e la modernità, rappresentata da Heiner Müller, Thomas Bernhard e Botho Strauß.

Nella lunga intervista il critico dichiarò che le scelte fatte nel canone non erano state prodotte dall'analisi di una settimana o di un mese di letture e selezioni, bensì frutto dello studio di una vita. Per questo motivo *Der Kanon* di Reich-Ranicki può e deve essere inteso, nella sua complessa totalità, da una parte come l'opera della vecchiaia e dall'altra come l'opera conclusiva di un individuo che ha dedicato la propria vita alla letteratura¹⁸⁴.

¹⁸³ *Reich-Ranickis Kanon. Wer soll das alles lesen und warum?* Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 02.11.2003, Nr. 44 / p. 28.

http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/reich-ranickis-kanon-wer-soll-das-alles-lesen-und-warum-1132831.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2. Per una consultazione dei testi presenti nel canone di racconti di Reich-Ranicki:

http://www.dieterwunderlich.de/Reich_Ranicki_kanon.htm.

¹⁸⁴ Ibidem

II.4. Le *ranking list* e i blog letterari: strumenti di canonizzazione moderna

Ricollegandoci alla questione della canonicità e del transito della tradizione in una civiltà letteraria, ci confrontiamo con un'ulteriore possibilità: dei tentativi di categorizzazione di ampio respiro, ma dalla natura più vaga. Questi tipi di categorizzazione non rientrano tra gli oggetti di studio principale quando si tratta di 'questioni canoniche', bensì si inseriscono negli spazi trasversale e paralleli della critica letteraria: le cosiddette *ranking lists*. A queste liste possono essere ascritti articoli o libri che si sono imposti al pubblico come fenomeni mediatici: entriamo in contatto, in tal senso, con un'idea molto meno accademica della letteratura, che da una parte ha semplificato i processi di definizione dei 'grandi classici', e dall'altra ha, ovviamente, messo in crisi l'impalcatura argomentativa su cui si fondano le scelte e le selezioni degli 'accademici'. Anoveriamo tra le iniziative più prestigiose e note *The 100 greatest novels of all time: the list*, *SZ-Bibliothek*, *ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher* e tante altre¹⁸⁵.

Scorrendo ad esempio le pagine del motore di ricerca più famoso, Google, sarà possibile osservare come, inserendo la stringa 'I 100 libri migliori' nella barra di ricerca, la quantità di articoli e riferimenti sia davvero variegata ed eterogenea. L'elevata quantità di documenti cui rimanda il web ci fa capire che il numero di richieste, da parte degli utenti, è altrettanto alta. La necessità di una lista che indichi quali letture possano o debbano essere fatte e quali, possibilmente, andrebbero evitate, è indicativa di un processo di canonizzazione cui partecipa la società intera e non solo gli esperti.

I risultati della ricerca sul motore di ricerca in italiano, in inglese e in tedesco sono chiari segnali di un'inversione di tendenza. Non esistono solo liste di testi consigliati da differenti ed illustri testate giornalistiche, bensì un'eterogenea ed analizzabile tipologia di risultati.

¹⁸⁵ Cfr. G.Rippl/S.Winko, *Einleitung*, in: *Handbuch Kanon und Wertung*, p. 1

Da una parte abbiamo liste generiche, come ad esempio “I 100 libri da leggere almeno una volta nella vita”, “I 100 libri più acquistati” fino ad arrivare alla struttura fissa: “I 100 libri del secolo secondo...”, al termine ‘secondo’ seguono testate giornalistiche di tutto il mondo: *Le monde, The Times, New Yorker, ZEIT, Süddeutsche Zeitung, la BBC* (che aggiunge l’espressione “prima di morire”), dall’altra le testate giornalistiche, le case editrici, i circoli letterari, i personaggi famosi e i social network, da Facebook a Twitter, passando anche per la piattaforma più famosa dedicata esclusivamente ai libri: Anobii.

La domanda che sorge però dall’osservazione di questi fenomeni è di altra natura. Se è vero che esiste un canone (in)stabile e riconosciuto formalmente anche dagli studiosi più accreditati, quanto è davvero affidabile una lista dei ‘migliori libri’ pubblicata su Internet e stilata da lettori più o meno esperti? In questo modo viene meno il concetto di ritualizzazione canonica, ovvero il processo che porta un testo a divenire bene comune di una collettività poiché «*der kanonische Text hat die Hochverbindlichkeit eines Vertrages*¹⁸⁶ ». D’altra parte, però, un canone che viene rappresentato come un contratto con la società letteraria che lo istituisce, non fa i conti con la realtà. Questo tipo di canone incarna una società che non intende cambiare, che si riconosce in una fortissima gerarchizzazione istituzionale e sessuale e che non si apre a un sistema democratico¹⁸⁷. Un canone flessibile, invece, riconosce la pluralità dei punti di vista e degli approcci e fa i conti con una società che vuole essere chiamata in causa e vuole partecipare alla definizione di qualcosa che contribuisce significativamente alla definizione della propria identità culturale¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Cit. J.Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München, 2002, p. 94

¹⁸⁷ Cfr. S. Neuhaus, *Literaturvermittlung*, UTB, Wien, 2009, p. 59

¹⁸⁸ *Ibidem*

La terza macrocategoria cui è possibile far riferimento quando si parla di *Kanonkriege*, tra studiosi e lettori comuni, ingloba parzialmente la seconda tipologia (le selezioni accademiche) e trova espressione in una forma che può essere intesa come nuova forma letteraria: il blog letterario¹⁸⁹.

Le modalità di influenza canonica vanno individuate anche nei posti cui si darebbe, talora, meno credibilità. Non bisogna però confondere i livelli di autorevolezza ed autorità: in un blog non vanno ricercati elementi di autorità canonica poiché vi si trovano soltanto resoconti di impressioni e passioni sotto forma di recensione letteraria. Risulta, infatti, difficile riuscire a individuare una lista dei testi maggiormente scelti per le recensioni¹⁹⁰. Cosa vogliono davvero comunicare gli utenti di un blog letterario e cosa ci si aspetta, in qualità di fruitori, da un blog che parla di letteratura? Prima di tutto bisogna interrogarsi sulla natura della letteratura che diventa oggetto di analisi.¹⁹¹ Quale letteratura viene presa in considerazione nei blog letterari? Molto spesso si tratta di testi che qualunque critico letterario taccerebbe come *best-seller* o *mainstream*, tuttavia, non mancano tentativi di avvicinamento all'aspirazione canonizzante. Osservando i contenuti e le modalità di rappresentazione dei contenuti si evince, in primo luogo, un interesse per la letteratura canonica, ovvero per quella letteratura,

¹⁸⁹ Il termine blog è il risultato di una crasi linguistica tra Web e Log e significa letteralmente 'diario di rete'. Il blog nasce come forma privata di narrazione di fatti ed eventi personali e sociali. Si sono sviluppati con il tempo anche forme di blog tematici, tra questi si ricorda anche il blog letterario. Si vedano a tal proposito lavori come L. Lipperini, *La notte dei narratori. La prima antologia dei narratori della rete*, Einaudi, 2004; G. Granieri, *Blog generation*, Laterza, 2005.

¹⁹⁰ Cfr. L. Harmann, *Kanon und Gegenwart*, in *Kanon und Literaturgeschichte. Facetten einer Diskussion*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2014, p. 26

¹⁹¹ Come ci spiega Konrad Harrer nell'introduzione al lavoro collettaneo *Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum* (hrsg. v. Anne Bourguignon/Konrad Herrler/Franz Hintereder-Emde) secondo i giudizi di valore tradizionali della critica letteraria la cosiddetta "bassa" letteratura è quella associata alla letteratura d'intrattenimento, la poesia popolare, dunque tutti quei testi e quelle opere che occupano una posizione marginale nel panorama letterario di una civiltà. Di contro, la letteratura cosiddetta "alta" è quella che funge da fonte d'ispirazione morale o da intoccabile modello estetico.

anche contemporanea, che può essere considerata seria/seriosa ed esigente. In secondo luogo, si evince il desiderio di strutturare le proprie esperienze di lettura in una lista precisa e di comunicarne all'esterno la sua natura e la sua configurazione¹⁹².

Un discreto interesse si è sviluppato, nell'ultimo decennio, nei confronti dei blog letterari anche in ambito tedescofono. Nel 2012 sul *Tagespiegel* è apparso, ad esempio, un articolo firmato da Johannes Schneider. Nell'articolo il giornalista lamentava una mancanza di blogger di lingua tedesca che discutessero delle nuove uscite del panorama letterario tedescofono, sottolineando, d'altra parte, la presenza di una sola blogger che se ne occupa, ma in lingua inglese¹⁹³. Non manca nell'articolo, però, una laconica rappresentazione delle potenzialità dei blog letterari, che potrebbero senz'altro arricchire e ravvivare la vita socio-letteraria. Schneider, che aveva già pubblicato un articolo sull'argomento dal titolo *Bloggen über Literatur – das macht hierzulande fast nur die Britin Katy Derbyshire*, era stato costretto ad eliminare l'intervento in seguito a una rivolta virtuale da parte degli utenti di Twitter, che intendevano affermare invece il contrario: esistono tanti blogger di letteratura tedesca, che semplicemente restano inascoltati.

A questo popolo di blogger inascoltati ha dato voce concretamente l'agente letteraria Gesine von Prittwitz¹⁹⁴. Il suo blog *Steglitzmind*, nome che rimanda a un simpatico gioco di parole, che lei stessa scioglie nella homepage del suo Blog : *Steglitzmind – Steglitz meint*¹⁹⁵, è in realtà un progetto che getta luce sulla questione del *Literaturbetrieb*, in quanto coinvolge esperti di letteratura e tratta le tematiche editoriali più disparate come la vendita, l'acquisto di testi

¹⁹² Cfr. L. Harmann, *op.cit.*, p. 26

¹⁹³<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literaturblogger-in-deutschland-bits-ueberbuecher/7365192.html>

¹⁹⁴ Cfr. L. Herrmann, *op.cit.*, p. 27

¹⁹⁵ <https://steglitzmind.wordpress.com/>

letterari e la lettura. I blog letterari si configurano davvero, dunque, come una nuova forma di partecipazione democratica alla prospettiva 'canonica'.

III

SCONFINAMENTI E RIPENSAMENTI NEL CANONE

LETTERARIO DI LINGUA TEDESCA

Il fenomeno dell'inglobamento all'interno del canone di lingua tedesca delle letterature interculturali, che, grazie al dialogo con l'alterità, superano la soglia del nazionale, trova una compiuta attuazione all'interno della civiltà letteraria dei nostri tempi¹⁹⁶. Si tratta di una *vexata quaestio* che affonda le radici in una problematica identitaria della cultura tedesca riassumibile con gli interrogativi *cosa è tedesco nella letteratura tedesca?*¹⁹⁷ e *quante letterature tedesche esistono?*¹⁹⁸. All'indomani della divisione della Germania e, successivamente, con la riunificazione della stessa, ci si chiedeva se fosse opportuno distinguere la letteratura della BRD da quella della DDR – non sono mancati, a tal proposito, tentativi di identificare un canone della letteratura proprio di ciascuna delle due Germanie. Emblematica è, in tale contesto, la riflessione di W. Emmerich, il quale parlava di una *andere deutsche Literatur*, riferendosi alla letteratura della Germania dell'Est, osservando il modo in cui, dopo la riunificazione, le letterature venissero inserite in due contesti differenti: quale letteratura era, tra le due, la vera letteratura tedesca¹⁹⁹.

Alla netta bipartizione socio-politica della Germania del tempo si sostituisce, oggi, uno spazio caleidoscopico in cui confluiscono molteplici realtà e sotto-realtà: l'idea di letteratura

¹⁹⁶ Cfr. G. Lauer, *Wie deutsch ist die deutsche Literatur?*

url: http://gerhardlauer.de/files/6213/2724/7190/lauer_deutsche-sprache.pdf

¹⁹⁷ Cfr. N. Kermani, *Was ist deutsch an deutscher Literatur?* url:

http://www.kas.de/upload/dokumente/verlagspublikationen/Was_eint_uns/was_eint_uns_kermani.pdf

¹⁹⁸ Cfr. W. Hinck, *Haben wir vier deutsche Literatur oder nur eine?*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1981.

¹⁹⁹ Cfr. W. Emmerich, *Die andere deutsche Literatur, Aufsätze zur Literatur aus der DDR*, Westdeutscher Verlag, 1994, p. 208

nazionale sta progressivamente perdendo la sua specifica unicità²⁰⁰. Il dibattito si mostra, tuttora, ancora aperto: quando è possibile affermare che un autore è nazionale e quindi, in questo caso, tedesco?. Fu questa la prima questione che J.W. Goethe nel 1795 si pose, mettendo a fuoco una tematica molto più complessa: era possibile parlare di una nazionalità ed era possibile impiegare il termine *tedesco*? Egli, come F. Schiller, rifiutava categoricamente l'idea di essere etichettato come poeta nazionale. Cosa significava dopotutto essere poeta nazionale nella crisi più profonda di una geografia nazionale inesistente? La città di Weimar, nella quale Goethe e Wieland, invitati a corte dalla reggente Anna Amalia, cominciarono un'intensa collaborazione, iniziò a esercitare il proprio fascino su una cerchia di letterati. La Germania era riuscita a trovare il punto nevralgico di un processo sistematico che l'avrebbe condotta all'unificazione. Weimar, città profondamente provinciale, fu trasformata in una vera e propria *mecca* letteraria, assurgendo a centro culturale della Germania e origine del canone letterario. Ci si stava avviando a un ulteriore approfondimento della consapevolezza culturale e nazionale²⁰¹ che sfocerà, durante il Novecento, nella nascita di contesti multiculturali che dialogano tra di loro.

Nel Novecento e nel nuovo secolo la letteratura nazionale e il canone letterario nazionale sono divenuti oggetto di analisi e di processi di revisione e ripensamenti. Ripensare e rivalutare l'inserimento di un autore in un canone nazionale, oppure escluderlo dalla lista dei *classici*, provoca una scossa nella dimensione calma della canonicità: la revisione canonica è, di fatti, un atto trasgressivo che scardina uno spazio da molti concepito come chiuso, ma che in realtà si avvia a una condizione durevole di *apertura*.

²⁰⁰ Cfr. D. Harth, *Nationalliteratur- ein Projekt der Moderne zwischen Mystifikation und politischer Integrationsrhetorik*, in: A. Gardt (hrsg. v.) *Nation und Sprache: die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart.*, De Gruyter, Berlin 2000, pp. 349-381

²⁰¹ Ivi, p. 350

In altre parole, per potersi adeguare ai cambiamenti socio-culturali è necessario allontanarsi dal singolare 'letteratura' per aprirsi alla forma plurale della stessa parola, quindi letterature, considerando, pertanto, anche la necessità di un canone aperto che sia pronto al confronto e al ripensamento²⁰². Non avrebbe senso, dopotutto, insistere su un concetto come letteratura nazionale in un contesto in cui tra i nomi dei best-seller leggiamo Trojanow, Vertlib, Zaimoglu²⁰³; una realtà letteraria che conferisce a Navid Kermani il *Friedenpreis* del *Deutscher Buchhandel* e che vede come ultima vincitrice di lingua tedesca del Nobel per la letteratura un'autrice come Herta Müller, di origini romene, non può essere considerata di certo poco aperta alla molteplicità delle culture che la abitano. Quello che potremmo identificare come progetto multiculturale si è ampiamente realizzato in un paese che è stato molto poco attivo dal punto di vista colonialistico, a differenza di altre nazioni europee, come la Gran Bretagna, la Spagna e la Francia. Sembra arrivato, dunque, il momento di mettere da parte il concetto di *Nationalliteratur*, per dare spazio alla pluralità dettata dalla letteratura interculturale e transnazionale²⁰⁴. Se in passato i lavori etichettati come letteratura interculturale, come ad esempio la *Gastarbeiterliteratur*, la *Ausländerliteratur* e la *Migrationsliteratur/Migrantenliteratur*, venivano visti, in un certo senso, come *Stiefkinder* di una cultura letteraria più importante, quella tedesca, oggi la problematica va investita di una nuova luce²⁰⁵.

A differenza delle letterature interculturali di altri paesi, la letteratura tedesca dei migranti non è il naturale esito di una colonizzazione: non esiste in Germania una vera letteratura postcoloniale se non consideriamo alcune produzioni aventi al centro della narrazione il

²⁰² Ivi, p. 356

²⁰³ Cfr. J. Drees, *Interview: Nationalliteratur ist eine Konstruktion*.

²⁰⁴ Ibidem

²⁰⁵ Cfr. H. Schmitz, *Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur*, in *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, pp. 7-9

periodo coloniale tedesco in Africa – il romanzo storico di U. Timm *Morenga* (1978), che è stato oggetto di interesse soltanto negli anni '90²⁰⁶. La breve durata delle imprese coloniali dei tedeschi (1884-1918) viene individuata come causa principale dell'assenza sia di una vera e propria branca di studi estesa sulla storia del colonialismo tedesco sia di una letteratura postcoloniale²⁰⁷. Al di là di una limitata attenzione dedicata alla letteratura postcoloniale, esiste, nella germanistica contemporanea, un indirizzo di studi di taglio postcoloniale, che viene definito come *angewandte Kulturwissenschaft*. Grazie a modelli di analisi come quelli di Spivak, Kristeva, Bhabha e Said, legati all'apertura a una letteratura non più esaminabile come parte del progetto della *Weltliteratur*, ma come *Globalliteratur*, si sta affermando l'idea di una letteratura radicalmente globale²⁰⁸. La svolta interculturale-postcoloniale è testimoniata anche oltreoceano da alcuni lavori della germanistica statunitense, ad esempio *German Orientalisms* di T. Kontje, dedicato alla geografia simbolica della letteratura tedescofona²⁰⁹. Sulla scorta di questi studi possiamo affermare che la Germania è, recuperando le parole di Thomas Mann, un *Land der Mitte*: un centro sia per il riferimento alla collocazione geografica sia per l'universo concettuale cui il termine rimanda. D'altra parte parlare di un centro identitario *tout court*, così come viene ed è stato presentato dalle grandi opere della letteratura tedesca *nazionale*, provoca una deflagrazione dei modelli legati al concetto stesso di *centro*²¹⁰: ne deriva una trasformazione

²⁰⁶ Ibidem

²⁰⁷ Cfr. Friedrichmeyer/Lennox/Zantop, *Introduction*, in: *The imperialist imagination. German colonialism and its legacy*, University of Michigan Press, 1993, pp. 1-29. Nel testo si parla più di un'esitazione nel trattare tale tematica.

²⁰⁸ <http://www.gig.uni-bayreuth.de/de/Die-GiG-e-V/index.html>

²⁰⁹ Cfr. T. Kontje, *German Orientalisms*, University of Michigan Press, 2004

²¹⁰ Ibidem

dell'approccio ai testi e ai modelli interpretativi ovvero una contaminazione, in ottica auspicabilmente transnazionale, del canone letterario.²¹¹

III.1. I premi letterari come strumenti di transnazionalizzazione canonica

Il concetto di letteratura nazionale non va più inteso come rappresentativo di una stabilità canonica. La questione si configura, di fatti, tramite una molteplicità. Tale osservazione affonda le radici nel fatto che una letteratura nazionale non si costruisce solamente in presenza di una lingua comune a una nazione, bensì anche attraverso l'idea che la nazione stessa ha di sé e che intende veicolare all'esterno. In un paese come la Germania, però, una tale considerazione risulta particolarmente problematica, in quanto va rilevata una deflagrazione dell'unitarietà concettuale di letteratura nazionale a vantaggio di una scrittura che si confronta criticamente con l'alterità e che la pone al centro della propria metariflessione.

Le categorie critiche di *interculturalità* e *transculturalità* non vanno intese come una minaccia all'orientamento all'interno della *stabilità* canonica, bensì come un invito a considerare la molteplicità e l'alterità come parte integrante di un progetto letterario più ampio. Assistiamo, perciò, allo sviluppo parallelo di un ulteriore canone letterario di lingua tedesca, che si accompagna a quei testi che sono stati definiti, ad esempio da Ranicki, come *kanonwürdig*.

Nello stabilire quali testi e autori della nuova letteratura tedescofona dovessero entrare a far parte di questo *altro* canone letterario, i premi letterari hanno svolto un ruolo fondamentale. Tra i riconoscimenti più importanti in Germania troviamo anche lo *Adelbert von*

²¹¹ Cfr. G. Dürbeck, «*Postkoloniale Studien in der Germanistik. Gegenstände, Positionen, Perspektiven*» in: G. Dürbeck/Dunker A., *Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahmen, theoretische Perspektiven, Lektüren*, Aisthetis Verlag, Bielefeld 2014, pp. 19-70

Chamisso-Preis, che si basa su un'iniziativa di H. Weinrich e che si configura come riconoscimento letterario per «deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache»²¹². Come leggiamo sulla pagina web del premio, dal 1985 ad oggi sono stati premiati 78 autori che hanno contribuito in maniera significativa allo sviluppo della cosiddetta *Migrationsliteratur*, che, come la categoria della *Gastarbeiterliteratur*, necessita di un ulteriore ripensamento.

La realtà sociale mostra che un numero sempre più elevato di autori con *Migrationshintergründe* sceglie il tedesco come lingua letteraria e rifiuta, in blocco, il rischio di una ghettizzazione socio-letteraria. Per tale motivo, dal 2012, gli intenti del premio *Chamisso* sono stati sensibilmente modificati, dando spazio a una nuova funzione: «Die Chamisso-Preisträger sind nicht nur hervorragende Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, sondern haben auch eine wichtige Vorbild- und Vermittlungsfunktion. Die lebhafteste Resonanz auf die zahlreichen Lesungen der Preisträger an Schulen, Bibliotheken und Kultureinrichtungen im gesamten deutschsprachigen Raum zeigt das hohe Interesse an ihrer Literatur und am vielstimmigen Reichtum der deutschen Sprache. Es macht den besonderen Charakter des Adelbert-von-Chamisso-Preises aus, dass er nicht allein in einer Prämierung besteht, sondern durch eine Begleitförderung das Lesen der Autoren gerade auch an Schulen ermöglicht»²¹³.

Sulla scorta dell'apertura del premio *Chamisso* a un'evoluta configurazione della letteratura contemporanea in lingua tedesca, ci troviamo di fronte a una singolare tradizione di testi di autori migranti che va sotto il nome di *Chamisso-Literatur*. La quantità e la vastità di testi scritti da autori con *Migrationshintergründe* e l'universalità dei loro messaggi narrativi vanno intesi, sempre di più, come strumenti di potenziamento della *Deutschigkeit* e non come documenti rappresentativi di una minoranza etnica. Qualsiasi atto definitorio rimane, tuttavia,

²¹² <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> (Consultato il 19.06.2017)

²¹³ Ibidem

un maldestro tentativo di incasellare una letteratura che si basa sul movimento e sulla dialettica tra diversi livelli di lettura del mondo e della realtà.

Nel contesto di un *Literaturgespräch* pubblicato sulla rivista online *Literatur.de*, a quattro scrittori emblematici della *Chamisso-Literatur*, ossia Terézia Mora (vincitrice del *Chamisso-Förderpreis* nel 2000 e dello *Chamisso-Preis* nel 2010), Imran Ayata, Wladimir Kaminer e Navid Kermani, fu chiesto di definire il loro rapporto con la dimensione dell'estraneità, che molto spesso veniva e viene utilizzata come forma di rappresentazione della scrittura di taluni autori. In tutti e quattro emerse una volontà di rifuggire la categorizzazione di *autori della Fremde* e la necessità di educare alla considerazione di uno spazio letterario unico e non frammentato, in cui essi stessi possano rientrare a pieno titolo nella letteratura tedescofona²¹⁴.

Gli autori del *nuovo* potenziale canone letterario di lingua tedesca, però, non sono stati solamente riconosciuti come lodevoli dalle giurie del premio *Chamisso*. Essi sono stati, anzi, insigniti con i premi più importanti della tradizione tedescofona: basti pensare a Emine Sevgi Özdamar e Yoko Tawada, che hanno ricevuto il *Kleist-Preis* rispettivamente nel 2004 e nel 2016. Il *Kleist-Preis* fa parte dei riconoscimenti letterari più importanti del panorama dei premi umanistici europei, finanziato dalla *Kleist-Stiftung* e giunto, nel 2017, al 105° anniversario dalla sua istituzione. Il premio è stato conferito dal 1912 al 1932 e, dopo un'interruzione, recuperato dalla stessa *Kleist-Stiftung* nel 1985²¹⁵.

Il conferimento, ad autori migranti o con *Migrationshintergründe*, di premi solitamente attribuiti ad autori di lingua tedesca e/o con una tradizione familiare tedescofona, fa riflettere sullo *Stand der Dinge* nella complessa definizione in fieri del concetto di *interkulturelle Literaturwissenschaft*: una branca di studi della letteratura contemporanea che pone la dinamicità

²¹⁴<http://literatur.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292> (consultato il 19.06.2017).

²¹⁵<http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/kleist-preis>(consultato il 20.06.2017)

al centro della propria riflessione; un dialogo continuo tra culture, pratiche e valori diversi che si riconfigurano alla luce del vicendevole contatto e che non va letto come un inasprimento di aspetti come la separazione e la diversità, ma come un'aspirazione a creare uno spazio ulteriore, in cui elementi delle differenti forme culturali possano dar vita a nuove strutture e nuovi scenari narrativi²¹⁶. Oltre ai già citati *Chamisso-Preis* e *Kleist-Preis* sono da segnalare altre presenze di autori non tedeschi tra i premi letterari: in particolare, nella lista dei vincitori del *Deutscher Buchpreis: Tauben fliegen auf* di Melinda Nadj Abonj nel 2010 e *Das Ungeheuer* di Terézia Mora nel 2013. Il premio letterario funge, pertanto, da caleidoscopio e strumento rivelatore di una tendenza al ripensamento delle categorie di *literarische Wertung* e *literarische Kanonbildung*, aprendo, evidentemente, a nuovi orizzonti di categorie e studi.

Non è stato scritto molto sul modo in cui un premio letterario influenzi il gusto soggettivo e l'oggettività di una quantità non precisabile di lettori ed esperti. Tale aspetto viene, di fatti, ritenuto secondario nel quadro generale della costruzione del canone letterario e dunque della costruzione di una tradizione. Al contrario, esso svolge una funzione fondamentale non solo nel campo della promozione letteraria, ma anche in quello degli effetti estetici – dunque canonici - di talune scelte dettate dal marketing. Ritenuto da studiosi come Pierre Bourdieu come un economicizzato “marchio di qualità”²¹⁷, il premio letterario presenta l'eccellenza di un autore e delle opere dello stesso. Il riconoscimento di un premio a un autore si basa su una serie di processi di selezione e scelta condotti da una specifica tipologia di critica letteraria che si basa su statuti, criteri e principi specifici²¹⁸. I premi letterari vengono

²¹⁶ Cfr. O. Gutjahr, *Alterität und Interkulturalität*, in C. Benthien/H. R. Velten (hrsg. v.) *Germanistik als Kulturwissenschaft: Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek, 2002, pp. 345-369 [353].

²¹⁷ Cfr. P. Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, trad. ted. di Wolf H. Fiektau, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, p. 51

²¹⁸ Cfr. B. Plachta, *op.cit.*, p. 106

solitamente finanziati da istituzioni, accademie, imprese, associazioni, case editrici, emittenti televisive. Ci sono stati, però, anche casi di premi letterari finanziati da singole persone – basti pensare a Günter Grass e all'*Alfred-Döblin-Preis*. Possiamo distinguere diverse funzioni del premio letterario: funzioni formali e funzioni estetiche. Per quanto concerne le funzioni formali del premio letterario vanno distinti tre livelli. In primo luogo, esso è una testimonianza esteriore di specifici gusti dettati dall'estetica, dalla letteratura, dalla politica e da specifiche *Weltanschauungen*. In secondo luogo, ha la funzione di sostenere economicamente l'operato di uno scrittore/una scrittrice. In terzo luogo, esso rappresenta una possibilità, per le istituzioni finanziatrici, di rendere noti i propri obiettivi e preparare il campo per raggiungere determinati scopi sociali o politici²¹⁹. Sussiste, alla luce di queste considerazioni, un significato di 'scambio' alla base del premio letterario: uno scambio che si esaurisce nel momento del conferimento del riconoscimento.

Dal punto di vista estetico-sociologico, invece, il premio letterario si configura come uno strumento della e per la valutazione letteraria e della costruzione canonica, senza dimenticare, però, che i principi, sulla base dei quali vengono stabiliti i vincitori di un premio, non sono mai oggettivi e rappresentano, perciò, una pratica sociale che coinvolge sia il gusto soggettivo che quello oggettivo²²⁰. Applicando praticamente quest'idea, ad esempio allo *Chamisso-Preis*, andrebbero fatte alcune considerazioni. Il premio Chamisso, come sottolineato in precedenza, nasce come riconoscimento formale per autori di origini non tedescofone che scrivono in tedesco. Per poter giungere al riconoscimento di un vincitore/una vincitrice, una determinata giuria dovrà passare in rassegna i testi pubblicati da autori rientranti nella categoria suddetta e decretare il migliore. Al di là della qualità delle opere del vincitore, il giurato avrà

²¹⁹ Ivi, p. 107

²²⁰ Cfr. M. Dahnke, *Deutsche Literaturpreise oder Wer tauscht was mit wem und warum? Eine Bestandsaufnahme*. url: www.simonewinko.de/dahnke

dovuto esercitare i due livelli di operazione sottesi alla selezione: l'oggettività, nel momento in cui si riconosce l'opera dell'autore vincente come rientrante nei parametri e nei criteri stabiliti dalla giuria; il gusto soggettivo poiché lo stesso giurato avrà preferito un autore/un'autrice a un altro/un'altra. Il sistema di selezione e di scelta del vincitore si manifesta in questa forma e contribuisce, perciò, in maniera significativa alla definizione più ampia dei criteri che rendono un testo o un autore degno di essere compreso all'interno di un sistema canonizzante.

L'inclusione e il conferimento di premi letterari diversi dallo *Chamisso-Preis* ad autori come Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora mostra in che modo lo spazio letterario canonico necessita di un forte ripensamento e come ci si stia avviando, autonomamente, verso tale direzione.

Va, in conclusione, anche sottolineato il modo in cui da queste riflessioni derivi anche uno slittamento semantico dell'idea delle opere dei migranti come *undeutsche Bücher*²²¹. L'auspicio di un'inclusione effettiva e nazionalmente riconosciuta all'interno del canone di lingua tedesca di autori che scrivono di luoghi altri e che dialogano con l'Altrove rappresenta una vera e propria urgenza della letteratura in lingua tedesca.

III.2. Dialogare con la tradizione canonica: il caso della *Migrationsliteratur*

La lunga riflessione sui processi che conducono alla definizione del canone e delle sue caratteristiche mobili e immobili ha l'obiettivo di aprire alla sezione applicativa della presente tesi. Nei prossimi capitoli si volgerà infatti lo sguardo all'analisi dei processi di interferenza canonica in alcuni lavori di due celebri autrici migranti che vanno a costituire il centro del

²²¹ Cfr. J. Joachmsthaller, *Undeutsche" Bücher: Zur Geschichte interkultureller Literatur in Deutschland* in: H. Schmitz (hrsg. v.) *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Rodopi, 2009, pp. 19-40

nascente canone della letteratura contemporanea migrante: Yoko Tawada ed Emine Sevgi Özdamar. Il nucleo della riflessione si snoderà partendo dal *Leitmotiv* delle interferenze con la tradizione (canonica). Queste ultime verranno sviluppate seguendo tre linee di analisi: testuali, estetiche e biografiche.

Il campo sul quale si formalizzerà il dialogo tra la scrittura interculturale e la tradizione canonica di lingua tedesca si configura entro un quadro molto complesso: sebbene si tratti di un confronto con autori rappresentativi della tradizione di lingua tedesca che sono riconosciuti, quindi, come ‘classici’ (come anche testimoniato dalle selezioni di Reich-Ranicki) è innegabile che, per loro natura, tali autori in effetti si sottraggono alle definizioni ‘canonizzanti’. È proprio in questo senso che la scrittura interculturale incontra e viene fatta dialogare formalmente con la tradizione: gli scrittori migranti non sono ufficialmente parte di un sistema canonico riconosciuto e gli scrittori della tradizione con cui i loro testi dialogano direttamente o indirettamente non hanno, infine, bisogno di un’etichetta canonica. In tale direzione fungeranno da punti di riferimento teorici gli studi discussi nel primo capitolo riguardanti la valutazione letteraria e i concetti di memoria letteraria interna ed esterna. Ne faremo discendere, *in nuce*, uno spazio in cui si configurano come necessari dei rovesciamenti concettuali: il processo di canonizzazione si sdoppia e ne deriva una problematizzazione. In primo luogo, l’autore migrante che utilizza, in maniera più o meno consapevole, il materiale canonico di un autore della tradizione, lo eleva a ‘mentore’ e punto di riferimento e, in secondo luogo, per una sorta di processo osmotico di esposizione biunivoca – le opere dei due autori che dialogano tra di loro- , si assiste alla riformulazione dello spazio letterario dell’autore della tradizione, che viene integrato e potenziato tramite nuove declinazioni. In altre parole, consapevoli di tutte le teorie sulle influenze e sulle rievocazioni testuali ed estetiche, partendo

da un dato conoscitivo di partenza, l'autore migrante 'impara' la lezione del mentore già presente nella tradizione di lingua tedesca e la fa sua.

Sintetizzando le nostre intenzioni potremmo dire che l'idea di base è quella di far dialogare due autori, uno della tradizione e un altro della *Chamisso-Literatur*, non dimenticandosi che autori come Brecht e Kafka sono stati dei canonizzati *ex-post*, e autrici come Tawada e Özdamar, pur vedendo riconosciuta a livello internazionale la loro eccellenza nella scrittura, rappresentano l'Anti-canone per eccellenza: sono autrici straniere che scrivono in una lingua che non è la loro, che tematizzano, pertanto, anche una dimensione nuova, che è quella dell'alterità in termini di *Exophonie*, e che sono segnalatrici, inoltre, della necessità di un cambio di rotta nei processi di canonizzazione letteraria.

Il dialogo tra le due parti avviene sul campo della testualità e della lingua: non è soltanto un banalizzabile confronto tra ciò che è tradizione e ciò che è nuovo, bensì una proiezione dell'arbitraria infinitudine delle riformulazioni di un'opera o di una poetica. Per tale motivo, oggetto e obiettivo della sezione analitica di questo lavoro, saranno quelli di fornire una chiave di lettura diversa delle opere delle autrici migranti alla luce di questo incontro/scontro con la materia prolifica di quella che definiamo, non senza problemi, la tradizione.

IV

RAPPRESENTAZIONI CANONICHE DELL'ALTERITÀ: YOKO TAWADA E FRANZ KAFKA

«Kafka liebe ich schon lange, ihn habe ich schon als Schülerin gern gelesen, dann Celan, Kleist, E.T.A. Hoffmann. Kafka ist in Ostasien sehr bekannt und leichter zu verstehen als z.B. die Nachkriegsliteratur. Kafka hat etwas, das ich wirklich beneidenswert finde: Er ist so klein in seinen Problemen, mit seinem Vater und seinem Leben in einer ganz kleinen Gasse, in seinem Prag – und doch von so großer Reichweite. Die Verwandlung ist in der Geschichte der europäischen Literatur ein seltenes Thema, soweit ich informiert bin, gibt es zwischen den Metamorphosen von Ovid und Kafka gar keinen Roman, in dem dies das Hauptthema ist.»²²²
(Yoko Tawada)

Premessa

Nel tratteggiare la fisionomia dello spazio multiforme dell'interculturalità risulta d'obbligo considerare *in primis* la figura di Franz Kafka, in quanto esponente *in nuce* di una letteratura in lingua tedesca scritta da un autore di origini non tedesche. La sua opera ha esercitato una grande influenza sulla produzione di Yoko Tawada. Di fatti, l'autrice pone al centro delle sue narrazioni la figura della *Verwandlung*, cui attribuisce diverse declinazioni e che incarna quella che è stata definita a più riprese come la *Poetik der Verwandlung*²²³. Entrambi gli

²²² «Fremd sein ist eine Kunst. Interview mit Yoko Tawada» url:

<https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>

²²³ Vedere il testo di C. Ivanovic, *Poetik der Verwandlung*.

autori affrontano due problematiche: da una parte la questione linguistica e dall'altra l'inafferrabilità narrativa derivante dal confronto con la tematica della trasformazione²²⁴.

In ambo i casi è da rilevare una complessa configurazione delle identità culturali e nazionali: come è noto, Kafka scriveva in lingua tedesca, pur vivendo nella Repubblica Ceca. Egli era, infatti, figlio di una terra di intersezioni politiche e linguistiche, la Boemia, attuale Repubblica Ceca, e fu costretto a vivere tra il tedesco e il ceco in seguito a rivendicazioni politiche di stampo nazionalistico. Tawada, di nazionalità giapponese, trasferitasi in Germania negli anni '80, scrive e pubblica testi sia in tedesco che in giapponese, talvolta anche autotraducendosi.

A queste due figure verrà dedicata la nostra attenzione, fornendo inizialmente una panoramica sulla rappresentazione dell'identità e dell'alterità linguistica e narrativa nei due autori, ed evidenziando, successivamente, la ricezione dell'opera di Kafka nella produzione di Yoko Tawada, in particolare nei testi *Das Bad* (1989) e *Ein Gast* (1993), che rappresentano il nucleo del *Frühwerk* dell'autrice nippo-tedesca.

IV.1. Yoko Tawada: le erranze narrative tra metamorfosi, traduzioni e messa in scena

Tawada è ormai radicalmente integrata nella lingua tedesca, della quale subisce, ancora dopo 30 anni, il fascino magnetico della scomposizione morfologica e concettuale. Il tedesco diventa luogo di espressione e di esplicitazione di una *magnificent strangeness*²²⁵ personale,

²²⁴ Cfr. M. Schmitz-Emans, *Franz Kafka. Epoche-Werk-Wirkung*, C.H. Beck Verlag, München, 2010, pp. 11-26

²²⁵ Cfr. R. Galchen, *Yoko Tawada's magnificent strangeness*. 19-10-2012, New Yorker. url:<http://www.newyorker.com/books/page-turner/yoko-tawadas-magnificent-strangeness>

costituendo uno spazio in cui la *Sprache* si trasforma in strumento necessario per l'esercizio stilistico ed esistenziale: tramite la lingua tedesca e la sua capacità di farsi plasmare e modificare, di rendersi teatro di creazioni di neologismi e strutture non immediatamente riconoscibili, Tawada riesce a superare i limiti formali della scrittura, oltrepassando lo spazio *exophonico*²²⁶, in cui gli scrittori della migrazione, per definizione, agiscono²²⁷. La lingua, nella sua duplice accezione tedesca di *Zunge* e di *Sprache*, funge da materia ludica: non a caso uno dei temi onnipresenti nelle opere di Tawada è il gioco, che, parafrasando Derrida, diventa lo strumento tramite il quale la scrittura si manifesta nel suo sottolineare le similarità e le differenze tra le *cose* del mondo²²⁸. Ciò che, nella sua opera, inizia come gioco si inerpica poi per sentieri narrativi e sperimentali inaspettati, confluendo in una sorta di rappresentazione vagante di tempi, spazi e culture *altre*. In questo senso, la lingua, oggetto privilegiato del gioco, perde la propria specificità e si trasforma essa stessa in gioco, sino a deterritorializzarsi²²⁹.

In un panorama identitario frammentato e complesso, come quello di Yoko Tawada, lo spazio linguistico occupa, dunque, un ruolo di particolare importanza²³⁰. A questo spazio, che può essere individuato nella sottile insenatura creatasi tra le lingue e le culture, l'autrice ha dedicato una raccolta di saggi intitolata «*Exophonie- Reise aus der Muttersprache heraus*» (2003). In

²²⁶ N. Bachleitner/I. Hein, K. Kokai / S. Vlasta, *Brüchige Texte, brüchige Identitäten : Avantgardistisches und exophones Schreiben von der klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, V & R unipress GmbH (Verlag), Göttingen 2017

²²⁷ Cfr. S. Arndt, D. Naguschewski, R. Stockhammer (hrsg.v.), «*Einleitung Die Unselbstverständlichkeit der Sprache*», in: Id., *Exophonie. Anderssprachigkeit in der Literatur*, Kulturverlag Kadmos, 2007, pp. 7 - 30

²²⁸ Cfr. J. Derrida, *Schibboleth*, in Colin, A.D. (a cura di), «*Argumentum e silentio. International Paul Celan Symposium*», Berlin/New York, 1987, p.25

²²⁹ Cfr. G. Brinker-Gabler, *The New Nomads- Yoko Tawada lesen*, in C. Ivanovic, B. Agnese, S. Vlasta (hrsg. v.), *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2015, pp. 33-34

²³⁰ Cfr. J. Boog, *Anderssprechen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017; Cfr. T. Dembeck/R. Parr (hrsg.v.) unter Mitarbeit von T. Küpper, *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*, Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG (Verlag), Tübingen 2017

tale raccolta, Tawada espone la sua personale percezione dello spazio linguistico, individuando la giusta definizione di quest'ultimo nel termine *Exophonie*, grazie al quale esprime la condizione che conduce all' «Heraustreten aus der Muttersprache»²³¹.

Der Begriff Exophonie gefiel mir, weil er neu und frisch ist und mich an eine Art Symphonie denken ließ. Auf dieser Welt erklingen viele Arten von Musik – also, war für eine Musik kann man hören, wenn man versucht, ein bisschen aus den Klängen der Muttersprache, von der man umschlossen ist, herauszutreten? Das ist auch ein Abenteuer. [...] Ich habe Exophonie interpretiert als eine abenteuerliche Idee, die aus der Neugierde kreativen Schaffens heraus entsteht, wenn man fragt: Wie kann man aus der Muttersprache, die einen umschließt (fesselt) heraustreten? Was passiert dann?²³²

L'*Exophonie* è lo spazio linguistico in cui si vive a contatto con una o più lingue: non si tratta di un'abilità bensì di una condizione, nella quale l'individuo – nella maggior parte dei casi, il migrante – si ritrova. Il secondo titolo, ossia *Reise nach außerhalb der Muttersprache*, evidenzia l'esistenza di un movimento. Il concetto veicolato dal verbo *Reisen* propone un movimento verso un luogo, che non è un luogo reale, bensì uno spazio linguistico; il parlante ha la possibilità di vivere e abitare in uno o più spazi linguistici: questo aspetto si riverbera anche nello spazio dedicato alla creazione artistica²³³. La raccolta di saggi di Tawada può essere intesa, a tutti gli effetti, come un testo di poetica della traduzione, in cui l'*Exophonie* rappresenta lo stato di un individuo che si libera da se stesso, o meglio, dal se stesso che vive ancora nella lingua madre: un processo che conduce, successivamente, a liberarsi dalle catene

²³¹ Cit. I. Hein, *Affinität zum Fremden? Wie japanische Autorinnen sich vom Japanischen entfernen.*, in C. Ivanovic, B. Agnese, S. Vlasta, *op.cit.*, p. 49

²³² Cit. Y. Tawada, *Ekusofoni- Bogo no soto e deru tabi [Exophonie: Eine Reise aus der Muttersprache heraus]*, Tokyo, 2003, pp. 6-7

²³³ Cfr. K. Suga, *Translation, Exophony, Omnipphony*, in D. Slaymaker (a cura di). «Yoko Tawada. Voices from everywhere», Lexington Books, Plymouth, 2007, p. 31

della propria identità linguistica primaria²³⁴. Solo tramite il manifestarsi di questo processo di fuoriuscita dal sé legato alla prima lingua è possibile far emergere e dunque incontrare il nuovo sé, che si confronta con una nuova lingua e con un nuovo modo di percepire la *Räumlichkeit*, in cui questa lingua si esprime²³⁵. Si potrebbe paragonare lo stato dell'individuo *exophonio* a uno stato di *trance* e di estasi. Com'è stato affermato già in precedenza, nella raccolta di saggi in questione, l'*Exophonie* è un termine che designa una condizione molto più ampia dell'istanza letteraria cui Tawada si riferisce: esso rappresenta la condizione generale dell'individuo contemporaneo che agisce nella globalizzazione, che va intesa alla luce di un progressivo sradicamento e di una perdita d'identità culturale nazionale a vantaggio di un'apertura alla dimensione del sovranazionale. L'esperienza dell'estraneità, che si manifesta in Tawada nella sua forma più complessa, si estende a macchia d'olio, schiudendo la strada a una *Exophonie* che diventa *Omniphonie*²³⁶.

Writers of the world, of Tawada's generation and most of the essayist represented here, find in that space the landscape of writing, the terrain of the present (the site of the future archaeology) the place to serve as home. That home is no Heimat, no furusato, no entity bounded by language and passports. We are now in a world where the only sense of home is to be found in a state of constant flux, as Charles Taylor recently phrased it.²³⁷

Exophonie e Omniphonie sono, quindi, dimensioni spazio-temporali, nelle quali il nomade o migrante vive ed elabora le sue esperienze e che diventano le uniche in cui e da cui l'individuo contemporaneo potrebbe essere capace di parlare e di scrivere. Il transito, il movimento, il

²³⁴ Cfr. I. Hein, *op.cit.*, pp. 49-52

²³⁵ Ivi, p. 50

²³⁶ Cfr. D. Slaymaker, *Introduction to: Yoko Tawada – Voices from everywhere*, in *Voices from everywhere*, pp.3-4

²³⁷ Ivi, p. 10

vivere tra mondi e tra frontiere rappresentano non soltanto un invito all'estraneità e al confronto con l'Altrove, bensì anche il luogo eletto per un'esistenza che si possa dire puramente *exophonica*²³⁸. Il parlante o, in questo caso, il narratore *exophono*, consapevole della propria condizione, si trova costretto ad aprirsi all'idea di una dimensione senza spazi e senza tempi, dunque a una impossibilità di delimitarne i confini. Egli deve aprirsi, inoltre, di fronte all'idea di una condizione in cui le lingue con cui convive risuonano intorno a lui e da lui stesso partono per risuonare nell'intero mondo²³⁹. La disposizione di Tawada nei confronti dell'apertura a una *Omniphonie*, che in effetti ingloba in sé sia l'idea di *Raum* sia l'idea di *Exophonie*, è la posizione di un'autrice che ammette l'esistenza di un'eco infinita delle cose nel mondo. Tutti gli elementi che riecheggiano nel mondo possono creare una sinfonia senza fine, appunto *omniphonica*²⁴⁰. Gli stati esistenziali *exophonici* ed *omniphonici* compaiono nell'opera di Tawada attraverso i molteplici tentativi dei personaggi dei suoi romanzi e racconti di evadere dalla propria lingua madre: quasi tutti i suoi testi vedono al centro della narrazione personaggi femminili di nazionalità giapponese o provenienti dall'Asia. Per permettere alla nuova lingua - in molti i casi il tedesco e in altri anche altre lingue europee ed extraeuropee - di costruire e contemporaneamente subito decostruire una nuova identità linguistica, i personaggi utilizzano i frammenti risultanti dalla decostruzione/distruzione della lingua madre. Attraverso questa procedura ci si ritrova, pertanto, di fronte a una commistione linguistica piuttosto singolare.

Il problema che ci si potrebbe porre considerando la lingua utilizzata da Tawada potrebbe partire da un'ulteriore domanda: è possibile parlare di una lingua? Non è Tawada rinchiusa in uno *Zwischenraum*, dal quale parla e nel quale prova a ricostituire un'identità linguistica e culturale? Il suo giapponese, la sua lingua madre, si è ormai *germanizzato* e il suo

²³⁸ Cfr. Gisela Brinker-Gabler, *op.cit.*, pp. 29-31

²³⁹ Cfr. Kejiro Suga, *op.cit.*, p. 28

²⁴⁰ Ivi, p.28

tedesco non esiste se non in relazione al giapponese. Il processo decostruttivo e ricostruttivo che si cela dietro lo stile delle narrazioni di Tawada evidenzia l'importanza dello *Zwischenraum* e della traduzione, poiché, senza traduzione, intesa come atto creativo, non vi potrebbe essere una reale *Exophonie*²⁴¹. Lo *Zwischenraum* permette all'autrice di accogliere le suggestioni interiori ed esteriori – vi è una dialettica incessante tra interno ed esterno nella sua opera – lasciando che il testo scivoli nelle profondità più remote del tessuto narrativo, sino a raggiungere uno stato di implosione. Utilizzando una serie di metafore e similitudini sembra quasi che il testo raggiunga la sommità di un vulcano, dal cui cratere la narrazione prende forma, crescendo a dismisura fino a esplodere: per tale motivo gli elementi surreali insieme a quelli grotteschi e inaspettati popolano i suoi testi²⁴². Non è, di fatti, un caso che le regioni abitate dall'inaspettato e dall'improvviso siano i luoghi in cui la Tawada narratrice trovi la propria cifra stilistica e dalle quali riecheggia il suo accorato invito all'*Exophonie*. Grazie alla sua scrittura radicata nella *ravine of language*²⁴³, nel punto in cui la lingua e la capacità propria della lingua di articolarsi e di formularsi si intersecano, Tawada crea panorami identitari sempre più articolati, sovrapponendo le culture e forme culturali, che, pur continuando a mantenere le proprie caratteristiche, si lasciano attraversare da nuove e inaspettate suggestioni. Potremmo dire che la scrittura in Tawada prende la forma di un confine inizialmente visibile, poiché creato dall'intersezione tra le culture e le lingue, e poi gradualmente sempre meno percepibile. Il lettore rischia di cadere nel tranello creato *ad hoc* dalla scrittrice: per Tawada non esistono confini. Tuttavia, accettando il termine *Grenzgängerin*, utilizzato dai critici letterari per indicare e definire un'autrice plurilingue, Tawada elude frequentemente ogni possibilità di essere

²⁴¹ Ivi, pp. 27-31

²⁴² Cfr. R. Tachibana, *Tawada Yoko: Writing from Zwischenraum*, in C. Ivanovic (a cura di) *Poetik der Transformation – Beiträge zum Gesamtwerk*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2010, p. 278

²⁴³ Cfr. D. Slaymaker, *Writing in the ravine of language*, in D. Slaymaker. «Yoko Tawada. Voices from everywhere», Lexington Books, Plymouth, 2007, p. 45

rinchiusa in una categoria. A sostegno dell'ambivalenza del suo atteggiamento, ovvero una tacita accettazione ma manifesto rifiuto di definizioni, in occasione del conferimento del *Kleistpreis* 2016, una parte del discorso di ringraziamento è stata dedicata al concetto di confine. «Beim Wort Grenze zucke ich aber oft zusammen. Es erinnert mich an bewaffnete Soldaten»²⁴⁴. Costantemente accompagnata da un'ironia sottile e colta, Tawada fa riemergere dalla sua memoria l'immagine dei soldati armati ai confini tra i paesi, aggiungendo che la sua idea di confine continua a essere la stessa sin dal primo, ormai mitologico, viaggio nell'ex Unione Sovietica²⁴⁵. Il punto nevralgico della sua riflessione si manifesta nella perentoria affermazione «Zwischen zwei Sprachen hingegen habe ich nie eine Grenze gesehen»²⁴⁶. Quest'immagine rimanda alla condizione del parlante *exophono* che non si interroga sull'esistenza di un limite o di un confine: egli stesso è il confine che si fa percorrere dalle lingue. «Jede Sprache bildet einen Zwischenraum und der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem Literatur geschrieben wird»²⁴⁷. In quest'ultima affermazione viene presentato, invece, il vero senso del concetto di *Zwischenraum*, così come Tawada lo concepisce e lo presenta in tutta la sua produzione. Se prima abbiamo mostrato lo *Zwischenraum* come lo spazio franco tra due lingue o culture, in questo caso esso viene presentato come l'elemento *diversificante* di una lingua. Da una parte abbiamo lo *Zwischenraum*, che è connaturato alla lingua stessa: quest'ultima presenta dunque un aspetto di intermediarietà perenne; dall'altra parte abbiamo lo spazio tra due lingue, che non va identificato come uno *Zwischenraum*, bensì come il luogo in cui la creazione artistica ha modo

²⁴⁴ Cit. Y. Tawada, *Rede zum Kleistpreis 2016*.

Url:<http://www.konkursbuch.com/html/net%202016herbst/reden%20kleist/yoko%20tawada-KleistPreisrede.pdf>

²⁴⁵ Si fa qui riferimento al viaggio che l'autrice intraprese negli anni '80 con la Transiberiana, che univa l'Asia all'Europa, tramite la Russia.

²⁴⁶ Cit. Y. Tawada, *Rede zum Kleistpreis 2016*.

²⁴⁷ Ibidem

di manifestarsi. L'identità dell'autrice, che viene messa in discussione, si colloca non soltanto nella frattura *tra* le lingue ma anche nel punto di disgiunzione tra l'individualità e l'estraneità: le identità non giungono mai a una congiunzione vera e propria. Esse sono, piuttosto, vaganti e fluttuanti come l'anima, che Yoko Tawada descrive nel suo racconto *Erzähler ohne Seele*. L'assenza dell'anima, o meglio, la perdita della stessa, diventa il punto di partenza per l'autrice, in quanto espressione primordiale di una mancanza che si estende anche nella scrittura. Di fatti, l'incapacità di riconoscere le lettere e le fratture profonde che si creano tra le forme e i contenuti conduce a un'indagine che mette in dubbio la natura delle dinamiche sottese alla scrittura stessa. Il frantumarsi delle certezze legate alla potenza della scrittura e dei processi che conducono a essa rendono possibile anche l'apertura a un'ulteriore considerazione: se la scrittura è l'esito di una frattura *tra* le lingue e *tra* le dimensioni della scrittura stessa, dove è possibile posizionare concettualmente la figura dell'autrice? Quest'ultima si fa infatti trascinare dal vortice dello *Zwischenraum*, divenendo il medium tramite il quale le *strutture* dell'intermediarietà diventano *parola*.

«Yoko Tawada does not exist»²⁴⁸. In questa affermazione, che va intesa come l'attuazione di un'autorappresentazione che l'autrice porta avanti con convinzione, va individuata la vera e propria cifra della scrittura *exophonica* di Yoko Tawada. Fornendo agli interlocutori e ascoltatori un'informazione necessaria per la comprensione della sua intera opera, Tawada avvia un processo di negoziazione dell'identità. Quest'ultima non è soltanto quella di autrice, ma anche di individuo agente nel mondo, o meglio, nell'estraneità. In relazione a quest'ultima, come afferma L.P. Capano, «das Sich-in-der-Fremde-Positionieren

²⁴⁸ Cfr. Y. Tawada, *Yoko Tawada does not exist*, in: D. Slaymaker (a cura di), «*Yoko Tawada. Voices from everywhere*», pp. 13-19. Il titolo dello scritto di Tawada, tradotto in inglese da D. Slaymaker, va ricondotto all'intervento tenuto dall'autrice in occasione di un convegno internazionale presso l'Università di San Diego nel 2003.

wird in Tawadas Texten zu einer Figuration, die die Sicherheiten des Subjekts deterritorialisiert und destabilisierend woraus sich neue unbekannte Aspekte erschließen lassen»²⁴⁹. Transitando da un vuoto all'altro, fino a definirsi in un quadro di inconsistenza e inesistenza totale, l'autrice risulta essere, agli occhi dei lettori e di coloro che intendono prendere la sua opera in esame, la moderatrice di un gioco ininterrotto che si svela con la propria identità, tramite una serie di interrogativi: chi è Yoko Tawada? come considerare la produzione di un'autrice che non esiste? Questa sete di inesistenza concettuale dell'autorità scrivente si plasma sul modello di una *Inszenierung* del sé, che, nel tentativo di confermare l'inesistenza, potenzia la propria presenza nel mondo. Utilizzando un termine mutuato dalla dimensione teatrale, costante interlocutrice letteraria di Yoko Tawada²⁵⁰, giungiamo allo scioglimento di un nodo legato alla sua produzione e alla sua identità di autrice che agisce nello spazio *exophonico*. Più compiutamente, potremmo affermare che Tawada agisce in uno spazio dell'*Inszenierung* exophonica: da una parte si configura come una forma rappresentativa, dunque un ruolo in cui mistificarsi²⁵¹; dall'altra parte abbiamo un vero e proprio atteggiamento di scoperta, che si trasforma in uno stile di vita²⁵².

Se è vero che la scrittura di Tawada si interseca internamente con le oscillazioni della propria identità, possiamo affermare che la sua è una scrittura *inscenata*, nella misura in cui l'autenticità del processo creativo scaturisce da un fingersi all'interno della propria identità,

²⁴⁹ Cit. L. Perrone Capano, *Orte und Worte. Yoko Tawadas Erkundung der Differenz*, in: A. Valtolina/M. Braun (hrsg. v.) «*Am Scheideweg der Sprachen. Die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*», Stauffenburg Verlag, 2016, p. 96.

²⁵⁰ Oltre ai libri di poesie, racconti e romanzi, sono da ricordare, nella produzione di Yoko Tawada, anche alcuni significative opere teatrali, in cui le culture occidentali ed orientali si intersecano, creando un unicum concettuale e formale, che aderisce alle forme teatrali postmoderne.

²⁵¹ Cfr. J. Früchtl/J. Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, in: J. Früchtl/J. Zimmermann (hrsg. v.), *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp, 2013⁵, pp. 10-14

²⁵² *Ibidem*

restando, comunque, in una posizione di ascolto verso l'esterno. In questa dialettica tra le forme dell'identità proprie sia della scrittura sia di Tawada e i processi creativi che grazie e attraverso esse si fanno spazio, si può cogliere il significato evidente del concetto di *molteplicità*. La possibilità di *essere* qualcuno diventa la necessità di diventare *nessuno*: per questo motivo Tawada proclama l'inesistenza di Tawada stessa, rivolgendosi a se stessa con un nome e un cognome, quasi a prendere le distanze da quella categorizzazione anagrafica che si riverbera chiaramente anche nei tentativi di categorizzazione della sua produzione. Nella sua forma più aperta e suggestiva, e forse violenta, si mostra la rivoluzione concettuale dell'identità della scrittura secondo Yoko Tawada. L'unitarietà e l'unicità che il nome e il cognome intendono dare all'individuo diventano motivo di straniamento e dunque di sdoppiamento. Nel momento in cui Yoko Tawada proclama l'inesistenza di Tawada Yoko, l'autrice sta inscenando se stessa, facendo della possibilità di giocare con la propria identità una necessità di affermazione al contrario²⁵³.

IV.1.1. Yoko Tawada: *Verwandlungen* (1998) e *Akzentfrei* (2016)

Per dirimere, concettualmente, i complessi nodi dell'opera di Tawada, definita globalmente da una tensione al *nichtverstehenkönnen*²⁵⁴, verranno considerati due testi della sua produzione: *Verwandlungen. Tübinger Poetikvorlesungen* (1998) e *Akzentfrei* (2016), in cui la

²⁵³ Ivi, p. 20

²⁵⁴ Cfr. C. Ivanovic, *Verstehen. Übersetzen, Vermitteln. Überlegungen zu Yoko Tawadas Poetik der Exophonie ausgehend von Gedichten aus Abenteuer der deutschen Grammatik*, in: C.Ivanovic, S.Vlasta, B.Agnese (hrsg. v.), *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2015.

narrazione creativa incontra la forma saggistica²⁵⁵, facendo assurgere la scrittura a mezzo espressivo che sconfinava nella riflessione metapoetica. I due testi, composti e pubblicati a distanza di quasi venti anni, sono rappresentativi di un percorso che Tawada ha fatto nella propria poetica, che può essere distinta in tre fasi: la *Poetik der Verwandlung*, la *Poetik des Übersetzens* e la *Poetik des Wassers*. In *Akzentfrei* e *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende*, le sue due ultime pubblicazioni, il livello della metamorfosi identitaria e concettuale incontra quello dell'acqua, creando un nuovo panorama poetologico nei profili di ricerca sull'autrice: una poetica, potremmo dire, della *forma*, in un'accezione complessa e stratificata.

IV.1.2. *Verwandlungen. Tübinger Poetikvorlesungen (1998)*

Le *Tübinger Poetik-Vorlesungen*, oggi *Tübinger Poetik-Dozenturen*, danno voce, ormai da oltre 20 anni, a importanti scrittori e pensatori, tra i quali annoveriamo appunto Yoko Tawada, che fu invitata a tenere le sue *Poetik-Vorlesungen* all'indomani del conferimento dello *Chamisso-Preis* nel 1996. Le *Verwandlungen*, edite da Konkursbuch Verlag, furono pubblicate nel 1998 e rappresentano, oggi, una sorta di manifesto programmatico della prima lunga fase della poetica di Tawada, prima di arrivare alla consapevolezza della *Poetik des Wassers* come dimensione eletta in cui alberga l'identità. In una dialettica e dialogo continui tra la cultura d'origine – quella giapponese – e la cultura d'arrivo – quella tedesca, senza scadere però mai nell'ibridizzazione di una o dell'altra forma culturale, Tawada si serve dello strumento della riflessione poetologica per riflettere criticamente sull'esperienza dell'estraneità partendo dalla propria individualità di 'agente' negli spazi dell'alterità, o meglio, dell'*Exophonie*. Il suo

²⁵⁵ *Ibidem*. Ivanovic rintraccia, nel suo contributo, le criticità interpretative dell'opera di Tawada, che si manifestano in particolare in tre macro-temi: l'alfabeto e dunque la scrittura, i rapporti interpersonali e il confronto con la lingua come fonte e tramite di traduzione della propria identità.

movimento all'interno delle due lingue si configura come necessario allo sviluppo della creatività letteraria. La scrittura diventa, infatti, un modo per esprimere le forme di intermediarietà che emergono dal suo duplice approccio al materiale linguistico: da una parte abbiamo il fascino per la lingua e i giochi di parole, dall'altra un approccio scientifico e puntuale alla *Sprache*²⁵⁶. Il testo è diviso in tre *Vorlesungen* e ciascuna *Vorlesung* presenta un titolo didascalico associato a un animale: *Stimme eines Vogels*, *Schrift einer Schildkröte* e *Gesicht eines Fisches*. I tre motivi della voce, della scrittura, intesa come forma grafica, e del viso vengono fatti corrispondere a tre questioni legate alla sua produzione: con la prima *Vorlesung* l'autrice analizza l'esperienza dell'estraneità, con la seconda viene trattato il problema della traduzione e nella terza, Tawada si dedica alla questione della metamorfosi/trasformazione. Tra la seconda e la terza *Vorlesung* troviamo un piccolo estratto dal titolo *E-mail für japanische Gespenster*. I tre temi vengono presentati sotto forma di sottotitolo, tramite l'utilizzo del sostantivo *Problem*: una scelta lessicale non casuale che fornisce una prima chiave di lettura della dimensione poetologica di Yoko Tawada, in quanto rimanda alla problematizzazione dell'esperienza di una scrittura che si spinge oltre i limiti della rappresentazione, per tradurre e trasformare. Tra riferimenti alle letterature occidentali e orientali che hanno declinato la problematica della trasformazione – da Ovidio a Kafka – Tawada fa della *Verwandlung* un «offener Prozess, der die Identität des Subjekts in Frage stellt, indem er mit der Zeit viele Differenzen einführt»²⁵⁷.

Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit

Le parole con cui Tawada inaugura la sua prima lezione sulla questione dell'estraneità registrano un'immersione immediata nella dimensione del surreale. I processi acustici e visivi

²⁵⁶ Cfr. L. Baur, *Schreiben zwischen sinnlicher Sprachlust und sprachtheoretischem Interesse*. Url: <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/literatur/tawada.html> (consultato il 09.03.2017).

²⁵⁷ Cit. R. Kersting, *Fremdes Schreiben. Yoko Tawada*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006, p. 174

che si accompagnano al parlato, cui l'autrice dedica sempre una particolare attenzione, vengono assorbiti all'interno del processo comunicativo. La voce, che trema a contatto con l'aria di una terra straniera, non solo viene letta ma anche visualizzata dal lettore, che si inabissa con l'autrice in un viaggio metamorfico tra le parole. Le parole pronunciate da questa voce si distaccano dal loro significante, animandosi e diventando uccelli²⁵⁸. A questa parabolica immagine viene affiancata quella di un rumore, un cinguettio, che si profila ma rimane costantemente inafferrabile: l'esperienza della parola che prende forma nell'estraneità viene paragonata, nel complesso, a un canto che fluttua nell'aria e che si disperde²⁵⁹. Nel tentativo di essere udibili, le frasi e le parole pronunciate, pur essendo comprensibili sia dal punto di vista contenutistico sia dal punto di vista formale, non trovano uno spazio nell'aria per potersi trasformare in voce²⁶⁰. La piega surreale e poetica dell'introduzione alla lezione viene moderata dalla messa a fuoco di un altro tema: la voce, senza la quale non potremmo comunicare e non potremmo dunque percepire acusticamente anche i cambiamenti che la stessa subisce nell'adeguarsi a un altro sistema fonologico, assurge a cifra espressiva del sentirsi 'stranieri a se stessi'. «Avete l'impressione che la nuova lingua sia una risurrezione: nuova pelle, nuovo sesso. Ma l'illusione si squarcia quando vi riascoltate, su un nastro registrato, per esempio, e la melodia della vostra voce vi ritorna bizzarra, da nessuna parte, più vicina al borbottio di un tempo che al codice di oggi». ²⁶¹ In questo modo, Julia Kristeva definiva la sua condizione di estranea in relazione alla voce, partendo dal dato riconoscitivo più immediato: la voce, la pronuncia e dunque il confronto con chi, in quella lingua, ci è vissuto sin dall'inizio della vita. Alla volontà di Tawada di riconoscere quell'estraneità e farne oggetto di riflessione

²⁵⁸ Cfr. Y. Tawada, *Vervandlungen*, Konkursbuch Verlag, 1998, p.7

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem

²⁶¹ Cit. J. Kristeva, *Stranieri a sé stessi*, trad.it di A. Morra, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 20

poetologica, in Kristeva si oppone un silenzio atavico, che sottolinea un'impossibilità di liberarsi dalla trappola dell'ibridizzazione della propria identità²⁶². Chiunque si confronti con una lingua straniera deve fare i conti con un processo di adeguamento, poiché «jeder Konsonant, jeder Vokal und vielleicht auch jedes Komma durchlaufen die Fleischzellen und verwandeln die sprechende Person»²⁶³. Adeguarsi significa anche dover modificare il modo in cui la bocca si muove quando produce un suono e non farsi sopraffare dall'assenza di familiarità che quello stesso suono produce. «Ich wiederholte die S-Laute im Mund und merkte dabei, dass meine Zunge plötzlich fremd schmeckte. Ich wusste bis dahin nicht, dass die Zunge auch nach etwas schmecken konnte»²⁶⁴. La sensazione di immediata inquietudine derivante dal sentire la propria *Zunge* pronunciare un suono insolito porta il personaggio di *Das Fremde aus der Dose* alla consapevolezza di una *Sprache* che comincia ad avere il sapore dell'alterità.

«Ein Vogel, der eine menschliche Sprache nachahmend spricht, versteht weder den Inhalt noch die sogenannte Grammatik der Sprache. Auch werden Menschen nie die Vogelsprache verstehen können. Aber eine konzentrierte Nachahmung kann – wie Träume – klare Abbilder der fremden Sprache darstellen».²⁶⁵ All'esperienza dell'adeguamento si accompagna quella dell'imitazione: imitare sembra essere l'unica strada per sembrare meno estranei in un paese straniero; non è così, però, per Tawada, che trova una soluzione alternativa. Se nel proprio paese d'origine l'autrice non avrebbe percepito l'intonazione, l'altezza della voce e il ritmo del parlato – e dunque l'accento – come un aspetto fondamentale di una lingua, nella nuova si cominciano a percepire altri movimenti: la nuova voce trema,

²⁶² Ivi, pp. 20-21.

²⁶³ Cit. Y. Tawada, *Verwandlungen*, p. 8

²⁶⁴ Cit. Y. Tawada, *Das Fremde aus der Dose*, in: Y. Tawada, *Talisman*, Konkursbuch Verlag, Tübingen, 1996, p. 39

²⁶⁵ Cit. Y. Tawada, *Verwandlungen*, p. 22

vibra, ed è nuda, indifesa. Tawada intende, però, compiacersi della strana nudità della sua voce, invece di imitare le abitudini dei madrelingua. Il silenzio, così come ci viene presentato da Kristeva, non è applicabile in Germania poiché «schweigen ist in Deutschland verboten»²⁶⁶. E a quest'impossibilità di restare in silenzio per paura di essere controllati e addomesticati linguisticamente Tawada oppone una serie di possibilità: «Man kann zum Beispiel Zäsuren der Verlegenheit, die einen Satz ungeschickt auseinanderschneiden, bewußt als ein den Rhythmus gestaltendes Element einsetzen. Man kann eine monotone Sprachmelodie oder zwanghafte Wiederholungen eines Wortes oder eines Satzbaus dafür nutzen, dem Text einen rituellen Charakter zu verleihen»²⁶⁷. La questione che continua, tuttavia, a non trovare una risposta è: per quale motivo la voce viene paragonata a quella degli uccelli? E quale legame è possibile individuare, in termini di estraneità, con questi ultimi? La voce degli animali gioca un ruolo fondamentale in alcune delle opere che Tawada prende ad esempio per esporre la sua riflessione sull'estraneità. Due autori del Romanticismo tedesco assurgono a punti di riferimento: da una parte E.T.A. Hoffmann e dall'altra L. Tieck. I due autori sono accomunati dalla presenza di elementi appartenenti alla natura, o più specificamente, del *Wald*, nelle loro opere. Una particolare attenzione va destinata al personaggio di *Magister Tinte*, creato da Hoffmann: una figura demoniaca, che, nell'impossibilità di comprendere la lingua della natura e degli uccelli, vuole distruggerla. Questo personaggio, emblema di quella scienza che non tollera ciò che non può comprendere, rappresenta anche il soggetto maschile europeo egemonico²⁶⁸. Tawada si configura, come afferma R. Kersting, come una figura che si oppone a quella maschile, inscenando un Io che afferma di saper comprendere la lingua degli uccelli, o meglio, una *Geheimsprache*, che la rende una sciamana. Chiunque altro riesca a imitare la voce

²⁶⁶ Ibidem

²⁶⁷ Ivi, p. 11

²⁶⁸ Cfr. R. Kersting, op.cit., p. 178

degli uccelli può essere paragonato a un ornitologo o a un volatile²⁶⁹. Secondo un processo associativo, pertanto, Tawada stessa è un'ornitologa, una *Ornithologin der Wörter*, in quanto capace di imitare la voce degli uccelli e di trasporla in parole.²⁷⁰

Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung

Nella seconda *Vorlesung*, Tawada mette in scena il contrasto tra le scritture in cui la sua mente agisce. Da una parte troviamo le lettere dell'alfabeto, simbolo dell'Occidente, dall'altra invece l'ideogramma, espressione grafica dell'Oriente. La lingua, come la voce, si antropomorfizza: alla stessa, infatti, sono legati un corpo e una personalità riconoscibili. Cercando di definire l'oggetto d'indagine dell'autrice, potremmo dire che si tratta di una riflessione sulla traduzione intesa come confronto tra le 'scritture' e non come mero trasferimento linguistico di informazioni. Tawada descrive l'incontro con l'alfabeto latino come un momento di confronto con l'alterità. Se da una parte, però, le nuove lettere le incutono timore, dall'altra le risultano affascinanti: «Schwierig war, dass man Texte im Kopf al gesprochene Sprache realisieren muss»²⁷¹. A differenza dell'alfabeto, in cui una determinata lettera corrisponde a un suono, in giapponese non è necessario riconoscere ogni singolo significato dei simboli ideografici. Nei sistemi ideografici non sussiste, infatti, la necessità di tradurre qualsiasi simbolo in una forma udibile, bensì in una forma visibile. Il parlante giapponese non deve conoscere il significato o la pronuncia corretta di ogni determinato simbolo, bensì quello stesso simbolo deve rievocare un'immagine, che si traduce, poi, in suono. Va comunque ricordato che, con il passare del tempo, gli ideogrammi hanno cambiato

²⁶⁹ Ivi, pp. 178-179

²⁷⁰ Cfr. J. Wertheimer, *Yoko Tawada: Eine Ornithologin der Wörter*, in: C. Ivanovic (a cura di), *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk.*, p. 243

²⁷¹ Cit. Y. Tawada, *Verwandlungen*, p. 27

o aggiunto significati alla loro ‘immagine’. L’ideogramma è dunque, diversamente dalla lettera dell’alfabeto, non solo legato alla comunicazione, ma anche a un livello superiore, che è quello della ‘visualità’. L’autrice mette a confronto il sistema ideografico con quello dei dipinti. «Auch Gemälde nehmen sie scheinbar wie eine phonetische Schrift wahr. Das heißt, sie betrachten die Gemälde nicht stumm, sondern übersetzen sie eilig in die gesprochene Sprache.[...] Die Bilder verwandeln sich in Wörter und bilden Sätze»²⁷². Tawada annuncia, con queste affermazioni, l’incontro del linguaggio visuale con quello verbale. Il conflitto tra la scrittura ideografica e quella alfabetica si rende manifesta in un ulteriore aspetto: la scelta della lingua in cui *comporre*. Con i testi giapponesi l’autrice riesce a visualizzare propriamente il modo in cui il testo debba rappresentarsi otticamente. Quando si tratta invece di partire dall’assunto del ritmo del testo, ossia dalla sua componente musicale, la scelta della lingua ricade sul tedesco²⁷³. Le singole lettere rappresentano un vero e proprio mistero: esse non rappresentano significati associati a un significato. La lettera, diversamente dall’ideogramma che consiste in una serie di accostamenti che singolarmente presentano un significato, sfugge a tale logica. Solamente attraverso la combinazione di più lettere nascono delle parole che diventano, poi, suono. Con la riflessione sulla presenza di più vocali o più consonanti all’interno di uno stesso nome l’autrice riprende l’esperienza descritta nel racconto *Im Bauch des Gottbards*²⁷⁴, in cui si narra dello straniamento derivato dalla scoperta della presenza di due O nel nome di una città che si trova al di là del tunnel di San Gottardo. La stessa sensazione deriverà dalla consapevolezza della presenza di due O anche nel nome Yoko. Le lettere, segnalatrici di sterilità immaginativa rispetto alla pienezza visuale degli ideogrammi, assumono pertanto una nuova caratteristica: esse aprono la strada alla seconda connotazione che Tawada individua per

²⁷² Ivi, p. 26

²⁷³ Cfr. http://www.foreigner.de/in_yoko_tawada.html. (consultato il 20.03.2017)

²⁷⁴ Cfr. Y. Tawada, *Im Bauch des Gottbards*, in: Y. Tawada, *Talisman*.

la 'traduzione'. «Die Buchstaben kann man nicht übersetzen. Es ist eigentlich nicht der Text, den man nie übersetzen kann, sondern die Schrift»²⁷⁵. La traduzione, nella sua scrittura non viene presentata solo come un trasferimento di informazioni, bensì come un inscenamento e un'interpretazione del mondo e della realtà circostanti²⁷⁶: «Übersetzung meint den andauernden Prozess der Bedeutungszuweisung und der Intertextualität»²⁷⁷.

Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung

Nella terza *Vorlesung*, Tawada mette a fuoco il nucleo della sua riflessione. Per giungere al tema della metamorfosi è stato necessario affrontare i nodi legati all'estraneità e alla traduzione. Questi tre concetti si combinano in più modi. Di fatti, l'autrice coniuga in tre modi diversi il concetto stesso di traduzione. Distinguiamo, *in primis*, la traduzione dell'estraneità, intesa come alterazione dell'identità che viene restituita con l'aiuto degli strumenti traduttivi, *in secundis* lo straniamento della traduzione inteso come trasformazione di un testo che incontra una materia nuova da elaborare. In ultima istanza, tradurre è, per Tawada, un «andauernden Prozess der Bedeutungszuweisung und der Intertextualität». Tawada riprende la materia della metamorfosi, così come ci è stata tramandata da Ovidio a Kafka: tra questi due autori, secondo Tawada, non ci sono state importanti riattualizzazioni della tematica²⁷⁸. In Ovidio, a differenza di Kafka, la motivazione di ciascuna metamorfosi viene resa manifesta poiché risulta sempre essere conseguenza di una punizione o di un tentativo di autodifesa. Al contrario, la metamorfosi di Gregor Samsa può essere solo idealizzata. Il concetto di metamorfosi è stato progressivamente assimilato a una semplice perdita d'identità. Da una

²⁷⁵ Cit. Y. Tawada, *Verwandlungen*, p. 35

²⁷⁶ Cfr. http://www.foreigner.de/in_yoko_tawada.html.

²⁷⁷ Cfr. R. Kersting, *op.cit.*, p. 176

²⁷⁸ «Fremd sein ist eine Kunst. Interview mit Yoko Tawada» url : <https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>

prospettiva generale se la perdita d'identità presenta una connotazione intrinsecamente negativa, il processo di metamorfosi risulta essere invece neutro poiché non classificabile a priori come un'esperienza positiva o negativa²⁷⁹. Basti pensare al modo in cui le metamorfosi tra lingue, culture e inscenamenti vengano connotate positivamente: il cambiamento è sempre foriero di novità e rinascita. È proprio grazie a questa capacità della metamorfosi di dare nuova vita e nuove identità al soggetto o all'oggetto che la esperisce che la realtà si trasforma in un vortice criptico e la scrittura diventa una lente d'ingrandimento, che va alla ricerca dei segnali di stasi della realtà tumultuosa: bisogna, cioè, interrompere il flusso liquido del reale, isolare l'oggetto della riflessione e definirlo facendosi influenzare dalle proprie sensazioni. Cambiare significa, quindi, da una parte dare nuova vita e, dunque, nuovi *Gesichter* e dall'altra porsi in una condizione di duplice alterità nei confronti del mondo. L'individuo o l'oggetto che cambia deve fare non solo i conti con il sé che muta, ma anche con l'immagine che quel sé *altro* avrà all'esterno. La dialettica tra la trasformazione interiore e la trasformazione/percezione dell'Io all'esterno viene pertanto amplificata dai processi di metamorfosi²⁸⁰. Anche i testi, come le persone e gli oggetti, possono trasformarsi; Tawada esemplifica quest'ultimo aspetto in più modi nella sua produzione: il testo va percepito come una superficie corporea, sulla quale la scrittrice si adopera per creare, colorare ed elaborare l'incapacità di completare la lettura del proprio 'viso'. «Ich habe mein Gesicht noch nicht fertiggeschrieben. Vor allem habe ich mein Gesicht noch nicht einmal gesehen, sondern nur sein Spiegelbild»²⁸¹. *Scrivere* il proprio viso significa raccontare a sé stessi ciò che si è, utilizzare gli strumenti interiori per definire qualcosa che appare al di fuori di noi e che si racconta poi, ad esempio, tramite le rughe, dopotutto «Also gibt es keinen Menschen ohne Akzent, so wie

²⁷⁹ Cfr. Y. Tawada, *Verwandlungen*, pp. 50-51

²⁸⁰ Ivi, p. 50

²⁸¹ Ibidem.

es keinen Menschen ohne Falten im Gesicht gibt»²⁸². In questa affermazione ritroviamo due temi cari a Tawada: l'accento e il viso. Entrambi sono, per l'autrice, indicatori della propria 'identità': entrambi si raccontano al mondo, il primo come portatore dell'identità linguistica di origine del parlante, e il secondo come indicatore dell'espressione e dell'età dello stesso.

IV.1.3. *Akzentfrei* (2016)

Considerabile, come segnala la quarta di copertina, una continuazione della raccolta di saggi confluiti nel volume *Talisman* (1996), e pubblicato nel 2016, esattamente vent'anni dopo la pubblicazione del già citato *Talisman*, *Akzentfrei* raccoglie in sé tutti gli aspetti di una poetica, che è riuscita, nel tempo, a sfruttare l'onnipresente caratteristica di *trasformazione* cui i testi poetici sono soggetti, al fine di trasformare se stessa. Il testo è diviso in tre parti: *In einem neuen Land*, *Nicht vergangen* e *Französischer Nachtisch*. Nella prima sezione, alla quale volgeremo la nostra attenzione, Tawada riprende alcuni temi della sua produzione: l'accento, la Transiberiana e la problematica della scrittura e della traduzione, facendoli dialogare con le configurazioni virtuali della modernità. Accompagnando i lettori in un viaggio immaginario tra le forme e le derive dell'estraneità, Tawada descrive, o meglio, approfondisce il suo progetto metapoetico, che può essere riassunto nel titolo di uno dei racconti presenti nel volume: *Schreiben im Netz der Sprachen*. La scrittura di Tawada non è una scrittura della malinconia e della mancanza del paese d'origine, bensì una riflessione critica sulla propria condizione di straniero in un paese, appunto, straniero. Quotidiano e surreale si sovrappongono dando vita a nuove forme e traduzioni dell'identità: l'incontro del surreale con oggetti tratti dalla sfera della quotidianità conduce a un potenziamento semantico dello spazio della scrittura.

²⁸² Cit. Y. Tawada, *Der Akzent*, in: *Akzentfrei*, Konkursbuch Verlag, Tübingen, 2016, p. 24

Il titolo del volume, *Akzentfrei*, rimanda a diverse questioni legate alla produzione di Tawada e può essere letto, nel tentativo di tradurlo, su differenti livelli di confronto con l'alterità: potremmo optare per *senza accento*, *libero dall'accento* oppure *liberato/svincolato dall'accento*. Nel primo caso, ossia, 'senza accento' si rimanderebbe all'assenza di accento in una determinata parola: questo aspetto risulta impossibile in tedesco, dato che le lingue non ideografiche, come Tawada sottolinea a più riprese, basano la loro *esistenza* sul ritmo. Nel secondo e terzo caso l'essere 'libero o svincolato dall'accento' significherebbe emanciparsi dalle caratteristiche formali della lingua stessa, l'accento, la pronuncia, il ritmo e considerare la lingua come un oggetto *visibile*. «Der Akzent ist das Gesicht der gesprochenen Sprache»²⁸³. Facendo incontrare l'oggetto visuale - *das Gesicht* - con l'aspetto sonoro - *der Akzent* - Tawada getta le basi per un'ulteriore *scrittura* dell'identità, quella di una figura che cerca uno spazio per il proprio Io nella quotidianità, ma che viene poi sorpresa dal fascino della contemplazione dell'alterità.

Parlare, come viaggiare, significa bere «fremde Wasser»²⁸⁴, è questo un topos che ritorna spesso nei testi di Tawada, quasi come un paradigma interpretativo della condizione dell'alterità nella sua totalità. L'accento è udibile proprio come il viso è visibile; così come il viso porta le tracce del tempo che passa e le espressioni facciali indicano lo stato d'animo, l'accento è una traccia della propria identità sonora. Ogni alterazione e allontanamento dalla norma socialmente accettata che vuole una parola pronunciata in un certo modo, con un determinato accento, non vanno individuati come una ragione di discriminazione o di incapacità di parlare correttamente una lingua, bensì come un invito alla 'poesia'. «Es ist nicht meine Aufgabe, eine regionale Färbung, einen ausländischen Akzent, einen Soziolekt und einen Sprachfehler voneinander zu unterscheiden. Stattdessen schlage ich vor, jede

²⁸³ Cit. Y. Tawada, *Der Akzent*, in: Y. Tawada, *Akzentfrei*.

²⁸⁴ Cit. Y. Tawada, *Wo Europa anfängt*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1991.

Abweichung als eine Chance für die Poesie wahrzunehmen»²⁸⁵. Tawada non risulta però molto persuasa dall'affermazione di una deviazione dalla norma: cosa significa 'deviare' dalla norma e cosa significa 'sfruttare la deviazione per creare poesia'?

Im Sprachunterricht in Japan habe ich gelernt, dass das reinste Hochdeutsch in Hannover zu finden sei, und zwar auf einer Theaterbühne und nicht irgendwo auf der Straße. Aber es gibt keinen Menschen, der in einem Hannoveraner Theater geboren wurde und nie das Theatergebäude verlassen hat. Also gibt es keinen Menschen ohne Akzent, so wie es keinen Menschen ohne Falten im Gesicht gibt.²⁸⁶

Trovarsi in un locale durante l'ora di pranzo potrebbe risultare, nell'ottica del depotenziamento concettuale della quotidianità, in un imbattersi in altri accenti, ovvero in altri paesaggi. Quando una cameriera, presumibilmente straniera, comincia a parlare, emergono come dal vuoto scontrandosi con l'aria, parole che diventano *altro* proprio perché pronunciate con un altro accento: un invito da parte della cameriera e del suo accento a vedere posti lontani che vengono rievocati dalla comunicazione orale²⁸⁷. Comincia così un viaggio immaginario su un *Orient Express* altrettanto immaginario: «Ihr Atemzug ist der Orient Express. Ich steige ein»²⁸⁸. Se da una parte, quindi, l'accento può essere visto come un motivo discriminante, poiché oggetto di valutazioni negative, dall'altra rappresenta l'impulso a integrarsi e a mantenere vivo quello *Zwischenraum* inevitabile che emerge dall'insenatura tra le diverse identità e le varie vite che uno straniero vive.

Il sentimento contrastante di timore misto a desiderio di essere o diventare un altro, nel contatto con l'alterità, emerge nella riflessione sull'accento, contenuta nel racconto *Schreiben im*

²⁸⁵ Cit. Y. Tawada, *Der Akzent*, p. 24

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem

Netz der Sprachen. Recuperando le formule dello *Zwischenraum* e dell'*Exophonie*, Tawada impiega la metafora del *Netz* al fine di spiegare in che modo, la scrittura, vada letta come 'risultato di intersezioni'.

«Als ich nach Europa kam, hatte ich brennende Fragen in meiner Reisetasche: werde ich zu einem anderen Menschen, wenn ich eine andere Sprache spreche?»²⁸⁹. Alcuni momenti della biografia di Tawada sono diventati ormai oggetto di un processo di mitizzazione: l'arrivo in Europa è uno di questi. In quest'affermazione, che sintetizza l'insicurezza e la curiosità di vivere una vita *altra* l'autrice si interroga sull'esperienza non solo spirituale ma anche fisica legata al paese straniero. Già nel romanzo *Das Bad* il personaggio principale, dopo una serie di peregrinazioni identitarie, viene privato della propria individualità e agisce nel mondo con la sua *nuova nudità*²⁹⁰. La perdita dell'identità e la trasformazione in un'altra persona, come due *Leitmotive*, si impongono anche negli ultimi lavori di Tawada, *Akzentfrei* (2016) e *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende* (2016).

L'atto dell'interrogarsi sul proprio destino e su quello del proprio viso, del proprio accento, della propria lingua, viene impiegato come pretesto per giungere a un'affermazione: l'individuo è una rete che si inspessisce sempre di più fino a creare nuovi modelli interpretativi del sé e del mondo. Una rete che somiglia a un nuovo corpo con le ossa, le cavità e le estremità, che, unite all'esperienza, danno vita a un nuovo Io²⁹¹.

In questa nuova forma reticolare si innesta la scrittura: una miscela di parole, che da una parte restano irretite nella morsa dell'impossibilità di una comprensibilità profonda, dall'altra sfruttano la stessa rete per 'definirsi' e diventare autonome. Per illustrare questo aspetto

²⁸⁹ Cit. Y. Tawada, *Schreiben im Netz der Sprachen*, in : Y. Tawada, *Akzentfrei*, p. 29

²⁹⁰ Cfr. Y. Tawada, *Das Bad*, Konkursbuch Verlag, 1989.

²⁹¹ Cfr. Y. Tawada, *Schreiben im Netz der Sprachen*, p. 30

Tawada utilizza il termine *Wortspielerei*, che fa dialogare con la sovrapposizione spazio-temporale, in cui l'individuo opera.

Wozu muss man sich mit so einer Wortspielerei beschäftigen? Im heutigen Leben sieht man ständig Wörter und Bilder aus verschiedenen Welten nebeneinander. Durch Migration, Weltreisen oder Surfen im Internet befindet man sich immer häufiger in einer Situation, in der das Nebeneinander bereits existiert, ohne dass ein entsprechender Denkraum entwickelt worden ist. Manchmal fahre ich mit dem Bus durch die Stadt und bin umgeben von mehreren Gesprächen in verschiedenen Sprachen. Zwei Sätze, die zufällig direkt hintereinander in meine Ohren dringen, haben noch keinen gemeinsamen Raum. Man braucht eine Rahmenhandlung, um diese Sätze miteinander zu verbinden²⁹²

Tawada dichiara, in un certo senso, l'impossibilità di pensare il mondo al singolare, sottolineando, d'altronde, la necessità di pensare al plurale, non dimenticando che ciascuna pluralità possiede, in fondo, una singolarità. Transitando da un viaggio immaginario a uno reale tra le città, l'autrice nota come le varie lingue e le culture, ad esempio in un posto come il bus, entrino in relazione, creando nuovi scenari. Questi ultimi, continua Tawada, ricordano i progetti dei surrealisti che possono essere considerati come gli iniziatori di questa *Poetik der Wortspielerei*, prodotto di un disegno condiviso, «auf dem eine Tretnähmaschine mit einem Regenschirm zusammenkommen konnte»²⁹³.

Non sono solo i surrealisti ad assurgere a punto di riferimento, bensì anche Goethe, con una delle poesie contenute nel *West-östlicher Divan*, in cui le parole *fort* e *Wort* creano una rima. A queste due parole Tawada aggiunge la parola *Ort*, creando una triade di rime che lei stessa utilizza per esporre la qualità evocativa dei tre vocaboli.

²⁹² Ivi, p. 35

²⁹³ Ivi, p. 36

«Jedes Mal, wenn ich diese drei Wörter zusammen denke, blitzt es in meinem Kopf. Worte schaffen Orte, aber an dem Ort, an dem man sich befindet, ist man immer bereits fort»²⁹⁴. La forte intuizione che viene prodotta dal *pensare* parole che sono affini nel suono ma non nel significato porta l'autrice a investire di nuova valenza semantica i singoli termini, con lo scopo di produrre uno straniamento. Solo tramite l'alienazione surreale, che scardina l'ordine delle cose, è infatti possibile *definire*: le parole hanno un potere evocativo, pur essendo relegate nello spazio della pagina; l'evocazione produce un *luogo* che non deve corrispondere necessariamente a quello in cui ci si trova, poiché quest'ultimo è sfuggente, così come lo è l'identità culturale.

IV. 2. Franz Kafka: sul dilemma dell'alterità

«Dieser Suchende und Verzweifelnde, der sein eigenes Werk wegwerfen wollte, war als Dichter von einer hohen Potenz, er hat sich seine eigene Sprache, hat sich eine Welt der Symbole und Gleichnisse geschaffen, mit der er bisher Ungesagtes zu sagen vermochte»²⁹⁵. Con queste parole Hermann Hesse sintetizzava la portata ineffabile dell'arte linguistica di Kafka nella sua produzione: una cura della lingua che non si ferma alla consapevolezza sintattica e alla pregnanza semantica e pragmatica delle parole, ma che travalica i limiti del dicibile, fino a inserirsi in un quadro di «Wärme und sanfter Farbigkeit, etwas vom Spiel und auch etwas vom Gnade»²⁹⁶.

La questione linguistica nella produzione di Kafka deve essere considerata da due punti di vista: da una parte come risultato di una frammentazione e di un'aspirazione all'unitarietà

²⁹⁴ Ivi, p. 37

²⁹⁵ Cit. H. Hesse, *Die Gesamtausgabe Franz Kafkas*, in: *Nene Zürcher Zeitung*, 31.3.1995., s. 17

²⁹⁶ Cit. H. Hesse, *Franz Kafka. Das Schloß*, in: *National Zeitung*, Basel, 26.5.1935, p.64

storico-politico-culturale, dall'altra come espressione di un isolamento mai intellettualistico bensì perturbante ed impetuosamente solitario. Un linguaggio, quello di Kafka, che non si stanca mai di autorappresentarsi e ciclicamente riprodursi all'interno della mente dei suoi lettori, che cercano dunque di afferrare il senso delle sue parole, sospese, come afferma appunto Hermann Hesse, in un universo simbolico che converge verso l'indicibile. La disturbante ma lucida visionarietà di Kafka si traduce anche in una lingua che non è immediatamente accessibile, e che, come nel caso dei testi di Tawada, va esaminata procedendo per *contrast*.

Nonostante i numerosi e reiterati tentativi di sistematizzare permanentemente la produzione artistica dell'autore tedesco, la qualità sfuggente della scrittura di Kafka resiste a qualsiasi forma di tassonomizzazione definitiva. Come afferma M. Nekula «Denn je länger man sich mit Kafka befasst, desto unangebrachter erscheint es, jemandes Identität, die nicht allein Kafkas Zeitgenossen über die Sprache zu verstehen pflegten, in eine triviale Form zu gießen, die sich Kategorisierungen bedient wie etwas „deutscher Schriftsteller“, „tschechischer Schriftsteller deutscher Sprache“»²⁹⁷. Chi era Kafka, o meglio, quale identità linguistica presentava l'autore di alcuni dei racconti e dei romanzi più angoscianti della storia della letteratura mondiale?

Il dilemma dell'alterità linguistica a cui fa riferimento il titolo di questo paragrafo ha portato, nella Germanistica contemporanea, a un ripensamento dell'opera di Kafka come scrittore *interculturale*. Già Navid Kermani, nel suo celebre *Was ist deutsch an der deutschen Literatur?* parlava di Kafka come del primo esempio di scrittura interculturale, o meglio, scrittura della *Fremde*. Kermani, partendo dall'intenzione di voler parlare della grande

²⁹⁷ Cit. M. Nekula: *Franz Kafkas Sprachen und Identität.*, in: Nekula, M. / Koschmal, W. (Hgg.), *Juden zwischen Deutschen und Tschechen. Sprachliche und kulturelle Identitäten in Böhmen, 1800-1945*. München: Oldenbourg, 2006, p. 125-149

letteratura in lingua tedesca e degli autori che l'hanno fatta grande, afferma di non voler avvalersi di riferimenti a Goethe, Schiller, Thomas Mann o Bert Brecht, bensì a Kafka, sottolineando la provenienza dell'autore: Praga²⁹⁸. In questa identificazione dell'*autore* Kafka con la *persona* "Kafka il praghese", possiamo rintracciare il tentativo di considerare lo stesso come parte integrante della letteratura in lingua tedesca, senza dimenticarci però della sua provenienza, quindi della sua estraneità originaria rispetto al territori tedeschi²⁹⁹. Anche se contestualizzato e contestualizzabile all'interno della cultura fortemente concentrata del territorio allora conosciuto come Boemia, in cui il ceco ed il tedesco, come vedremo successivamente, convivevano e talvolta si scontravano, Kafka è l'espressione se non la quintessenza di una letteratura tedesca che non è nata sul suolo tedesco. La riconoscibilità esteriore dell'estraneità dell'autore, com'è possibile rilevare nelle fotografie e nei ritratti di cui disponiamo, si rende ancora più manifesta se osserviamo alcuni dati specifici: la pelle non propriamente chiara, gli occhi e i capelli scuri e le ciglia folte³⁰⁰. Kafka era uno straniero che scriveva in tedesco e che ha fatto del tedesco la sua *patria*, non riconoscendo, però, alla Germania o all'Austria lo statuto di *propria patria*.

²⁹⁸ Cfr. N. Kermani, *op.cit.*

²⁹⁹ Esistono, nella letteratura tedesca contemporanea, autori di origini ceche e slovacche come ad esempio Libuše Moniková, Jiri Grušas. La prima ha in più occasioni affermato di dovere alle letture di Kafka la spinta a diventare una scrittrice: ne è testimone l'influenza della produzione di Kafka nell'opera *Pavane für eine verstorbene Infantin*, pubblicato nel 1983. (cfr. Klaus-Peter Walter, *Literatur osteuropäischer MigrantInnen*, in: C.Chiellino (a cura di), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Springer Verlag, Stuttgart, 2007, p. 191. Il secondo ha invece, nella prima parte della sua produzione letteraria, dedicato a Kafka un lavoro dal titolo *Franz Kafka aus Prag* (1983). Se dunque Kafka fosse vissuto ed avesse scritto nei nostri tempi sarebbe stato ascritto senza dubbio alla letteratura interculturale. La Germanistica e la stessa Kafka-Gesellschaft ha dedicato un volume alla questione dal titolo *Kafka Interkulturell* (a cura di H.Neumeyer/W. Steffens, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013).

³⁰⁰ Cfr. N. Kermani, *op.cit.*

La lingua di Kafka riflette, tra le altre cose, la nebulosità della situazione politica della Boemia. Nel 1883, infatti, la sua terra natale stava vivendo l'ultima parte della sua appartenenza all'impero asburgico; nel 1924, al momento della morte di Kafka, era stata già fondata la Repubblica Ceca (1918). Il clima di tensione acuiva la progressiva polarizzazione linguistica e culturale tra boemi (cechi) e tedeschi e aveva favorito il rifiorire di un nazionalismo boemo, anche sulla scorta dei rivolgimenti storico-culturali legati al Romanticismo europeo³⁰¹. La Praga di Kafka, in cui l'autore si formò e si definirono le sue convinzioni letterarie, era una città multiculturale che concentrava in sé il seme della molteplicità identitaria, pur essendo allo stesso tempo teatro di rivendicazioni nazionalistiche da parte dei boemi. Pur rappresentando una minoranza etnica, i tedescofoni occupavano posti di rilievo nello strato sociale più alto ed erano anche i più abbienti. La rivoluzione industriale aveva fatto avviare un processo di urbanizzazione che intendeva accompagnarsi a un sottoprocesso di *cechizzazione* delle città di Praga e dei dintorni della stessa.

Con la nascita della Repubblica Ceca, nel 1918 dopo una lunga *débâcle*, il ceco divenne la lingua ufficiale del paese, portando varie conseguenze dal punto di vista sociale e istituzionale. I cechi costruirono un teatro nazionale e un'accademia dell'arte ceca: si ingegnarono per creare un passato, che risultava essere necessario alla futura affermazione nazionalistica³⁰². I dirigenti tedesco-boemi furono costretti a cedere il loro posto a quelli cechi; Kafka, in quanto buon conoscitore della lingua ceca, mantenne la propria posizione di vice-segretario dell'AUVA (*Allgemeine Unfallversicherungsanstalt*), presso la quale lavorava³⁰³.

È all'interno di questa frammentata situazione politica che si inserisce l'opera di Kafka e dunque anche la complessa questione della lingua. Nello specifico, Praga divenne non solo il

³⁰¹ Cfr. M. Schmitz-Emans, *op.cit.*, p.26

³⁰² *Ivi*, p. 27

³⁰³ *Ivi*, p. 29

fulcro di una nuova identità politica, quella ceca, ma anche il motore propulsivo di una nuova letteratura che trovò in Kafka il suo rappresentante più significativo. Si creò, in tal modo, una frattura con l'impero non solo sul piano politico ma anche artistico. La sua città natale si era costruita, durante la prima metà del Novecento, in particolare negli anni '20 e negli anni '30, una reputazione tale da essere paragonata a città metropolitane come Berlino e Vienna. Dall'alto della decadenza metropolitana praghese, spesso descritta come erotica e fantasticamente terrificante, si assistette alla nascita di una vera e propria letteratura tedesca praghese, di cui Kafka fu il fulgido rappresentante di una problematica letteraria, che superando la lingua, produsse una frattura identitaria³⁰⁴.

Una divaricazione identitaria, appunto, manifestata dallo stesso Kafka nei suoi diari e negli scambi epistolari con l'amico e futuro editore Max Brod, in particolare e nello specifico nelle poche riflessioni che riguardavano il suo rapporto con l'essere un tedescofono in un territorio non tedesco e il sentirsi straniero in tutti i luoghi. L'esistenza di Kafka dimostra, infatti, la possibilità di scardinare tutti i preconcetti legati alla territorialità: il territorio fisico viene messo in secondo piano dallo spostamento dell'attenzione verso il territorio dell'anima. La Praga geografica divenne diretta espressione di un'ideologia sovranazionale, che rilevava le differenze, facendole assurgere a spettro di normalità.³⁰⁵

È soprattutto negli scambi epistolari che Kafka esamina il suo rapporto con la lingua tedesca. Il ricorso alla lingua dei dominatori è l'espedito che lo scrittore utilizza per rafforzare il suo senso di estraneità al mondo in cui agisce.

³⁰⁴ Cfr. C. Jäger, *Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager-und-sudeten deutscher Werke*, Deutsche Universitätsverlag Wiesbaden, 2005, p. 7

³⁰⁵ Cfr. S. Spector, *Prague Territories. National conflict and cultural innovation in Franz Kafka's Fin de Siècle*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2000, pp. 1-36

Nach den ersten Worten kam hervor, daß ich aus Prag bin; beide, der General (dem ich gegenüber saß) und der Oberst kannten Prag. Ein Tscheche? Nein. Erkläre nun in diese treuen deutschen militärischen Augen, was du eigentlich bist. Irgendwer sagt: »Deutschböhme«, ein anderer »Kleinseite«. Dann legt sich das Ganze und man ißt weiter, aber der General mit seinem scharfen, im österreichischen Heer philologisch geschulten Ohr, ist nicht zufrieden, nach dem Essen fängt er wieder den Klang meines Deutsch zu bezweifeln an, vielleicht zweifelt übrigens mehr das Auge als das Ohr. Nun kann ich das mit meinem Judentum zu erklären versuchen. Wissenschaftlich ist er jetzt zwar zufriedengestellt, aber menschlich nicht³⁰⁶.

Lo sguardo e l'orecchio indagatori del generale, che cercano di attribuire un'identità a Kafka, dimostrano verbalmente ciò che intendiamo quando parliamo della Praga del primo dopoguerra: una città in cui i tedeschi e i cechi convivevano, pur rappresentando, i primi, una minoranza etnica e linguistica. La riflessione dell'autore apre, però, un altro orizzonte di analisi: quale "identità" va attribuita a Kafka e a quale identità avrebbe potuto ascrivere lo stesso?

La germanistica ha provato a ricostruire l'identità linguistica di Kafka prendendo spunto da aspetti legati alla sua famiglia e al modo in cui la stessa si configurava linguisticamente. Il padre di Kafka, Hermann Kafka, venne definito, dagli studiosi praguesi, come un «tschechischer Jude». Egli proveniva dalla provincia proletaria ceca-ebraica: un'appartenenza, quest'ultima, che veniva sottolineata anche dal proprio cognome³⁰⁷. L'etimologia del cognome Kafka, dal ceco 'kavka' avente come significato 'gracchio', che lo stesso Hermann Kafka aveva usato come simbolo per il suo negozio, testimonia un'aderenza, da parte dell'uomo, a

³⁰⁶ Cit. F. Kafka, *Franz Kafka. Briefe 1902 -1924*, lettera indirizzata a Max Brod (20 Aprile 1920), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1975, p. 270

³⁰⁷ Cfr. K. Wagenbach, *Franz Kafka. Nachdruck der Ausgabe aus dem Jahr 1964*, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg, 1991, p. 17

un'atipica appartenenza territoriale di matrice ceca³⁰⁸: quest' importante aspetto viene confermato anche dai molteplici errori linguistici presenti nelle lettere in tedesco, che l'uomo inviava alla sua futura moglie e madre di Franz, Julia³⁰⁹. Bisogna ricordare che i due coniugi parlavano una varietà del tedesco con sfumature dialettali, che va sotto la definizione di *Mauscheldentsch*³¹⁰. Se il tedesco veniva parlato in casa, il ceco veniva utilizzato, nella maggior parte dei casi, come lingua commerciale e pubblica³¹¹. Ci troviamo davanti a una complessa conformazione linguistica, che non va intesa come acclarata, bensì come una rete di supposizioni che convergono verso una condizione di diglossia imperfetta, in un luogo in cui né il tedesco né il ceco – lingue del territorio praghese - rappresentavano una vera e propria lingua madre, ma che si configuravano, a seconda delle circostanze comunicative, come lingue veicolari.

Nel delineare un quadro dell'identità linguistica familiare in cui Kafka si trova e agisce va considerato il senso di duplice aderenza alla lingua ceca e al tedesco, che viene anche messo al centro di una riflessione di H. Binder. Secondo quest'ultimo, infatti, H. Kafka non era altro che un «deutscher Jude», pur avendo un passato parzialmente ceco e una conoscenza superficiale del tedesco³¹². Binder afferma che «sie ist gleichfalls dem deutsch-jüdischen Bevölkerungsteil Böhmens zuzurechnen»³¹³. Con il pronome *sie* l'uomo faceva riferimento alla moglie, ritraendo altresì Hermann Kafka stesso all'interno del contesto dell'ebraismo tedesco in Boemia.

³⁰⁸ *Ibidem*

³⁰⁹ *Ivi*, p. 16

³¹⁰ *Ivi*, p. 17

³¹¹ Cfr. H. Binder, *Kafkas Hebräischstudien: Ein biographischer-interpretatorischer Versuch*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11, 1967, p. 537

³¹² Cfr. H. Binder, *Franz Kafka: ein Leben in Prag*, Mahnert-Lueg, München 1982, p. 13

³¹³ *Ibidem*

Gestern fiel mir ein, daß ich die Mutter nur deshalb nicht immer so geliebt habe, wie sie es verdiente und wie ich es könnte, weil mich die deutsche Sprache daran gehindert hat. Die jüdische Mutter ist keine "Mutter", die Mutterbezeichnung macht sie ein wenig komisch (nicht sich selbst, weil wir in Deutschland sind) wir geben einer jüdischen Frau den Namen deutsche Mutter, vergessen aber den Widerspruch, der desto schwerer sich ins Gefühl einrenkt, "Mutter" ist für den Juden besonders deutsch, es enthält unbewußt neben dem christlichen Glanz auch christliche Kälte, die mit Mutter benannte jüdische Frau wird daher nicht nur komisch, sondern auch fremd. Mama wäre ein besserer Name, wenn man nur hinter ihm nicht "Mutter" sich vorstellte. Ich glaube, daß nur noch Erinnerungen an das Ghetto die jüdische Familie erhalten, denn auch das Wort Vater meint bei weitem den jüdischen Vater nicht.³¹⁴

In questa riflessione tratta dal diario di Kafka e datata 24 ottobre 1911, l'autore riflette sulle parole *Mutter* e *Vater*, focalizzandosi sul modo in cui queste ultime venissero percepite in tedesco dagli ebrei. Si tratta di una considerazione che definisce l'impossibilità delle parole tedesche di rappresentare compiutamente la *madre* e il *padre* ebraici.

La lingua tedesca presenta, dunque, un limite espressivo che Kafka rileva e sottolinea. Nella società di assicurazioni in cui egli lavora, alterna il tedesco al ceco. Per evitare la *cechizzazione* del suo nome lo stesso decide di firmarsi come DrFKafka: con l'uso del ceco come lingua ufficiale dopo la nascita della repubblica Ceca, molti nomi e cognomi vennero modificati. Lo stesso Kafka avrebbe dovuto firmarsi come František Kafka³¹⁵.

Un rapporto ulteriormente problematico con le due lingue emerge dall'analisi dei suoi diari e degli scambi epistolari. Nella sfera privata e personale, Kafka usa entrambe le lingue: il ceco, però, come rilevabile per esempio nelle corrispondenze con Milena Jesenská, è per Kafka «viel herzlicher als das Deutsche»³¹⁶. Nelle lettere alla sorella Ottilia affiora, invece, una posizione fortemente ironica nei confronti della propria competenza linguistica e del proprio

³¹⁴ Cit. F. Kafka, *Tagebücher 1909 -1923*, 24.10.1911, Fischer Verlag, 1997, p. 64

³¹⁵ Cfr. M. Nekula, *op.cit.*, p. 136

³¹⁶ Cfr. F. Kafka, *Franz Kafka. Briefe 1902-1924*, Lettera a Milena Jesenská – Maggio 1920, p. 275.

bilinguismo: l'autore afferma di essere un *halbdeutscher*, correggendo se stesso e la definizione del tedesco come *Umgangssprache*³¹⁷.

Il ceco e il tedesco convivono, dunque, in Kafka, ma è il ceco ad abitare il suo cuore. Il tedesco è, invece, inteso come lingua scelta per l'espressione creativa ma anche la lingua cui Kafka si sente più vicino dal punto di vista 'identitario': il tedesco può pertanto essere identificato come la *Muttersprache* di Kafka, ma va slegata da qualsiasi senso di appartenenza fisica e territoriale.

IV.2.1. La poetica della bugia e il mutismo in Kafka

La mancata aderenza a un'identità nazionale ben definita e la conseguente sospensione della propria "alterità" tra dimensioni diverse e diversificate, producono, nell'avvicinarsi alla produzione *letteraria* di Kafka, una vera e propria mistificazione sensoriale. Se in Tawada, come abbiamo visto, la sospensione identitaria si traduce in un inscenamento del sé e del proprio essere *altro*, in Kafka questo stesso aspetto si declina sotto forma di un mutismo indecifrabile. Tale considerazione prende le mosse dalla stessa rivelazione di Kafka relativa all'impossibilità di scrivere in tedesco, individuabile nella riflessione del 24 Ottobre 1911³¹⁸. La diagnosi dell'impossibilità di scrivere in tedesco, che rappresenta la lingua che lo stesso Kafka utilizza per scrivere i suoi racconti e romanzi, va a scontrarsi con le realtà linguistica e creativa in cui l'autore vive.

L'inizio dell'attività letteraria di Kafka coincide con l'inizio di quella che identifichiamo come *Sprachkrise*, una crisi della lingua che non è solo formale, bensì anche spirituale. Kafka,

³¹⁷ Cfr. M. Nekula, *Franz Kafka und die tschechische Sprache. Zum Stil seiner tschechisch geschriebenen Texte*, in: *Stylistyka* 9, 2000, pp. 217-225

³¹⁸ Vedere nota 46.

che ne soffre direttamente, è testimone di uno scetticismo spirituale che si estende alla scrittura fino a oltrepassare lo spazio del dicibile: anche per questo motivo i suoi testi precipitano spesso nell'abisso del grottesco. La complicità e la fiducia che lo scrittore-poeta poteva riporre nella lingua vengono meno, configurandosi come impossibilità delle parole di riuscire a ricordare il loro significato e il loro legame con il mondo: «Als ob Worte erinnern könnten!»³¹⁹. Nel processo che porta all'espressione del proprio Io e della propria identità qualcosa si smuove e frana rovinosamente, impedendo al bisogno di comunicare di adempiere al proprio compito. Il linguaggio umano, così com'è, non è adeguato in quanto esso svaluta e falsifica ciò che l'individuo intende realmente esprimere³²⁰. L'espressione massima della rinuncia alla verbalizzazione è rappresentata dal Lord Chandos di *Ein Brief* (1902), il quale afferma:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhandengekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte »Geist«, »Seele« oder »Körper« nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urtheil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.³²¹

³¹⁹ Cit. F. Kafka, *Franz Kafka. Briefe 1902-1924*, p.9

³²⁰ Cfr. R. Musil, *Robert Musil. Prosa, Dramen, Späte Briefe*, hrsg. v. A. Frisé, Amburgo, 1957, p. 15

³²¹ Cit. H. von Hoffmannsthal, *Ein Brief*. url :

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1>

L'impossibilità della lingua di rappresentare il pensiero e dunque i concetti che l'uomo elabora nella sua mente e la metafora dei *modrige Pilze* diventano la modalità espressiva di un disagio generalizzato, che fornisce agli scrittori il pretesto per ridefinire le nozioni di letteratura e di letterarietà³²². L'emergenza espressiva e linguistica e l'impossibilità di scrivere in tedesco e dunque un'eventuale impossibilità di scrivere in generale si configurano, in Kafka, come un modo per affermarsi e confermarsi linguisticamente tramite la scrittura. In tal modo, l'urgenza espressiva, che nel frattempo è confluita in un mutismo, appare come quasi riscattata dalla scrittura. La stessa scrittura somiglia a un *Urschrei* che non vuole ricalcare la realtà, bensì costituisce la realtà stessa³²³. Questa considerazione, che si trova stilisticamente a metà strada tra il Romanticismo e l'Espressionismo, cui si fa spesso aderire l'opera di Kafka, non vuole essere una precisazione manieristica, bensì una vera e propria definizione della scrittura di Kafka, nel limite in cui sia possibile definire la sua opera. «Das was man ist, kann man nicht ausdrücken, denn diese ist man eben; mitteilen kann man nur das was man nicht ist, also die Lüge»³²⁴. Intravedendo così il Kafka che gioca coi paradossi e che fa degli stessi una modalità espressiva, ci troviamo di fronte a un rovesciamento sistematico della conoscenza: ciò che si è non può essere espresso, in quanto lo si è, al contrario, ciò che non si è, può essere comunicato ricorrendo al dispositivo della bugia. Seguendo questo assunto potremmo affermare che la narrazione è per Kafka un processo di inscenamento delle bugie. In primo luogo, Kafka modifica la sua realtà linguistica di partenza, creando un monolinguisma letterario: i prodotti della sua creatività sono in tedesco; se non conoscessimo la sua biografia potremmo tranquillamente pensare che il tedesco sia l'unica lingua che egli impieghi per

³²² Cfr. W. H. Sokel, *Zur Sprachauffassung und Poetik Franz Kafkas*, in: Claude David (a cura di), *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1978, p. 26

³²³ Cfr. M. Nekula, *Franz Kafkas Sprache und Sprachlosigkeit*, in *Brücken N.F 15*, 2007, p.102

³²⁴ Cit. F. Kafka, *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß*, H. G. Koch (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main, 1994, p. 166

comunicare. Il suo monolinguisimo dialoga però, direttamente e indirettamente, con il suo stesso bilinguismo. In secondo luogo, la dimensione della bugia non va intesa come negazione della realtà bensì come potenziamento della stessa tramite l'artificio della mistificazione. In terzo luogo, affermando l'impossibilità di rappresentare verbalmente il proprio Io, egli rovescia il rapporto ordinario tra lingua e pensiero. Questa *poetica della bugia* che Kafka mette in campo non è altro che un modo per superare la *Sprachkrise*, che altrimenti lo avrebbe tenuto incatenato all'impossibilità di concepire la non risolvibilità del conflitto tra essere e lingua. Kafka sfrutta perciò la propria condizione di emarginato nella sua stessa identità per trasferire l'incapacità biografica di scrivere (in una lingua) in una capacità di cifrare la rappresentazione che egli stesso aveva della realtà. Letta da questo punto di vista, la *poetica della bugia* di Kafka diventa una necessità espressiva, che emerge anche dalle testimonianze biografiche di cui disponiamo. «Ich bin ein lügnerischer Mensch, ich kann das Gleichgewicht nicht anders halten, mein Kahn ist brüchig»³²⁵ e ancora «Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Die Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen. Wer sie erkennen will, muß Lüge sein»³²⁶.

Consegnandosi a un'immagine di individuo menzognero che considera e comprende profondamente l'esistenza di una scissione nella realtà sensibile tra verità e bugia, Kafka enuclea embrionalmente il punto di partenza di quel nichilismo violento e discendente che domina la sua produzione narrativa. La consapevolezza di queste problematiche emerge nel testo *Beschreibung eines Kampfes* (1904), in cui la cornice narrativa e le narrazioni parallele convergono verso una stessa tematica, ovvero la difficoltà di un individuo, minacciato

³²⁵ Cit. F. Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit*, E. Heller, J. Born (a cura di), Suhrkamp, Frankfurt am M., 1976, p. 755

³²⁶ Cit. F. Kafka, *Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe*, J. Born, G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemeit, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1982

dall'imminente disfacimento del mondo, di mantenere integra la propria identità in una realtà che lo spinge verso la disintegrazione³²⁷.

La malattia polmonare, che colpirà Kafka precocemente per condurlo poi alla morte nel 1924, dopo essere stato in cura presso diversi sanatori europei, è stata senz'altro il motivo scatenante di una sequenza di meditazioni sulla vita e sull'individuo che agisce in un mondo che si affaccia sul baratro³²⁸. Va man mano delineandosi un confronto con la vita, che si esprime solo nella vita stessa: essa non trova spazio nella letteratura, poiché, per Kafka, la scrittura è un confrontarsi con la morte. «An allen diesen guten und stark überzeugenden Stellen handelt es sich immer darum, daß jemand stirbt, daß es ihm sehr schwer wird, daß darin für ihn ein Unrecht und wenigstens eine Härte liegt und daß das für den Lese wenigstens meiner Meinung nach rührend wird»³²⁹. In questo confrontarsi con la morte e con le rappresentazioni di quest'ultima, Kafka si avvicina alla dimensione della soglia e al confine con il sovrumano, che rendono difficile se non impossibile un tentativo di interpretazione univoca: la scrittura, per lui, oltre a essere un confronto con la morte è anche un confronto con se stesso, che risulta, quasi come conseguenza naturale, in una condizione di *trance*, a metà strada tra il dormiveglia e la lucidità appassionata che il creare trascina con sé³³⁰. «Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mi solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele. Vormittag im Bett. Die immer klaren Augen»³³¹. Questa rappresentazione del processo creativo come totalizzante è un cedersi sessualizzato e

³²⁷ Cfr. A. Costazza, *Franz Kafka. Die Kunst der Lüge und die Lüge der Kunst*, in: F. Cercignani (a cura di), *Studia Theodisca XIII (2006)*, p. 69

³²⁸ Si fa qui riferimento al materiale che confluirà nel testo *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und wahren Weg*, pubblicato postumo e, come molti testi di Kafka, non ha la forma di un manoscritto compiuto.

³²⁹ Cfr. F. Kafka, *Tagebücher 1909 -1923*, 23.09.1912, p. 443

³³⁰ Cfr. M. Schmitz-Emans, *op.cit.*, pp. 59-78 [69].

³³¹ Cfr. F. Kafka, *Tagebücher 1909 -1923*, 23.09.1912, p. 292.

sacralizzato alla scrittura, che anticipa il momento della nascita e dello sviluppo, dunque del *parto* del testo³³². I suoi diari e gli scambi epistolari non sono infatti una mera forma di scrittura privata, bensì una testimonianza di un apprendistato nella scrittura, nella quale Kafka cercava risposte alla sua verità: a una verità spesso ammutolita dal disintegrarsi progressivo del mondo che lo circondava. Se da una parte desiderava, perciò, curare con la letteratura le sue malattie, quella fisica e quella spirituale, dall'altra era oltremodo importante che la scrittura rappresentasse una *absolute Gegenwärtigkeit* del soggetto narrato, che risulta, pertanto, in un'aspirazione alla completezza pragmatica del linguaggio, al quale viene dato il compito di illustrare verbalmente i sentimenti, anche tramite l'artificio narrativo³³³.

Nell'impossibilità di ottenere un linguaggio che potesse corrispondere a queste caratteristiche di aderenza con i sentimenti e con la realtà, Kafka sprofonda nell'abisso della visionarietà, passando da una necessità di rappresentare la realtà a una necessità di esprimere quel mondo mostruoso che abita nella sua testa, dal quale egli stesso deve provare ad affrancarsi³³⁴. L'interrogativo, mistificato nella sua produzione narrativa, si palesa dunque per le prime volte: come è possibile liberarsi da quel mondo mostruoso, senza distruggerlo? La volontà di liberarsene è però superiore a qualsiasi aspirazione a tenerlo sepolto nella propria psiche³³⁵. I diari mostrano che l'attività onirica della mente di Kafka non si manifesta solamente durante il sonno, bensì anche durante il dormiveglia e nei momenti successivi al risveglio: i sogni si sono di conseguenza tramutati in visioni allucinatorie, che egli stesso

³³² Nell'annotazione diaristica dell'11.2.1913 Kafka parla della nascita del racconto *Das Urteil* come di un «Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen». (F.Kafka, *Tagebücher 1909-1923*, p.491).

³³³ Cfr. A. Thorlby, *Anti-Mimesis: Kafka and Wittgenstein*, in: F. Kuna (a cura di), *On Kafka. Semi-centenary perspectives*, Elek, Londra, 1976, p. 74

³³⁴ Cfr. F. Kafka, *Tagebücher 1909 -1923*, p. 306.

³³⁵ *Ibidem*

descrive come i suoi fantasmi, demoni, diavoli³³⁶. Gli stessi demoni con i quali convive quotidianamente fino alla morte diventano spesso personaggi e temi paralleli nei suoi racconti, se non motivi presenti negli incipit degli stessi³³⁷.

Potremmo affermare, alla luce di queste osservazioni, che l'opera di Kafka è realmente l'opera dell'inafferrabilità concettuale: è questo, infatti, l'oggetto di analisi di buona parte della critica che da sempre si interroga sulle visioni oniriche che popolano la scrittura di Kafka. Proprio nel tentativo di rintracciare i riferimenti sovrumani, la critica si è abbandonata alle interpretazioni più disparate, spesso più visionarie del materiale visionario stesso che analizzavano³³⁸. È questo il rischio che corre chiunque si avvicini ai testi di Kafka: a ragione, il filosofo Theodor Adorno, affermò, riferendosi ai testi di Kafka, «Jeder Satz spricht: Deute mich, und keiner wird es dulden»³³⁹.

Per spiegare l'inafferrabilità sia delle narrazioni sia dei processi celati dietro le narrazioni di Kafka ricorriamo a un racconto aforistico dello stesso: *Der Kreisel* (1920). In questo racconto viene esemplificato teoricamente e a più livelli ciò che identifichiamo come *kafkaesk*.

Ein Philosoph trieb sich immer dort herum wo Kinder spielten. Und sah er einen Jungen, der einen Kreisel hatte lauerte er schon. Kaum war der Kreisel in Drehung, verfolgte ihn der Philosoph um ihn zu fangen. Dass die Kinder lärmten und ihn von ihrem Spielzeug abzuhalten

³³⁶ «Heute Mittag vor dem Einschlafen... lag auf mir der Oberarm einer Frau aus Wachs. Ihr Gesicht war über dem meinen zurückgebogen, ihr linker Unterarm drückte meine Brust.» (6.11.1911, in: F.Kafka, *Tagebücher 1909 -1923*, p. 169). ; «Gestern Abend erschien mir das weiße Pferd zum erstenmal vor dem Einschlafen, ich habe den Eindruck als wäre es zuerst aus meinem der Wand zugekehrten Kopf getreten, wäre über mich hinweg- und vom Bett hinuntergesprungen und hätte sich dann verloren.» (27.5.1914, in F.Kafka, *Tagebücher 1909 -1923*, p.330).

³³⁷ Cfr. W. H. Sokel, *op.cit.*, p. 30

³³⁸ Cfr. M. Engel, «Kafka lesen. Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen», in: M.Engel, B.Aurerochs (a cura di), *Kafka Handbuch*, Metzler, 2010, p. 411

³³⁹ Cit. T. Adorno, *Aufzeichnungen zu K*, in: T. Adorno (hrsg. v.), *Prismen*, DTV, Frankfurt am M. 1963, p. 249

suchten kümmerte ihn nicht, hatte er den Kreisel, solange er sich noch drehte, gefangen, war er glücklich, aber nur einen Augenblick, dann warf er ihn zu Boden und ging fort. Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also z. B. auch eines sich drehenden Kreisels genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch, war die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel. Und immer wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er Hoffnung, nun werde es gelingen und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen Lauf nach ihm die Hoffnung zur Gewissheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.³⁴⁰

Nel breve racconto aforistico e parabolico un filosofo si ferma a guardare incuriosito i bambini che giocano con la trottola. La sua attenzione viene richiamata dal movimento circolare e continuo della stessa: da ciò nasce l'impossibilità per il filosofo di afferrare la trottola nel suo ruotare e un conseguente collasso dell'attuabile riconoscimento strutturale delle *cose del mondo*. Nell'identificazione di una *Kleinigkeit*, ovvero il movimento circolare della trottola, il filosofo rintraccia la possibilità di capire globalmente le questioni sulle quali si interroga. Coesistono due tipologie di rinunce: da una parte la rinuncia ad occuparsi delle grandi questioni della vita per comprenderne globalmente la consistenza, dall'altra la *rinuncia a rinunciare* alla possibilità del raggiungimento dell'agognato *Erkenntnis*. Il risultato è però meno positivo del quadro di possibilità in cui il filosofo si inserisce: la concentrazione nell'attività di riconoscimento, che gli impediva di udire le urla dei bambini, viene meno ed egli stesso finisce per sentirsi come una trottola che viene frustrata maldestramente, in quanto la stessa, nel momento in cui viene afferrata, smette di muoversi.

³⁴⁰ Cit. F. Kafka, *Der Kreisel*, in: F. Kafka, *Sämtliche Werke. Romane und Erzählungen*, Zweitausendeins, Frankfurt, 2010, p.907

In questo racconto, espressione di una crisi profonda dell'oggettività del mondo, Kafka enuclea dal punto di vista dello *scrittore* ciò che i lettori e i critici hanno a più riprese sottolineato: una dialettica tra provocazione interpretativa e rinuncia all'interpretazione, che conduce a un sabotaggio collettivo. I testi di Kafka non possono essere interpretati, utilizzando gli strumenti interpretativi tradizionali, bensì partendo da una rinuncia all'interpretazione, che sfugge agli occhi e al pensiero di chi interpreta³⁴¹. La mancanza di un *riconoscimento* teorico, che come la lingua vive un lungo periodo di crisi tra le due guerre, non si presenta solo sotto forma di oscurità o di inafferrabilità, che rendono dunque la realtà e il riconoscimento inaccessibili all'individuo, ma anche come incapacità dell'individuo stesso di farsi strada nella realtà.³⁴² «Er hat das Gefühl, daß er sich dadurch, daß er lebt, den Weg verstellt»³⁴³. Il fatto stesso che l'individuo cerchi una strada, gli impedisce di trovarla: il riconoscimento globale è dunque impossibilitato dal fatto che l'individuo è eccessivamente legato alla realtà; per riuscire a raggiungere l'*Erkenntnis* l'individuo deve eliminare qualsiasi ostacolo dalla propria strada e quindi ricorrere alla distruzione o alla trascendenza del sé³⁴⁴.

³⁴¹ Cfr. M. Engel, *op.cit.*, p.411

³⁴² Cfr. I. C. Henel, *Kafka als Denker*, in: Claude David (a cura di), *op.cit.*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1978, pp.52-3.

³⁴³ Cit. F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, in: F. Kafka, *Sämtliche Werke. Romane und Erzählungen*, Zweitausendeins, Frankfurt, 2010, pp. 839-876.

³⁴⁴ Cfr. I. C.Henel, *op.cit.*, p. 53

IV.3 Influenze kafkiane nell'opera di *Yoko Tawada*

IV.3.1. Principi estetici delle realtà trasformate

Il grado di influenza dell'opera di Franz Kafka sulla produzione narrativa di Yoko Tawada è il prodotto di un incontro fecondo tra quelli che potremmo definire come due esponenti significativi dei due canoni letterari di lingua tedesca. In assenza di una non ancora avvenuta, ma fortemente auspicata, integrazione biunivoca del "condiviso" canone di autori di provenienza ed origini tedescofone con quello dell'*altra* letteratura tedesca³⁴⁵, ossia il canone dei migranti, verranno approfonditi i segnali di riferimento e di rievocazione dell'opera kafkiana in Tawada.

Se nella sezione precedente è stata discussa la problematica linguistica e identitaria nei due autori, prendendo in esame in particolare la saggistica poetica di Tawada e i diari, le lettere e i racconti aforistici di Kafka, in questo nuovo capitolo, invece, si metteranno a fuoco le influenze e le corrispondenze nelle narrazioni precipuamente fittizie (in particolare le forme del racconto) dei due autori.

Infrangendo quella che è la riconosciuta categoria letteraria degli *Ovid-Romane*, testi, in particolare romanzi, più o meno chiaramente ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio, che hanno creato ormai un' importante tradizione letteraria³⁴⁶, si volgerà l'attenzione ad alcuni testi

³⁴⁵ Cfr. M. Durzak und N. Kuruyazic (hrsg. v.), *Die andere deutsche Literatur : Istanbul Vorträge*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004. Sebbene tale lavoro sia rivolto alla ricezione e agli sviluppi della letteratura turco-tedesca, non possiamo non considerare la definizione "andere deutsche Literatur" come una forma di rappresentazione dello spazio del canone multiculturale in lingua tedesca.

³⁴⁶ Cfr. M. Schmitz Emans, *«Poetik der Verwandlung»*, Studienverlag, Innsbruck, 2008. In questo importante lavoro di raccolta dei riferimenti al concetto metamorfico di matrice ovidiana, Schmitz-Emans passa in rassegna in primo luogo la fortuna letteraria delle *Metamorfosi* di Ovidio e in secondo luogo le deviazioni, gli sconfinamenti e le derive intertestuali, estetiche ed artistiche del motivo della 'trasformazione' nella letteratura e nelle arti del Novecento.

emblematici di Tawada, che possono essere identificati non solo come *Ovid-Romane* bensì anche come *Kafka-Romane*. Si procederà, dunque, a modificare il paradigma di partenza, passando da Ovidio a Kafka, poiché, come la stessa Tawada ha affermato, «die Verwandlung ist in der Geschichte der europäischen Literatur ein seltenes Thema, soweit ich informiert bin, gibt es zwischen den Metamorphosen von Ovid und Kafka gar keinen Roman, in dem dies das Hauptthema ist»³⁴⁷. Partendo proprio da quest'ultimo assunto relativo all'inesistenza di autori che abbiano trattato in maniera ugualmente profonda e radicale il materiale della trasformazione e della metamorfosi, si vedrà in che modo l'opera di Tawada riesca a superare, con un fluire narrativo impetuoso simile a quello delle onde, il *concetto* stesso di trasformazione, collocandosi, in ultima analisi, in una realtà fittizia simile a un fiume che deborda in tutte le direzioni. L'atto della trasformazione non si manifesta solamente nella sua forma "principale", ovvero quella del cambiamento di *stato* o di *figura*³⁴⁸, bensì come una condizione connaturata alla narrazione, in quanto la realtà narrata è già trasformata rispetto alla realtà originaria, da cui il testo prende spunto. La lettura diventa l'unico strumento utile al riconoscimento dell'avvenuta trasformazione del testo, poiché permette di disporre gli oggetti della scrittura sulla linea della narrazione. In altre parole, leggere equivale a trasformare, rappresentando le realtà narrative che si manifestano, sin dal principio, come realtà 'trasformate'.

Anche se collocati temporalmente e spazialmente in due dimensioni differenti, le opere dei due autori si intersecano in più punti, in particolar modo nella descrizione della realtà, che come introduce il titolo di questo paragrafo, non è una realtà 'pura', ma 'trasformata'. Il nucleo della nostra riflessione sarà dedicato al modo in cui tali realtà vengano presentate come già

³⁴⁷ «Fremd sein ist eine Kunst. Interview mit Yoko Tawada» url:

<https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>

³⁴⁸ Cfr. M. Schmitz-Emans, *op.cit.*

trasformate, sottolineando quello che è un processo di normalizzazione degli aspetti surreali e grotteschi, che diventano, pertanto, la dimensione quotidiana in cui l'individuo agisce.

Le cornici teoriche entro le quali si inseriscono le opere di Kafka e di Tawada sono refrattarie a univocità rappresentative. Se, infatti, nella pratica letteraria rappresentare significa attribuire allo spazio testuale una riconoscibilità dimensionale, nei due autori, invece, tale caratteristica si configura come la capacità della rappresentazione di tradursi in una serie di contraddizioni: la deviazione dalla norma rappresentativa si trasforma da eccezione in prassi, sino a diventare il materiale fondamentale per *creare*. I mondi fittizi delle loro narrazioni sono contraddittori nella misura in cui essi non corrispondono, o meglio non hanno l'ambizione di corrispondere, alla conoscenza del mondo di cui dispone il lettore³⁴⁹. Il collasso della rappresentazione mimetica della realtà in Kafka e Tawada è da intendere, pertanto, come il risultato di una presa di distanza dai sistemi rappresentativi tradizionali. In altre parole, adottando una scrittura antimimetica, dunque lontana dalla percezione che il lettore comune ha della realtà, i due autori fanno ricorso al grottesco non solo per dare vita a situazioni narrative a metà strada tra il paradossale e l'onirico ma, in ultima istanza, anche per esprimere il loro rifiuto della scrittura mimetica tipica della tradizione.

Il concetto di *mimesi*, nella sua veste tradizionale, compare già molto presto negli studi letterari e filosofici come indicativo di un fondamento artistico e di un'aspirazione alla riproduzione della realtà nelle arti. Sin dall'antichità essa è stata oggetto di riflessione: uno dei primi a trattare questo argomento fu Aristotele, il quale affiancò al concetto di *mimesi* quello di imitazione, facendo assurgere i due termini a paradigmi rappresentativi del rapporto tra la realtà e la poesia, poiché come lo stesso Aristotele afferma «imitare è connaturato agli uomini fin da bambini e per questo essi differiscono dagli altri animali, dal momento che l'uomo è un

³⁴⁹ Cfr. M. Engel, *op.cit.*

animale massimamente incline a imitare e si procura i primi insegnamenti per mezzo dell'imitazione.»³⁵⁰. Come motivazione secondaria al bisogno dell'individuo di imitare, Aristotele adduce il piacere che questi prova nell'imitare³⁵¹. Da questa idea basilare giungiamo a un'ulteriore problematizzazione estetica e moderna del concetto di *mimesis*: l'idea della rappresentazione della realtà, intesa come riproduzione imitativa di ciò che *vediamo e consideriamo* reale, non sempre corrisponde a ciò che noi stessi *percepriamo* come tale. La riproduzione della realtà, come ci viene presentata in Kafka e in Tawada, risulta essere il prodotto non solo di uno scontro con le preconoscenze di chi recepisce i loro testi, bensì anche di una tendenza a voler rappresentare un mondo che viene riscoperto e successivamente abbozzato nella sua nuova forma³⁵²: un'attività, quest'ultima, che non si arresta mai veramente, in quanto influenzata dall'atto della lettura, che, rigenerandosi, produce nuovi mondi da elaborare: i testi dei due autori possono configurarsi, parafrasando Derrida, come indecidibili, in quanto sia la scrittura sia la lettura non sono mai univoche e definitive³⁵³. Nella prassi rappresentativa i loro testi sfuggono all'immediatezza della comprensione poiché, *in nuce*, la scrittura si traduce in metafora e allegoria, svincolandosi dalla reclusione in uno spazio concettualmente chiuso. Le scritture di Kafka e di Tawada non percepiscono la necessità di essere aderenti alla realtà come punto di partenza da cui trarre ispirazione, bensì sembra che essa diventi il punto di approdo dell'atto creativo. Prendiamo ad esempio due *Verwandlungsgeschichten* dei due autori: da una parte *Die Verwandlung* di Kafka e dall'altra *Das Bad* di Tawada. In entrambi i testi, il lettore, nella sua duplice configurazione di fruitore di un oggetto di intrattenimento e di ermeneuta, si trova davanti a narrazioni che sono

³⁵⁰ Cit. Aristotele, *Poetica*, in: M. Zanatta (a cura di) *Retorica e Poetica*, UTET, 2004, p. 595

³⁵¹ *Ibidem*

³⁵² Cfr. T. Metscher, *Mimesis*, Transcript Verlag, 2004, p. 18

³⁵³ Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad. it G. Pozzi, Einaudi, Torino, 1990

contenutisticamente lacunose: esse tratteggiano l'oggetto della narrazione senza giungere mai a una definizione risolutiva, abbozzando quella che è la realtà del contesto in cui si sviluppano le storie e partendo dall'oggetto rappresentato per giungere poi a una realtà, che non è mai una mimesi, bensì una metafora della mimesi³⁵⁴. In quale misura la rappresentazione della realtà ordinaria sia artisticamente assimilabile alla metafora è una questione non molto dibattuta, ma spesso considerata come segnalatrice di sconfinamenti della rappresentabilità narrativa. In tal senso, le narrazioni di Kafka e Tawada sono oggettivamente rappresentazioni metaforiche di un oggetto dilatato e 'sconfinato'. Prendiamo ad esempio il personaggio centrale del racconto più noto di Kafka, *Die Verwandlung*, ovvero Gregor Samsa, e il personaggio fluido del romanzo breve *Das Bad* di Tawada. Essi sono due personaggi *sconfinanti* nell'accezione in cui il primo si ritrova trasformato improvvisamente in un insetto dall'aspetto ripugnante ed è destinato a una fine tragica, il secondo, invece, è sia attore sia spettatore di un assottigliamento identitario progressivo, che si manifesta nella scelta dell'aderenza della propria identità alla figura di una bara trasparente³⁵⁵. Due provocazioni letterarie, quelle di Kafka e Tawada, che si presentano come forme di rappresentazioni di oggetti irrepresentabili se non tramite la metafora e la dimensione del surreale. A sostegno di questa teoria va segnalato il fondamentale contributo di Monika Schmitz-Emans alla definizione delle caratteristiche fondamentali delle rappresentazioni metaforiche e metamorfiche come deviazioni dalla norma mimetica, cui attingeremo per definire ciò che si configura come 'rappresentazione metamorfica della realtà'³⁵⁶.

³⁵⁴ Cfr. M. De Beisteugui, *Aesthetics after Metaphysics. From Mimesis to Metapher*, Routledge, 2012, pp. 11-58

³⁵⁵ Cfr. Y. Tawada, *Das Bad*, Konkursbuch Verlag, 1989, p. 60

³⁵⁶ Cfr. M. Schmitz-Emans, *op.cit.*, pp. 12-14.

In primo luogo, le rappresentazioni di processi metamorfici marcano, tramite la qualità trasformativa e dunque fluida e ineffabile degli oggetti narrati, l'inafferrabilità degli stessi: scrivere di un oggetto che non è, in quanto sottoposto al cambio continuo di cornici rappresentative, porta a un potenziamento della realtà, che appunto *non è* ma aumenta tramite l'irrepresentabilità mimetica e statica.

In secondo luogo, va individuata la correlazione della *Verwandlung* con la problematica della rappresentabilità in senso stretto: in altre parole, un oggetto descritto, al di là della propria natura realistica o surrealistica, viene condotto dal narratore fino ai confini con la non-rappresentabilità. Quest'ultima non va solo intesa come l'impossibilità di rappresentare un oggetto in quanto lontano dall'*elaborazione* umana, bensì anche come una riflessione generale su ciò che sia rappresentabile pienamente. Resta comunque aperta una questione: esistono oggetti pienamente rappresentabili?³⁵⁷.

Inoltre, riflettere sui processi narrativi della metamorfosi significa anche prendere in considerazione le implicazioni del ruolo della *Zeitlichkeit* nonché l'impossibilità di definire quest'ultima all'interno di un quadro narrativo indebolito da transiti che ridefiniscono i livelli dimensionali e i confini degli stessi. Il mondo narrato omette qualsiasi elemento cronologico, anche perché spesso presentato in una forma verbale al presente che non coincide mai con la realtà che viene delineata nel contatto con il cambiamento³⁵⁸. Gli scenari temporali di riferimento cambiano con l'avvicinarsi delle trasformazioni narrate: è così che assistiamo alle trasformazioni multiple del personaggio di *Das Bad* e alla tragica condizione di stasi, ma comunque trasformativa, di Gregor Samsa.

Infine, un'analisi dei processi metamorfici non può prescindere da una riflessione sul principio estetico dello straniamento. A quest'ultimo concetto va dedicata una particolare

³⁵⁷ Ivi, p. 13

³⁵⁸ Cfr. A. Avanesian/ A. Hennig, *Präsens. Poetik eines Tempus*, Diaphanes, Zurigo, 2012, pp. 9-11

attenzione. Il termine tedesco impiegato per definire lo straniamento, *Entfremdung*, presenta nella sua struttura interna la parola *Fremde*: due concetti che si individuano nei due autori. Kafka e Tawada sono, infatti, autori che si muovono nella dimensione dell'estraneità, dunque della *Fremde*, ed utilizzano lo strumento percettivo dell'*Entfremdung* principalmente in due modi. Da una parte l'*Entfremdung* serve loro a dissimulare la realtà sensibile e dunque a creare alternative ad essa. Dall'altra, invece, serve a instaurare un rapporto di complicità con il lettore, il quale si trova di fronte a dei testi da decifrare e interpretare. Introduciamo in questo caso il concetto di straniamento, pertanto, al fine di definire i modi in cui la già citata inafferrabilità narrativa si configura nei mondi anti-mimetici dei due autori.

Lo straniamento nasce, come aspetto estetico, con il filosofo francese Jean-Jacques Rousseau e affonda le radici in una tradizione, anteriore e posteriore allo stesso filosofo, di grande importanza per gli studi letterari e filosofici. L'assunto di base, cui ogni pensatore e studioso volge lo sguardo nel trattare tale argomento, è relativo all'impossibilità di sganciare il concetto di straniamento da quello di estraneità, sebbene, comunque, lo straniamento rappresenti un tipo specifico di estraneità. A differenza dello straniamento, però, l'estraneità nasce come categoria assoluta del pensiero. In altre parole lo straniamento è tale quando si rapporta con qualcosa che, in un punto precedente, poteva essere identificato come 'noto'³⁵⁹. L'*Ent-fremd-ung* indica di conseguenza un *Fremdwerden* o anche un *Fremdmachen* di un oggetto mentale, cui viene disconosciuta la capacità di farsi riconoscere³⁶⁰.

In letteratura, e nella fattispecie in Kafka e Tawada, l'*Entfremdung* si configura come una capacità della realtà di farsi plasmare nella pratica rappresentativa e una capacità dello scrittore/della scrittrice di far emergere un Io che dialoga con le forme *altre* che la realtà ha

³⁵⁹ Cfr. A. Trebeß, *Entfremdung und Ästhetik*, Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2001, pp. 1-2

³⁶⁰ Ibidem

assunto. In tal senso, la rappresentazione metamorfica, nella sua complessa declinazione, viene legittimata dalla finzione letteraria.

IV.3.2. Le *Verwandlungsgeschichten* di Yoko Tawada

Le *Verwandlungsgeschichten* di Yoko Tawada presentano il tema della trasformazione come primario. Passando in rassegna la sua vasta produzione narrativa e poetica emergono alcune questioni, che permettono la distinzione delle *Verwandlungsgeschichten* di Yoko Tawada in due gruppi, che potremmo classificare nei seguenti modi: *Le peregrinazioni metamorfiche dell'Io*, cui possono essere ascritti lavori, ad esempio, come *Das Bad* (1989) e *Talisman* (1996); *Etüden im Schnee* (2014), *akzentfrei* (2016), *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende* (2016); *L'alterazione sensoriale della realtà*, cui possono essere ascritti lavori come *Wo Europa anfängt* (1991), *Ein Gast* (1993), *Das nackte Auge* (2004), *Schwager in Bordeaux* (2008), *Fremde Wasser* (2012).

Un tale raggruppamento non rappresenta, tuttavia, un'analisi esaustiva della complessa ed eterogenea produzione di Yoko Tawada, bensì una presentazione sommaria di quelle che possono essere le declinazioni della *trasformazione* nelle sue opere. In questo capitolo vedremo come, in particolare nelle opere *Das Bad* (1989) e *Ein Gast* (1993), il materiale narrativo di base dialoghi con un passato canonico di lingua tedesca, rappresentato da Franz Kafka.

IV.3.3 Le peregrinazioni metamorfiche dell'Io: *Das Bad* di Tawada come *Kafka-Roman*

La produzione letteraria e saggistica di Yoko Tawada rappresenta uno degli esempi che ci ricorda quanto Kafka abbia influito sulla letteratura contemporanea. Come osserva Monika

Schmitz-Emans, l'influenza dell'autore praghese non si risolve solamente nella narrazione di trasformazioni di personaggi umani in animali - dunque non solo legata alla figura di Gregor Samsa - «sondern auch Kafkas narrative Erzeugung unscharfer Bilder, mehrdeutiger Zusammenhänge und verschwimmender Übergänge zu manchen Anschlussexperimenten führt»³⁶¹.

In Tawada, come in Kafka, i personaggi dei romanzi *sono* inizialmente, ma vanno perdendo la loro *collocazione* nel mondo: abbiamo infatti da una parte la riconoscibilità onomastica (siamo a conoscenza del nome della figura principale della *Verwandlung*) che non viene mai meno, anche di fronte al confronto della famiglia del malcapitato con la trasformazione del congiunto e che si risolve nell'annichilimento e nella conseguente morte dell'Io. Dall'altra parte troviamo, invece, una figura senza nome, che transita da un'identità all'altra, privata della possibilità di trovare una collocazione definitiva: nessuno dei personaggi, in cui la protagonista del romanzo *Das Bad* si trasforma, presenta infatti un nome. Adottando gli strumenti più disparati, come il trucco, i vestiti, la malattia, le ferite, le fotografie³⁶², Tawada ritrae mondi più o meno realistici che si fanno attraversare dalla quotidianità per risolversi, spesso, in vere e proprie rappresentazioni mostruose o surreali. In quest'ultimo aspetto l'opera dell'autrice non tradisce la matrice kafkiana della sua scrittura: anche in Kafka, infatti, la realtà del quotidiano funge da chiave di accesso al surreale e alla dimensione del grottesco.

Al di là dell'assenza di un'aderenza o un'identificazione nella realtà più o meno chiara, le affinità intertestuali tra i due autori emergono incontrovertibilmente nei primi capitoli dei testi *Das Bad* e *Die Verwandlung*, cui dedicheremo la nostra attenzione.

³⁶¹ Cfr. M. Schmitz-Emans, *Poetik der Verwandlung*, p. 179

³⁶² Ibidem

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.³⁶³

Lo stile asciutto, essenziale e privo della carica drammatica legata alla scoperta, da parte del protagonista, della propria trasformazione in un orribile scarafaggio, ha reso l'incipit della *Verwandlung* di Kafka una delle immagini letterarie più studiate e analizzate della storia della letteratura. La sconvolgente imperturbabilità del narratore, che curiosamente descrive un evento tanto tragico quanto grottesco e che non partecipa con un giudizio critico alla narrazione dello stesso, spiega il perché Kafka sia stato preso come un modello. La narrazione in terza persona, solitamente utilizzata per creare distanza dall'oggetto narrato, quasi ad annunciare un'onniscienza, non si rivela come tale. Al contrario, l'onniscienza kafkiana si manifesta sotto forma di 'avvicinamento' all'oggetto e al personaggio narrato. Il narratore, però, non esprime alcun senso di solidarietà col protagonista ma si limita a fornire solo una descrizione di quello che secondo Blanchot diventa un'aspirazione alla rappresentazione di personaggi che hanno già incontrato la morte, e che, dall'aldilà, parlano ai lettori tramite le parole di Kafka³⁶⁴. Va precisato che quanto affermato dallo studioso francese sembra essere in contraddizione con la dimensione onirica presente nel testo kafkiano. Di fatti, la prima frase del testo introduce il risveglio di Gregor Samsa da una notte di sonni inquieti. Esiste la possibilità che il personaggio non si sia mai veramente svegliato, ma che si trovi ancora nel suo sogno/incubo. Il lettore non può, però, sapere, in quanto dispone solamente delle parole di un

³⁶³ Cit. F. Kafka, *Die Verwandlung*. Url: gutenberg.spiegel.de/buch/die-verwandlung-165/1

³⁶⁴ Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad.ita di Gabriella Zenobetti, Einaudi, 1967, pp. 42-66

testo, al cui centro compare una sola verità: un uomo trasformato in un animale. La descrizione minuziosa della posizione di Gregor sul letto crea un effetto di straniamento nel lettore, che non viene informato immediatamente della gravità della trasformazione. Bisognerà, infatti, aspettare la parola *hilfflos* affinché il lettore comprenda la sciagura che si è abbattuta sul povero Gregor, prima che lo stesso cominci ad interrogarsi sulla natura del proprio ‘nuovo’ corpo: «Was ist mit mir geschehen?», dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntten Wänden»³⁶⁵. Quasi a legittimare l’insensato avvenimento, il narratore in terza persona esclude la possibilità che si tratti di un sogno. Il nuovo Gregor, l’*animale*, si guarda intorno e capisce di essere nella sua piccola stanza, tra le quattro mura a lui tanto care e familiari.

«Über dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war—Samsa war Reisender— hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte».³⁶⁶ Lo sguardo del narratore si sposta dal corpo trasformato di Gregor alla stanza del personaggio, creando, in tal modo, un cortocircuito paradossale tra il movimento veicolato dalla frase «Samsa war Reisender» e l’impossibilità di muoversi del nuovo Gregor.

Der menschliche Körper soll zu achtzig Prozent aus Wasser bestehen, es ist daher auch kaum verwunderlich, dass sich jeden Morgen ein anderes Gesicht im Spiegel zeigt. Die Haut an Stirn und Wange verändert sich von Augenblick zu Augenblick wie der Schlamm in einen Sumpf, je nach der Bewegung des Wassers, das unter ihm fließt, und der Bewegung der Menschen, die auf ihm ihre Fußspuren hinterlassen. Neben dem Spiegel hing in einem Rahmen eine

³⁶⁵ Cit. F. Kafka, *Die Verwandlung*. Url: gutenberg.spiegel.de/buch/die-verwandlung-165/1

³⁶⁶ Ibidem

Porträtaufnahme von mir. Mein Tag begann damit, dass ich beim Vergleich des Spiegelbilds mit der Fotografie Unterschiede entdeckte, die ich dann mit Schminke korrigierte. Im Vergleich zu dem frischen Teint auf dem Foto wirkte das Gesicht im Spiegel blutleer; wie das einer Toten. Wahrscheinlich erinnerte mich der Rahmen des Spiegels deshalb an den Rand eines Sargs³⁶⁷.

Se *Die Verwandlung* mantiene la narrazione in terza persona nelle sezioni descrittive, fatta eccezione per le parti dedicate all'*erlebte Rede* del personaggio principale, *Das Bad* viene introdotto con un tono impersonale, a tratti simile alle trattazioni scientifiche, lasciando successivamente la parola all'Io narrante, e alternando la terza alla prima persona. In Tawada, e in particolare nel romanzo *Das Bad*, si individuano elementi ed oggetti narrativi che fanno pensare a una vera e propria sintomatologia della trasformazione. In altre parole, il romanzo presenta in maniera embrionale quelli che saranno i temi della produzione della scrittrice dagli anni '90 in poi.

Das Bad è quindi, come *Die Verwandlung* per Kafka, il testo paradigmatico della produzione dell'autrice, al quale tutti gli altri testi guardano, e che ha gettato le basi per un'elaborazione progressiva e differenziata dei temi già presenti *in nuce*. Il termine sintomatologia viene utilizzato, in questo caso, nella sua accezione barthesiana di "descrizione dei sintomi che fanno riconoscere il verificarsi di un dato evento emozionale". Se Barthes applicava, però, questo tipo di lettura del mondo ai sentimenti amorosi³⁶⁸, vedremo ora, con Tawada, in che modo e in quale ordine di articolazione si configurano le costellazioni di elementi ed oggetti del quotidiano, che diventano strumenti da 'astrarre' e da elevare alla dimensione della *Verwandlung* testuale.

³⁶⁷ Cit. Y. Tawada, *Das Bad*, p. 7

³⁶⁸ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. ita di R. Guidieri, Einaudi, 2014

Nel primo capitolo del romanzo *Das Bad* compaiono oggetti come la fotografia e lo specchio che rievocano un'assenza o una mutazione. La fotografia, in particolare, diventa sin da subito lo strumento per rilevare non solo le differenze ma anche la trasformazione più radicale dell'Io narrante.

Se le foto sulla parete, nei pressi della scrivania, evocano in Samsa mondi e dimensioni lontani e diversi, in Tawada la fotografia richiama un'identità *altra*, con la quale l'Io narrante deve necessariamente fare i conti. Sia Samsa che l'istanza narrante senza nome di *Das Bad* sono immobili nella loro contemplazione dell'alterità. Il motivo dello specchio è presente in entrambi gli scrittori. Se però in Tawada, dal confronto dell'Io narrante con la foto della propria figura nella cornice emergono aporie e differenze che creano imbarazzo e insicurezze - lo *Schminken* risolve le incongruenze tra l'immagine fotografata e l'immagine riflessa - il protagonista di *Die Verwandlung*, invece, non può che accettare il proprio aspetto, senza poter ricorrere a strumenti artificiali. Non è presente, in *Die Verwandlung*, un vero e proprio momento di riconoscimento allo specchio nell'accezione lacaniana, ma un desiderio di essere 'visto' e di osservare le reazioni degli altri, che viene a mancare, invece, nel testo di Tawada. «Er wollte tatsächlich die Tür aufmachen, tatsächlich sich sehen lassen und mit dem Prokuristen sprechen; er war begierig zu erfahren, was die anderen, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden»³⁶⁹.

Il secondo capitolo di *Das Bad* si apre con l'abbandono dello spazio interno, domestico e intimo per aprirsi al confronto con l'esterno e dunque l'*altro*. Inoltre, consapevole delle proprie differenze, l'Io narrante si pone in una condizione di conflitto *visuale* con il suo interlocutore, il fotografo Xander³⁷⁰. Samsa, invece, intrattiene un rapporto del tutto uditivo con coloro che si

³⁶⁹Cit. F. Kafka, *Die Verwandlung*. url:

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-verwandlung-165/4>

³⁷⁰ Cfr. Y. Tawada, *Das Bad*, p. 10

trovano al di là della porta, dunque del proprio spazio intimo, prima di aprirsi all'incontro visuale con la propria famiglia e con il funzionario. «Nun ließ er sich gegen die Rückenlehne eines nahen Stuhles fallen, an deren Rändern er sich mit seinen Beinchen festhielt. Damit hatte er aber auch die Herrschaft über sich erlangt und verstummte, denn nun konnte er den Prokuristen anhören»³⁷¹.

«Ein paar Tage später kam Xander mit seiner Kamera in meine Wohnung. Er sagte: «Sie sind nicht darauf; auf den Bildern»³⁷². Alla donna di *Das Bad* viene chiesto di posare per un servizio fotografico, al termine del quale il risultato è paradossale: non c'è traccia della donna sulle foto. Il fotografo non esita a comunicare alla donna quanto è accaduto, anticipando, in questo modo, il cammino verso l'invisibilità cui tende l'Io narrante. Xander, per terminare il suo lavoro, chiede alla modella di posare di nuovo per lui. Questa volta, però, le impone di truccarsi, anzi, di farsi truccare. Xander modifica l'aspetto della donna, facendo sì che la stessa possa comparire adeguatamente nelle foto: è questo un gesto altamente simbolico che sottolinea l'egemonia dello sguardo maschile occidentale sulla donna, in questo caso orientale. Tale aspetto viene sottolineato anche da una specifica richiesta di Xander alla donna, ovvero di guardare nell'obiettivo con uno sguardo più "giapponese"³⁷³.

Sia in *Das Bad* che in *Die Verwandlung* si manifestano momenti di paradossale imperturbabilità dei personaggi. In *Das Bad* il fotografo non si interroga sui motivi dell'invisibilità della modella: ne prende atto e cerca la soluzione più efficace. In *Die Verwandlung* la famiglia Samsa, dopo un iniziale sconvolgimento identificabile, ad esempio,

³⁷¹ Ibidem

³⁷² Ivi, p. 12

³⁷³ Cfr. Y. Tawada, *Das Bad*, pp. 13-15

nello svenimento della madre di Gregor, comincia a convivere con l'idea della trasformazione del figlio³⁷⁴.

In questa rappresentazione di impassibilità di fronte a un evento metamorfico e grottesco torna in campo una riflessione che abbiamo introdotto all'inizio di questo capitolo: Kafka non offre spiegazione ai lettori sugli eventi narrati e sui paradossi ad essi connessi. Tawada sembra sfruttare lo stesso dispositivo narrativo, ma, a differenza del modello kafkiano, prima di cedere all'idea che l'Io narrante debba diventare invisibile, offre delle soluzioni, che si rivelano essere, tuttavia, dei rimedi temporanei. Il lettore, abituato a una narrazione di tipo mimetico, si trova in tal modo calato in una dimensione paradossale e grottesca che possiede configurazioni conoscitive della realtà diverse da quelle presenti nei testi: l'Io di *Das Bad* continua a peregrinare tra le proprie identità fluide mentre Gregor Samsa resta paralizzato nella sua inazione.

«In Wirklichkeit war ich kein Photomodell. Ich war eine ungeprüfte Übersetzerin»³⁷⁵. Con l'introduzione della figura della traduttrice, che si sente inadeguata e non all'altezza del compito affidatole, l'Io narrante descrive l'incapacità di autorappresentarsi linguisticamente tramite il pronome personale *Ich*: «Das Ich zerbrach mir in Teile mit großen Abständen dazwischen»³⁷⁶, facendone conseguire uno sgretolamento graduale del senso di aderenza alla realtà da parte della stessa narratrice, che ha come risultato una *vertigine identitaria*: lo svenimento della donna nella *toilette* dell'hotel e il soccorso prestatole da una misteriosa donna si configurano come un evento che demolisce qualsiasi ambizione alla stabilità, costringendo, pertanto, l'Io narrante a inabissarsi nell'invisibilità del proprio *essere* nel mondo.

³⁷⁴ Cfr. F. Kafka, *Die Verwandlung*. Url: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-verwandlung-165/6>

³⁷⁵ Cit. Y. Tawada, *Das Bad*, p. 14

³⁷⁶ Ivi, p. 19

IV.3.4. Le alterazioni sensoriali della realtà: *Ein Gast* come Kafka-Erzählung

Con il racconto *Ein Gast* (1993), altro fondamentale lavoro nel quadro generale della comprensione della scrittura di Tawada come *atto creativo inafferrabile*, la dimensione della *Verwandlung* pura, come viene intesa in *Das Bad*, viene meno e si manifesta sotto forma di alterazione della realtà. Proponendo una lettura del mondo in cui non ci sono limiti sensoriali tra gli spazi interiori ed esteriori, *Ein Gast* enuclea e suggerisce una dialettica del conflitto tra le *Grenzen* dell'identità come forma di rappresentazione linguistica e culturale dei cinque sensi, ai quali si aggiunge, potremmo dire, un sesto senso: quello per il paradosso. Tawada costruisce, pertanto, un tessuto narrativo in cui è onnipresente una compartecipazione sensoria ai limiti dell'esplicabile. L'elemento del paradosso è il risultato di un dialogo tra il mondo interiore e la realtà quotidiana e rappresenta una deviazione dalla matrice kafkiana principalmente in due aspetti.

In primo luogo, se in Kafka il paradosso rimane tale e non viene sottolineato dal narratore, ovvero non viene presentato in quanto "paradosso", in Tawada il coinvolgimento onnicomprensivo della vita interiore e di quella esteriore conduce a un'esplicitazione da parte della narratrice in prima persona del paradosso come tale. Va ricordato, però, che pur utilizzando e riconoscendo un dato avvenimento come paradossale, non vengono addotte cause razionalmente elaborabili e accettabili. Basti pensare che in *Ein Gast* la protagonista, dopo aver fuorviato il lettore, decide arbitrariamente che l'oggetto inizialmente definito come *Spiegel* è in realtà una scatola contenente delle audiocassette: un inscatolamento progressivo, che conduce, in ultima istanza, alla vera natura dell'oggetto, ovvero un libro. Scoperta la reale natura dell'oggetto trovato e acquistato al mercato delle pulci, la narratrice conduce il lettore in una dimensione psichica *altra*, che sortisce sulla donna un effetto di graduale perdita di

contatto con la realtà si scontra con la concezione ordinaria di 'normalità. L'ascolto delle audiocassette, che si verifica nella più completa solitudine del suo appartamento, innesca un processo di caduta delle barriere tra lo spazio interiore e lo spazio esteriore, creando un universo narrativo *altro* in cui l'interiorità si estende all'esteriorità mentre quest'ultima dialoga con se stessa nella sua nuova configurazione.

In entrambi gli autori, tuttavia, gli eventi esteriori e quelli interiori non riescono a definirsi entro un quadro di stabilità. Al contrario, essi si muovono in dimensioni che si strutturano formalmente nell'instabilità psichica dei personaggi narrati.

Das Verhör im Prozess findet etwa zu genau dem Zeitpunkt statt, den Josef K. willkürlich angenommen hatte (P 51 f., 59), die Schnelligkeit der Pferde in Ein Landarzt scheint mit der psychischen Befindlichkeit des Arztes zu wechseln. Mitunter verliert sogar die fiktionale Welt ihre raum-zeitliche Bestimmtheit, büßen Figuren ihre personale Substanz ein: In der Rumpelkammer der Bank, in der die Prüglerszene stattfindet, steht die Zeit still (P 117); der Freund im Urteil wird zu einer rein relationalen Größe im Vater-Sohn-Konflikt; die allgegenwärtigen ›Gehilfen‹ im Schloss individualisieren sich erst, als sie aus des Landvermessers Dienst entlassen worden sind³⁷⁷.

Se, però, in Kafka non sono gli eventi a definire l'azione narrativa, bensì i personaggi e il loro essere statici e ostinatamente incapaci di contemplare i cambiamenti, in Tawada i personaggi vengono trascinati in un corto circuito narrativo scatenato proprio dagli eventi. In altre parole, l'organizzazione narrativa, nel quadro dell'economia testuale, parte da un comune denominatore, appunto il paradosso, ma si sviluppa da una parte come necessario e irrisolvibile (in Kafka) e dall'altra come problema sul quale poter edificare delle congetture (in Tawada).

³⁷⁷ Cit. M. Engel, *op.cit.*, p. 412

In secondo luogo, in Kafka il paradosso costituisce sia il substrato narrativo sia la dimensione in cui la narrazione si sviluppa in una direzione che non contempla la risoluzione, chiudendosi di fronte allo sguardo critico dell'Altro. In Tawada il paradosso si rigenera nel contatto con gli altri personaggi e trasforma la narrazione in un flusso continuo di paradossi che gli stessi personaggi alimentano, cercando, tuttavia, soluzioni per ripristinare un ordine, che, comunque, non potrà essere ristabilito.

Da una parte, dunque, troviamo l'impossibilità di confrontarsi con spazi paradossali intesi come univoci e dunque la necessità di considerare una stratificazione concettuale degli stessi, e dall'altra parte viene sottolineata la configurazione di tali spazi al contatto con l'alterità.

Gli studi critici sulle atmosfere e gli scenari in cui si sviluppano le narrazioni di Tawada si spingono ben oltre la considerazione dello spazio del paradosso e del grottesco. Essi si articolano, infatti, come riflessione sull'ascrivibilità dei testi di Tawada a un realismo magico³⁷⁸, o meglio, potremmo dire un surrealismo magico. Il carattere liminale della rappresentazione della realtà in *Ein Gast* e la dimensione paradossale incontrano, molto presto nel testo, quella del surreale, producendo una narrazione che sconfinava negli spazi del fantastico: la scrittura di Tawada, in particolare la prosa, si costruisce su una serie di connessioni, che, come afferma Hugo Dittberner, si coniugano vicendevolmente «durch Nachbarschaften»³⁷⁹. Le sue narrazioni si basano su un continuo mettere in gioco modi diversi di leggere la realtà, che non

³⁷⁸ Cfr. Y. Dayoglu-Yücel, *Magischer Realismus bei Tawada?* In: O. Gutjahr/Y. Tawada (a cura di) «Fremde Wasser», Konkursbuch Verlag, 2012, pp. 437-450; B. Brandt, *Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller*, in: «Text und Kritik. Sonderband IX/06: Literatur und Migration», Monaco, 2006, pp. 76-83.

³⁷⁹ Cfr. H. Dittberner, *Wirklichkeits-Lektüren mit Yoko Tawada*, in: *Text + Kritik 191/192 Yoko Tawada*, 2011, p. 9

sempre coincidono tra di loro e che producono nuove forme di comunicare e raccontare.³⁸⁰ La realtà in *Ein Gast* si configura, pertanto, come alterata in quanto espressione di una commistione di scenari incompatibili tra di loro sul piano della stabilità, ma produttivi dal punto di vista della sperimentazione narrativa.

«An einem Nachmittag im Winter – ich hatte Mittelohrentzündung – ging ich durch einen Fußgängertunnel, der von einer S-Bahnstation zu einer Einkaufsstraße führte»³⁸¹. Il racconto si apre con una narrazione in prima persona al *Präteritum*, in cui viene data un'informazione necessaria per la comprensione del testo: la protagonista riferisce, infatti, che nel tempo narrato soffriva di un'otite. La solitudine del suo cammino verso lo studio medico, che le avrebbe rivelato le ragioni del dolore all'orecchio, viene interrotta dalla presenza di un mercato delle pulci nel tunnel artificiale che deve attraversare. Tra corpi apparentemente senza contorni e voci che risuonano come un'eco lontana, la donna ricorda di essersi svegliata, la notte precedente, per via del dolore all'orecchio e presenta, paranoicamente, la causa del risveglio inquieto: le sembrava che una pulce le fosse saltata nell'orecchio. In un tempo narrato che arresta il proprio flusso, la narratrice si abbandona a suggestioni della memoria che la relegano in uno spazio fermo che fa emergere, per la prima volta, la sua voce interiore in contrasto con la realtà esteriore. Le due accezioni della figura della pulce vanno a inserirsi all'interno di un quadro di dialogo tra la dimensione interiore – l'impressione che nel proprio orecchio sia presente una pulce – e quella esteriore – la presenza di un mercato delle pulci all'interno del tunnel; in entrambi i casi abbiamo una dimensione chiusa che viene 'abitata' da qualcosa che, tuttavia, stranisce sia il narratore sia il lettore. Lo straniamento biunivoco dei partecipanti all'esperienza letteraria – il narratore e il lettore – emerge dallo sprofondamento di un elemento 'ordinario' nello spazio del paradosso: sfruttando il modo di dire *Einen Floh im*

³⁸⁰ Ibidem

³⁸¹ Cit. Y. Tawada, *Ein Gast*, Konkursbuch Verlag, p. 5

Obr haben (avere una pulce nell'orecchio), Tawada innesca un processo associativo che porta la figura della pulce a essere la presunta abitante dell'orecchio della narratrice e la causa del suo malessere. Alla figura della pulce, la narratrice accosta la figura del 'tunnel', che, è metaforicamente paragonabile alla struttura anatomica del condotto uditivo, che somiglia, appunto, a un tunnel. Gli stimoli percettivi, derivanti dall'esterno e filtrati dal condotto uditivo, mettono in moto una serie di elaborazioni 'interiori' dello spazio 'esteriore'. Inizia, in questo modo, il percorso della narratrice, e naturalmente anche del lettore, nel mondo dei 'sensi' e delle percezioni che percorrono *Ein Gast*. Dopo aver descritto le sensazioni uditive, l'Io narrante fa dialogare queste ultime con le percezioni visive, prima, e tattili, dopo. «Der Flohmarkt war ein illustriertes Lexikon. Auf dem Boden drängten sich kleine Gegenstände aus Kupfer, farbigen Glas, Gummi, Buchenholz, Papier, Nylon und andere Materialien».³⁸² Nella mente della protagonista il mercato delle pulci diventa un luogo in cui poter visualizzare materialmente oggetti di vetro, rame, legno, esattamente come capita con una tavola pittorica di un vocabolario illustrato.

An den Wänden des Fußgängertunnels, an denen Plakate von Konzerten und Demonstrationen der letzten Jahre zu sehen waren, hingen Jacken und Mäntel zum Verkauf. Sie waren zwar gründlich gereinigt, zum Teil auch gebügelt, und mit neuen Köpfen versehen, aber ich bemerkte, daß die ehemaligen Besitzer unsichtbare Spuren auf der Kleidung hinterlassen hatten. Ich hatte vor diesen Spuren. Ich fürchtete mich nicht vor irgendeiner ansteckenden Krankheit, sondern ich hatte Angst vor mir unbekanntem Lebensgeschichten.³⁸³

³⁸² Ivi, p. 6

³⁸³ Ibidem

Mentre la donna percorre il tunnel si sofferma a guardare delle giacche in vendita. La suggestione visiva interrompe la descrizione realistica per dare spazio ai pensieri della protagonista che esprime il suo stato di inquietudine nell'immaginare tracce invisibili di chi aveva indossato quegli indumenti in precedenza. La riflessione, dapprima 'superficiale', si tramuta in una paura irrazionale e dettata da un senso di 'prossimità' nei confronti delle *Lebensgeschichten* dei precedenti possessori degli abiti. Tale prossimità si configura in maniera duplice: da una parte come un confronto con l'*altro* nell'accezione kristeviana del termine³⁸⁴, dall'altra come un contatto con un *altro* inconoscibile e istintivamente temibile: la consapevolezza di non poter chiarire una trepidazione interiore, rende l'oggetto visualizzato – la giacca – e il confronto con l'*altro* – il possessore della giacca – un primo tentativo di comunicare al lettore uno stato paranoide e perturbante³⁸⁵, che si esplicherà più compiutamente nell'ossessione causata dalla voce che si impossesserà della protagonista.

Am Ende des Tunnels entdeckte ich ein Buch zwischen einem schwarzen Regenschirm und einer Tretnähmaschine. Ich weiß nicht, warum dieses Buch mir besonders auffiel. Ich nahm es in die Hand und bemerkte, dass meine Handfläche dadurch etwas wärmer wurde. Ich sah auf dem Umschlag Buchstaben, die nicht von links nach rechts, sondern im Kreis geschrieben waren. Ich fragte den Mann, der dort stand und die Waren verkaufte, in welcher Sprache dieses Buch geschrieben sei, denn ich kenne keine Sprache, die ihre Buchstaben im Kreis anordnet. Er zuckte mit den Achseln und sagte, das sei kein Buch, sondern ein Spiegel. Ich warf einen Blick auf das Ding, das er als Spiegel bezeichnete. Mag sein, daß das kein Buch ist, gab ich zu, aber ich möchte trotzdem wissen, was mit dieser Schrift los ist. Der Mann grinste und antwortete: für unsere Augen sehen Sie genauso aus wie diese Schrift. Deshalb sagte ich, daß es ein Spiegel ist. Ich rieb mir die Stirn von links nach rechts, als würde ich mein Gesicht umschreiben.³⁸⁶

³⁸⁴ Cfr. J. Kristeva, *Stranieri a sé stessi*, trad.ita di A. Serra, Feltrinelli, Milano, 1990

³⁸⁵ Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, 1919. url:

<https://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> (consultato il 26.06.2017)

³⁸⁶ Cit. Y. Tawada, *Ein Gast*, p. 9

Temporeggiando nell'attesa di recarsi dal medico, la narratrice giunge alla fine del tunnel e nota un libro, confuso tra un ombrello e una macchina per cucire. Con l'introduzione del 'misterioso' libro si transita dalle dimensioni uditive e visuali a quelle tattili: il contatto delle mani della donna con l'oggetto evocano nella protagonista una sensazione di calore. Incuriosita dall'evento, ella nota che le parole, sulla copertina del libro, sono state disposte in una maniera insolita: esse compaiono, infatti, in una forma circolare. Lo stimolo visivo, innescato dalla disposizione insolita delle parole, è accompagnato da quello tattile causato dal contatto delle mani con il libro. Alla ricerca di una risposta che soddisfi il desiderio di conoscere il segreto della scritta circolare, la protagonista chiede spiegazioni al venditore. Quest'ultimo dissimula, mistificando la figura del 'libro' e facendola diventare, almeno nella definizione, uno specchio. L'interesse della narratrice non si arresta e si approfondisce tramite un ulteriore confronto con l'uomo, il quale, per concludere, paragona la scritta circolare sul libro al viso della donna. Tale confronto assume una valenza simbolica: la sensazione di calore sprigionata dal libro a contatto con la superficie delle mani fa, di fatti, pensare alle presunte origini giapponesi della protagonista e, in particolare, al simbolo del Sol Levante, che compare al centro della bandiera nipponica. Ciò sembra essere confermato anche dalle parole del venditore, quando all'ulteriore richiesta di spiegazioni sulla scritta circolare, lo stesso risponde «für unsere Augen sehen Sie genauso aus wie diese Schrift»³⁸⁷. La misteriosa *Schrift* rappresenta, pertanto, una figurazione speculare del viso della protagonista e, in particolare, del taglio dei suoi occhi. All'affermazione dell'uomo si contrappone il silenzio verbale della narratrice, la quale, non tacendo nei gesti, si porta istintivamente la mano sul viso quasi come a volerlo riscrivere e dunque ridefinire.

³⁸⁷ Ivi, p. 9

Quando nel terzo capitolo viene recuperato il motivo dell'*oggetto-libro-specchio*, si assiste a una *ridefinizione* dello stesso. Esso viene identificato come un cofanetto in cui sono custodite quattro audiocassette. È il primo momento in cui la narratrice si confronta, pienamente, con un elemento che la condurrà a uno stato di "soglia", che potremmo identificare come 'psicotico'. Sul cofanetto e sulle cassette la donna legge un titolo "*Ein Roman*", seguito dal titolo dell'opera e dal nome dell'autrice, che non vengono mai resi noti.

Ich legte die erste Kasette in meinen Kassettenrecorder und drückte auf den Knopf. Eine weibliche Stimme begann, den Roman vorzulesen. Nach einer Weile bemerkte ich, daß ich mich mitten in der Landschaft des Romans befand. Obwohl die Handlung mich gar nicht interessierte, trat ich in den Roman hinein, wie man aus Versehen ein Haus ohne Tür und Wände betritt. Ich hatte keine Schwelle bemerkt, vor der ich mich hätte überlegen können, ob ich hineingehen will oder nicht. Ich bekam Angst vor der Stimme und schaltete das Gerät aus. ³⁸⁸

L'inquietudine provocata da un senso di pericolosa prossimità di qualcosa che rende un oggetto noto, come un'audiocassetta, un oggetto spaventoso, torna a impadronirsi della mente della protagonista. Paragonando gli spazi del romanzo a quello di uno spazio domestico, in cui gli ingressi e le uscite hanno perso la loro materialità, la narratrice si sente sopraffatta dall'impossibilità di emergere dallo sprofondamento nel misterioso romanzo. Uno sprofondamento a cui la protagonista, tuttavia, aspira, affermando «Ich hatte doch nach einem Text gesucht, dessen Buchstaben während der Lektüre verschwinden»³⁸⁹. Instaurando un rapporto dialettico tra i sensi, la protagonista fa dialogare la dimensione della lettura con quella dell'ascolto: solo tramite la lettura ad alta voce, e dunque grazie alla voce femminile che legge il

³⁸⁸ Ivi, p. 19

³⁸⁹ Ivi, p. 19

romanzo/specchio/cofanetto comprato al mercato delle pulci, è possibile raggiungere la ‘scomparsa delle parole’.

La brusca interruzione della prima sessione di ascolto dell’audiolibro viene provocata dallo spegnimento violento del *Gerät*. La donna, irritata da un senso di vicinanza sempre più marcato alla voce del romanzo, decide di mettere fine all’ascolto. A questo momento di presa di coscienza si accompagna l’arrivo del vicino di casa, che può essere letto come un salvataggio temporaneo da un momento di confronto con un *altro* incorporeo, rappresentato dalla voce. Durante una breve conversazione con l’uomo, assistiamo a una confessione della protagonista. «Ich habe keinen Besuch, aber es passiert mir manchmal, daß eine Frau plötzlich da ist...ich meine nicht eine Frau, sondern eigentlich nur die Stimme einer Frau. Weil die Stimme überall eindringen kann und...»³⁹⁰.

La donna non solo sente la voce femminile registrata, bensì afferma anche di percepirla nel suo orecchio. Tale ammissione può essere spiegata da due prospettive: da una parte abbiamo la possibilità che la voce femminile non sia altro che la verbalizzazione della coscienza della protagonista, dall’altra, invece, tale fenomeno potrebbe indurre a pensare a una velata condizione di dissociazione mentale, ovvero di depersonalizzazione, intendile come un senso di allontanamento dal sé, provocato, in questo caso, da un evento destabilizzante.³⁹¹

Die Handlung des Romans war langweilig, aber die Stimme ließ mich nicht los. Sie bestimmte die Temperatur des Raums, in dem sich der Roman abspielte. Sie bestimmte den Geruch der Haut, die die Hauptfigur trug. Und der Blick der Figur wurde auch von ihr bestimmt. Ein unglaublich langweiliger Roman, sagte ich laut, aber das half nichts. Wie gefesselt saß ich auf dem Küchenstuhl und hörte ich

³⁹⁰ Ivi, p. 22

³⁹¹ Cfr. M. Dolar, *Freuds Stimmen*, in: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 170-216; Cfr. J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1968

der Stimme zu. Nachdem die eine Seite der Kasette zu Ende war, redete die Stimme weiter in meinem Kopf. Ich konnte kein Wort mehr erkennen, aber die Stimme wurde immer deutlicher.³⁹²

La voce che si espande dall'audiocassetta satura progressivamente non solo l'orecchio, ma anche la stanza in cui si trova la protagonista. Essa sortisce sulla narratrice un effetto ammaliante e ossessionante simile al canto delle sirene: ne è la dimostrazione la capacità della voce di riecheggiare nella testa della donna, anche in assenza di suoni. L'ossessione viene tuttavia valutata in maniera non del tutto negativa dallo stesso Io narrante. «Es war aber nicht so schlimm, von einer Stimme besessen zu sein». ³⁹³ Il senso di minaccia che alberga nella protagonista, e che va man mano definendosi come un'ossessione, emerge chiaramente nel momento in cui la voce incorporea comincia ad autodeterminarsi: è lei che legge il romanzo, è lei a definire le azioni e le caratteristiche dei personaggi della storia.

Ich konnte an diesem Tag und noch Tage danach nicht mit der Schreibmaschine arbeiten, denn die Stimme aus dem Kassettenrecorder wurde immer lauter und lauter, bis sie schließlich das Klappern der Maschine übertonte. Ich schaltete mehrmals am Tag den Recorder aus, aber er schaltete sich von allein wieder an. Möchtest du nicht gerne, daß ich schreibe? Ich stellte der Stimme zum ersten Mal eine hörbare Frage. Oder hast du etwas gegen geschriebene Buchstaben?³⁹⁴

La donna, che scopriamo essere una giornalista e un'aspirante scrittrice, si trova nella sua abitazione, dove viene spesso interrotta dall'audiocassetta che si mette automaticamente in funzione. La voce diventa sempre più prepotente nei confronti della protagonista. La stessa prova, nei confronti della misteriosa voce, un sentimento contrastante dettato dalla diffidenza

³⁹² Ivi, p. 24

³⁹³ Ivi, p. 31

³⁹⁴ Ivi, p. 32

e dall'affezione: alla paura della prima volta si sostituisce gradualmente un senso di familiarità e di legittimazione della presenza della *weibliche Stimme* nella sua quotidianità. Si attiva, pertanto, un processo progressivo di disconoscimento dell'incorporeità sonora della voce, che conduce, mediante un atto di estrema trasgressione dell'ordine, a un'antropomorfizzazione. La protagonista abbandona e rifiuta, di fatti, l'idea di essere ossessionata da un'entità incorporea.

La violazione dell'ordinario si manifesta nella sua forma più completa nel sesto capitolo del racconto quando la narratrice riporta un evento particolarmente significativo.

Als die Nacht begann, suchte ich nach Körperstellen, mit denen ich die Stimme wahrnehmen konnte. Denn ich bezweifelte, daß ich sie wie eine gewöhnliche Stimme am Trommelfell spürte. Besonders wenn ich lag, kam sie auf eine überraschende Weise auf mich zu. Zuerst streichelte sie vorsichtig meinen Hals. Mir dauerte das meistens zu lange, und ich fürchtete auch, daß sie mich auf diese Weise elegant erwürgen würde. Ich habe nie verstanden, was sie von mir wollte, wenn sie überhaupt etwas wollte. Ich konnte ihr auch keine Frage stellen, weil sie nichts hören konnte. Es war eine Stimme ohne Ohren.³⁹⁵

Il racconto notturno della protagonista si verifica in un momento in cui l'incorporeità della voce è stata già considerata come superata. Il suono si è gradualmente trasformato in 'materia': esso tocca la gola della narratrice, si fa percepire materialmente sul corpo della stessa e viene, pertanto, sessualizzato. Di fatti, la paura della donna di essere strangolata dalla mano della 'voce' può essere letta come l'esplicitazione emotiva derivante da un momento altamente erotico, in cui la vittima è immobile sul letto e una mano misteriosa e inconfondibile la accarezza e la possiede, questa volta non più soltanto psichicamente ma anche fisicamente. Se da una parte, però, l'Io narrante definisce la 'voce' come corporea, dall'altra la priva dei *Sinnen*.

³⁹⁵ Ivi, p. 41

Essa viene, infatti, definita, in due momenti diversi, come «eine Stimme ohne Ohren»³⁹⁶ e «eine Stimme ohne Augen»³⁹⁷. La trasformazione della voce incorporea in una fisicità mutilata crea una distanza necessaria tra la protagonista e l'*altro* con il quale si confronta. Sarà il distacco, appunto, a dare origine alle premesse per ripristinare l'ordine sia della sua vita sia dell'incorporeità della voce, tramite l'impiego della *Schreibmaschine*, che riuscirà nell'intento di imprigionare la voce, facendola trasformare in grafema.

³⁹⁶ Ivi, p. 41

³⁹⁷ Ivi, p. 42

V

ECHI BRECHTIANI NELLA SCRITTURA DI EMINE

SEVGI ÖZDAMAR

V.1. Scritture teatrali e scritture teatralizzate

Se nel capitolo precedente l'analisi testuale, prendendo le mosse da un'introduzione ai rapporti e alle integrazioni tra quelli descritti come i 'canoni di lingua tedesca', nasce e si sviluppa come una definizione di influenze ed echi kafkiani nell'opera della pluripremiata autrice tedesco-giapponese Yoko Tawada, in questo capitolo ci allontaneremo da quelle dimensioni puramente estetiche e transtestuali e vedremo in che modo l'apprendistato teatrale dell'autrice turco-tedesca E. Sevgi Özdamar alla 'scuola' fondata dal drammaturgo Bertolt Brecht, che va a costituirsi come epicentro in particolare nell'esperienza della *Berliner Ensemble*³⁹⁸, abbia svolto un ruolo fondamentale sia nella sua *Bildung* individuale che nell'*Ausbildung* professionale come scrittrice e drammaturga.

Gli esiti della formazione di Özdamar, svoltasi principalmente grazie agli incontri con un cenacolo di intellettuali e registri teatrali formati con il celebre teorizzatore dell'*episches Theater*, verranno evidenziati attraverso due testi: da una parte il romanzo-diario *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003) e dall'altra la pièce *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010), in cui il dramma sociale incontra quello interculturale, generando un nuovo modo di pensare e vedere il teatro. In entrambi i testi verranno sottolineati i modi in cui la presenza di Brecht influenza l'andamento narrativo e la struttura, prestando particolare attenzione alle influenze dirette (come ad

³⁹⁸ Per approfondimenti su *Berliner Ensemble*: Cfr. D. Barnett, *A history of the Berliner Ensemble*, Cambridge University press, 2015.

esempio in *Seltsame Sterne starren zur Erde*) e indirette (in *Perikizi. Ein Traumspiel*), laddove con influenza diretta si intendono le citazioni, le allusioni e i rimandi diretti a Brecht e con influenza indiretta; i modi in cui Özdamar utilizza gli strumenti strutturali tipici del teatro brechtiano, contaminandolo e rielaborandolo.

La nostra riflessione si snoderà, pertanto, in due direzioni: da un lato attraverso un approccio biografico e dall'altro tramite un approccio strutturale. In Özdamar un approccio biografico rappresenta un punto di partenza inevitabile, in quanto, come afferma Ortrud Gutjahr, «Wer die literarischen Texte von Emine Sevgi Özdamar liest, gewinnt leicht den Eindruck viel über die Lebensgeschichte der Autorin zu erfahren. Doch ist Vorsicht geboten, das Werk schöpft sich aus der Autobiografie, ohne je eine zu sein³⁹⁹.»

Nella produzione narrativa e teatrale dell'autrice si riverbera costantemente la sua biografia: un aspetto, quest'ultimo, che troviamo in maniera particolarmente evidente sia nella cosiddetta *Istanbul-Berlin-Trilogie*, sintetizzata nella pubblicazione *Sonne auf halbem Weg* (2006) – che trova una conclusa espressione con il testo *Seltsame Sterne starren zur Erde* – sia nella dimensione teatrale, entro la quale la scrittura di Özdamar risente fortemente del debito nei confronti Bertolt Brecht: ciò emerge in maniera particolarmente forte nella pièce *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010).

Per capire meglio in che modo l'elemento biografico costituisca un punto di partenza fondamentale per la comprensione delle opere di Özdamar, è necessario ripercorrere alcune stazioni del suo percorso esistenziale e professionale. Emine Sevgi Özdamar è nata nel 1946 a Malatya, una città dell'Anatolia dell'est. La passione per il teatro si palesò ben presto, sin dall'infanzia, mentre l'autrice si divideva tra le città di Istanbul e Bursa. A 19 anni, nel 1965, decise di lasciare la Turchia e si recò a Berlino: una città, che diventerà lo scenario privilegiato

³⁹⁹ Cit. O. Gutjahr, *Biographische Notizen*, in «Text + Kritik. Emine Sevgi Özdamar» 211 (2016), München, p. 96

per l'ambientazione delle sue opere. Nella Germania degli anni '60, vista come una vera e propria mecca in cui era possibile rinascere dopo la guerra, Özdamar trova lavoro come *Gastarbeiterin*. Al suo ritorno nella madrepatria l'autrice cominciò a frequentare una scuola di teatro a Istanbul; si avviò, così, la sua carriera da attrice teatrale.

Con i rivolgimenti storici della Turchia degli anni '70, in un momento di profonda insicurezza socio-politica, venne meno anche la speranza dell'autrice di poter creare un futuro nel proprio paese: tale consapevolezza la condusse alla scelta di intraprendere un nuovo viaggio, questa volta dai contorni più definiti e definitivi, avente nuovamente come destinazione la città di Berlino. È proprio nella Berlino divisa della seconda metà degli anni '70 che l'autrice incontra il teatro di Brecht e si sostanzia così quella che sarà l'esperienza professionale e umana più importante della sua carriera: l'incontro e la collaborazione con Benno Besson e Matthias Langhoff. La frequentazione professionale di Özdamar con il regista Besson come sua assistente alla regia, anche durante il periodo francese dello stesso, segnò l'inizio della ascesa dell'autrice come *Theatermacherin*. Dal 1979 al 1984 fu impiegata al *Bochumer Schauspielhaus* sotto la guida di Claus Peymann⁴⁰⁰. Due anni dopo la conclusione della collaborazione con il teatro di Bochum, nel 1986, Özdamar cominciò a farsi strada come drammaturga, in particolar modo grazie alla messinscena della sua prima pièce teatrale, *Karagöz in Alamania*. All'allestimento del suo primo lavoro da drammaturga seguì una parentesi come attrice cinematografica e poi da autrice di racconti e romanzi. Molteplici sono stati i premi ricevuti in riconoscimento del valore della sua produzione letteraria, tra i quali ricordiamo il *Bachmann-Preis* (1991), lo *Chamisso-Preis* (1999) e il *Kleist-Preis* (2004).

Nella geografia eterogenea della biografia professionale di Emine Sevgi Özdamar va ricordato anche l'invito che l'autrice ricevette da parte dell'allora cancelliere Gerhard Schröder,

⁴⁰⁰ Ibidem

nel 2002, a partecipare a un evento dal titolo «*West-östlicher Divan*», durante il quale fu chiamata a fare una *Lesung* da un suo libro. Insieme con lei, in quell'occasione, furono presenti altre due fondamentali voci del panorama della letteratura in lingua tedesca: Christa Wolf e Günter Grass⁴⁰¹. Fu questo il primo vero e proprio segnale di consacrazione della voce letteraria di Özdamar e una virtuale candidatura alla presenza nel canone letterario di lingua tedesca: una consacrazione che verrà convalidata ulteriormente dal conferimento del *Kleist-Preis*. Quest'ultimo, è bene ricordare, è stato consegnato, finora, a pochi autori migranti: tra i vincitori ricordiamo Herta Müller (1994), Emine Sevgi Özdamar (2004) e Yoko Tawada (2016). Si tratta di tre autrici profondamente diverse tra di loro che rappresentano quasi perfettamente l'immagine di una letteratura *exophonica*, la quale, se da una parte rielabora e modifica l'esperienza dell'estraneità, pur non facendola diventare necessariamente normalità, dall'altra sfrutta la propria capacità di universalizzare l'alterità e donarle una nuova vita. In Özdamar tale processo si attua, principalmente, in due modi: da una parte, attraverso la dimensione teatrale nella scrittura (come nel caso di *Seltsame Sterne starren zur Erde*) e, dall'altra, tramite l'incontro con realtà potenziali e arbitrariamente inattuabili se non nell'ambito dell'infinitudine esperienziale (come capita in *Perikizji*).

L'esito della lunghissima esperienza dell'autrice turco-tedesca come attrice, regista e assistente teatrale è, com'è stato detto a più riprese, molto ben rintracciabile sia nella sua produzione narrativa (racconti e romanzi) sia nella produzione teatrale. Quest'ultima è costituita da cinque testi: *Karagöz in Alamania* (1982), *Keloglan in Alamania: Oder die Versöhnung von Schwein und Lamm* (1991), *Noabi* (2001), *Perikizji. Ein Traumspiel* (2010) e *Sterben in der Fremde* (2011). È possibile, tuttavia, affermare che l'intera produzione di Özdamar sia definita da una tensione a una rappresentatività teatrale: i testi nascono e si sviluppano, in tal senso, come

⁴⁰¹ Cfr. Y. Dayoğlu-Yücel/E. S. Özdamar, «*Das mutigste Mädchen, das diese steile Straße hochläuft*», in: «Text + Kritik. Emine Sevgi Özdamar», p. 80

rifrazione di una dimensione della performance, che offre un'occasione ai personaggi e alle forme testuali di inscenarsi e metaforizzarsi. Partendo dal dato esperienziale, che si profila sia nella sua dimensione individuale, ossia nelle esperienze di vita dell'autrice, sia in quella collettiva, ovvero la tradizione turca e i modi in cui quest'ultima viene decontestualizzata nella scrittura, Özdamar traccia una direzione nuova nella processualità creativa. L'individuo, calato in un dato contesto sociale, nel nostro caso a un crocevia tra la realtà turca e tedesca, mette in atto un processo progressivo di *Inszenierung*, che fa incontrare il livello politico-sociale con quello storico-tradizionale, vissuto sia in senso collettivo che individuale. Tale considerazione costituisce il nucleo di un nuovo modo di concepire l'atto della scrittura: la performance, attraversando i generi, gli stili e le forme, genera una modalità espressiva che mette al centro una ricerca di 'ruoli'⁴⁰², che da una parte è tesa alla rievocazione della dimensione del personaggio teatrale, e dall'altra descrive una scrittura diversa, che identificheremo come 'teatralizzata'⁴⁰³. Se la scrittura teatrale si identifica come tale in quanto pensata per il teatro e strutturata anche secondo lo schema dei dialoghi e delle didascalie, la scrittura teatralizzata si inserisce formalmente nella cornice della prosa, ma non nasce come tale: al contrario, essa è l'esito di una riflessione creativa che trova origine nel teatro e nella trasfigurazione di un personaggio in un ruolo. Proprio grazie a questo riproporsi del teatro nella prosa e a un compenetrarsi vicendevole e proficuo, la produzione letteraria di Özdamar rappresenta, a suo modo, l'esperienza di una *literarische Einzelgängerin*: una definizione, quest'ultima, che non si risolve in un isolamento elitario nel quadro collettivo della letteratura in lingua tedesca, ma che aspira a un'universalizzazione di un messaggio letterario che deve fare, tuttavia, i conti con l'alterità e la dimensione interculturale.

⁴⁰² Cfr. O. Gutjahr, *Inszenierungen eines Rollen-Ich. Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren*, in «Text + Kritik 211. Emine Sevgi Özdamar», p. 8

⁴⁰³ *Ivi*, p. 14

V.2. *Seltsame Sterne starren zur Erde*: l'apprendistato alla scuola di Brecht

Titolo conclusivo della trilogia avente come nucleo e scenario narrativo le città di Istanbul e Berlino, *Seltsame Sterne starren zur Erde* costituisce un importante documento non solo per la sua capacità di far immergere il lettore in una Berlino diversa da quella alla quale siamo abituati oggi, ma perché presenta, tramite una scrittura che ha le caratteristiche della prosa e della diaristica, un manifesto della concezione teatrale dell'autrice turco-tedesca.

Scritto nel 2003, *Seltsame Sterne starren zur Erde* è, prima di tutto, un romanzo che ruota intorno alla dimensione dell'inscenamento dell'interculturalità. Quest'ultimo viene colto in una globalità che si fa tuttavia riconoscibile soltanto nella sua triplicità: distinguiamo, infatti, inscenamenti fisici, identitari e testuali che, intersecandosi, danno vita a una dimensione quotidiana potenziata dal mondo del teatro.

Il testo presenta un sottotitolo che ricorda una raccolta di annotazioni diaristiche: *Wedding-Pankow 1976/1977*. Il lettore viene immediatamente informato sui luoghi e sulle date cui farà riferimento la narrazione in prima persona condotta da una voce anonima, femminile e di nazionalità turca, ancorata alla tradizione del paese di provenienza ma pronta ad accogliere le nuove suggestioni che la Berlino divisa degli anni '70, profondamente diversa nella sua duplicità territoriale, è pronta a dare. *Seltsame Sterne starren zur Erde* ha le caratteristiche del tipico romanzo metropolitano ma se ne distanzia almeno per quattro aspetti.

In primo luogo, alla città brulicante e pulsante di vita e ricordi si sostituisce una dimensione più domestica, rappresentata dalla WG in cui la donna alloggia: è in questo luogo che la narratrice entra in contatto, da un lato, con la realtà di una Germania trasfigurata dalle vicende storiche e, dall'altro, con una stratificazione politica di matrice socialista che emerge sin dalle prime pagine del romanzo, anche grazie alla citazione del testo marxiano dedicato al *Capitale*.

In secondo luogo, la narratrice non si configura come un'artista affascinata dagli spazi urbani: la propria tradizione e il proprio passato vengono, anzi, tenuti in vita dall'istituzione di un *Erinnerungsraum* in cui ciò che appartiene alla memoria delle origini dialoga con la nuova memoria, ovvero con quella che si sta creando durante il tempo della narrazione. In terzo luogo, pur mantenendo la caratteristica di un montaggio narrativo, che si muove costantemente tra il presente, quindi il soggiorno berlinese, il passato, quindi le figure della nonna e delle origini, e il futuro, rappresentato dalle aspettative e dai progetti, il romanzo narra di un apprendistato teatrale che si compie tramite l'incontro con la poetica dell'inscenamento teatrale degli allievi di Brecht e che si conclude positivamente, quasi come un percorso di *Bildung*, con una piena maturazione del personaggio: una parabola totalmente ascendente che, ad esempio, non è presente in romanzi metropolitani come *Berlin Alexanderplatz*. In quarto e ultimo luogo, l'ambizione a una poeticizzazione dello spazio metropolitano e urbano non è oggetto di riflessione del romanzo: al contrario, il tono quasi documentaristico e il linguaggio asciutto, raramente retorico e quasi sempre tendente all'ironia, rende *Seltsame Sterne starren zur Erde* un'importante testimonianza della realtà tedesca non vista soltanto attraverso i luoghi che la rappresentano, bensì tramite i racconti dei personaggi che popolano l'esperienza berlinese della narratrice. Abbiamo, pertanto, un'eterogeneità di punti di vista e di atmosfere che concorrono a creare una narrazione personale e composita, frutto degli incontri e delle confessioni dei co-narratori.

La narratrice confessa di essersi recata in Germania per seguire la sua passione per il teatro e, in particolare, per avere la possibilità di conoscere personalmente e collaborare con Benno Besson, un regista e intellettuale che sarebbe impensabile non collegare alla figura di Brecht. Il teatro emerge quasi subito nella narrazione e viene identificato da una parte come un bisogno e dall'altra come una *Sehnsucht*.

Il testo è diviso in due parti, o potremmo quasi dire, due atti. Le due sezioni, prive di un titolo, presentano due stili diversi. Il *Teil 1* è una narrazione in prosa in cui il personaggio principale si presenta ai lettori *in medias res* e spiega il motivo del titolo *Seltsame Sterne starren zur Erde*: si tratta di un frammento tratto da una poesia di Else Lasker-Schüler che le fa compagnia nell'attesa che cessi l'abbaiare molesto di un cane nel cortile. L'Io-narrante procede poi con un resoconto dei primi tempi del soggiorno berlinese, mentre è in attesa del visto che le avrebbe dato il permesso di viaggiare ogni giorno da Ovest a Est, per poter entrare in contatto con la scuola teatrale brechtiana e tradurre in turco gli appunti che Besson aveva messo nero su bianco per la messinscena di *Der gute Mensch von Sezuan* di Brecht. Il più celebre drammaturgo tedesco compare nel romanzo nel momento in cui l'autrice racconta di aver descritto, al suo amico Josef, la sua vita fino all'arrivo in Germania.

Er hörte von mir, daß ich geschieden war, daß ich noch im Magnet meines Mannes stand, daß ich seit einem Jahr mit keinem Mann schlafen konnte, daß wegen des Militärputsches meine Theaterkarriere kaputtgegangen war und daß ich, seitdem das Theater, in dem ich zuletzt die Witwe Begbick aus Mann ist Mann von Brecht gespielt hatte, vom Militär geschlossen worden war, als Werbefilmregisseurin für Coca-Cola, Pepsi-Cola und Banken arbeitete, daß ich Flugangst hatte und meine Großmutter sehr liebte.⁴⁰⁴

Tra i naufragi personali e professionali scorgiamo la biografia di Özdamar, che scopriamo essere legata irrevocabilmente anche alla memoria dell'interpretazione di un ruolo scritto da Brecht, la vedova Begbick dell'opera *Mann ist Mann*. È questo il primo momento in cui il drammaturgo viene chiaramente integrato nel flusso narrativo con il suo nome: è solo un nome, o meglio un cognome, che rievoca e identifica, in chi ne conosce e riconosce la grandezza e la pregnanza autoriale, un punto di riferimento indispensabile nella cornice di una

⁴⁰⁴ Cit. E. S. Özdamar, *Seltsame Sterne starren zur Erde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2003², p. 21

lettura dialettica del mondo. Il percorso che porta l'autrice/narratrice a incontrare l'opera di Brecht ci è ormai ben chiaro: il romanzo è un omaggio al drammaturgo-mentore, che diventa, a un certo punto della narrazione, anche il motivo principale per il quale la *Ich-Erzählerin* ha deciso di recarsi in Germania.

Il concitato racconto delle vicende legate al colpo di stato militare, cui la narratrice aveva assistito passivamente, provoca uno spostamento dell'attenzione. Il testo, infatti, tramite continui transiti temporali e spaziali, nella maggior parte dei casi prolettici, offre la possibilità di psicologizzare l'istanza narrante, che coincide, in questo caso, anche con l'istanza autoriale. Nei momenti di confessione intima non è infatti ben chiaro se a parlare sia la narratrice o la stessa autrice: la profondità e la precisione dell'oggetto narrato non si sottraggono al ricordo del dolore, dell'incredulità e della decisione forse necessaria di abbandonare la propria patria e di sperare, finalmente, in un destino migliore. È questo un momento di apertura del romanzo allo spazio del ricordo, a quegli *Erinnerungsräume* di matrice assmaniana cui non è possibile non dare ascolto. In una scena nella quale due amici si confrontano dando vita a un momento di intima e profonda confessione, la narratrice spiega il motivo della separazione dal marito e la successiva decisione di abbandonare la Turchia: «Josef, während eines Militärputsches steht alles still. Auch die Liebe. Plötzlich gehst du in ein Café, dort sitzt dein Freund nicht mehr, der gestern noch dort war. Du gehst an seinem Haus vorbei, es sind keine Lichter an»⁴⁰⁵. L'intensa rivelazione di dettagli sulla propria vita prima della Germania si avvia alla conclusione con la prima citazione da una lirica di Brecht, *Das Lied von der Moldau* (1944), anche conosciuta come *Es wechseln die Zeiten*, in cui, alla claustrofobica condizione turca la narratrice contrappone la possibilità di un riscatto, così come viene presentata nel testo brechtiano nei versi «Das Große bleibt groß nicht und kleine nicht das Kleine/ Die Nacht hat

⁴⁰⁵ Ivi, p. 27

zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag»⁴⁰⁶. La posposizione della particella negativa *nicht* e l'esitazione derivante dalla parte antecedente alla negazione, che propone un'idea di coriacea immutabilità delle situazioni, rappresenta una scelta strategica del poeta: le cose possono, tuttavia, cambiare, poiché alla notte segue sempre il giorno. Anche la decisione di Özdamar di far comparire questa lirica dopo la riflessione sul passato non sembra essere casuale. Se Brecht faceva, però, un chiaro riferimento alla prossima fine della guerra e al collasso del sistema nazista, l'autrice/narratrice, dall'alto della sua forzata *Waldzweisamkeit*, si apre al futuro con una speranza di un miglioramento consolatore. Riprendendo le fila della propria vita, la narratrice afferma di aver comunicato, durante quell'isolamento sentimentale: «Ich will nach Berlin ans Theater, ich will nicht mehr schlafen»⁴⁰⁷. La decisione era stata già presa prima del momento epifanico e della sua comunicazione. Il marito è il primo ad apprendere, con dolore e incredulità, la volontà della donna di andare via dal proprio paese. Il dialogo con Josef procede su più livelli temporali: la narratrice fa riferimento al passato, l'uomo la riporta al presente prima chiedendole: «Und dein Traum, in Berlin das Brechttheater zu lernen?»⁴⁰⁸ e poi affermando «Du fährst nach Ostberlin ich helfe dir»⁴⁰⁹. L'incontro con il teatro berlinese sembra configurarsi come un'urgenza di vita che anche chi si confronta con la narratrice, riesce a percepire. Da un sedile di un treno viene nuovamente introdotta la materia brechtiana, questa volta tramite il suo allievo Benno Besson. La donna, durante il viaggio nel treno che la condurrà a Berlino, prende infatti tra le mani un libro sul regista e allievo brechtiano, che Josef le aveva precedentemente inviato. Besson diventa, da quel momento in poi, un'ossessione che dal livello testuale si trasferisce su quello visuale: la donna osserva a più riprese la foto

⁴⁰⁶ Cit. B. Brecht, *Das Lied von der Moldau*, 1944. Url: www.deutschelyrik.de/index.php/das-lied-von-der-moldau.html.

⁴⁰⁷ Cit. E. Sevgi Özdamar, *op.cit.*, p. 28

⁴⁰⁸ Ibidem

⁴⁰⁹ Ibidem

dell'uomo intento a fare le prove della rappresentazione *Der Drache* di Jewgenij Schwarz e ne descrive l'aspetto.

Durante il viaggio in treno viene descritto anche l'arrivo della *DDR-Grenzkontrolle*. La narratrice, dopo aver descritto minuziosamente l'abbigliamento dei poliziotti-controllori, afferma, senza aver ricevuto tuttavia un invito a rispondere ad alcuna domanda: «Ich liebe Brecht»⁴¹⁰. Questa affermazione, utilizzata quasi come una difesa di fronte all'eventuale richiesta da parte del controllore dei motivi del viaggio verso la *Deutsche Demokratische Republik*, potrebbe assurgere a cifra interpretativa dell'intero testo: il viaggio e il soggiorno della narratrice sono semplicemente degli stratagemmi per entrare in contatto spiritualmente e testualmente con il fantasma di Brecht, che continua, tuttavia, ancora a vivere tramite l'istituzione teatrale del *Berliner Ensemble*. È anche questo transitare tra gli *Erinnerungsorte* legati a Brecht a rendere il drammaturgo la figura intorno alla quale il testo costruisce il suo senso.

All'arrivo a Berlino ovest segue l'immediato viaggio verso la zona est della città. La donna deve raggiungere immediatamente la *Volksbühne*, luogo in cui Besson lavorava come *Intendant*: è questo che la donna afferma di aver comunicato a tutti i *Grenzpolizisten*, ripetendo ciclicamente la frase «Ich gehe zu Besson»⁴¹¹.

L'agognato incontro con Besson avviene in un ampio foyer, anticipato da una veloce conversazione con il portiere, che chiede gentilmente alla donna di accomodarsi e attendere: durante la lunga attesa – il regista arriva dopo quattro ore – la narratrice racconta di aver portato con sé una lettera di presentazione, scritta dal libraio Pinkus di Zurigo, un uomo che non ha mai conosciuto personalmente ma con il quale aveva avuto modo di entrare in contatto indirettamente tramite Josef. L'*Empfehlungsbrief* era pensata per incoraggiare il grande regista a prendere la giovane donna nella sua virtuale scuola, offrendole la possibilità di

⁴¹⁰ Ivi, p. 31

⁴¹¹ Ivi, p. 33

apprendere da lui i segreti del teatro al fine di poter sfruttare le conoscenze acquisite e, come fece Marco Polo, portarle nel suo paese d'origine e creare, nel migliore dei casi, un nuovo teatro turco.

Il primo confronto con Besson si apre con un'affermazione e una richiesta urgente da parte della donna: «Herr Besson, sagte ich, ich bin gekommen, um von Ihnen das Brechttheater zu lernen»⁴¹², cui il regista risponde laconicamente: «Willkommen. Ich bringe Sie zu meiner Sekretärin. Sie können demnächst bei der Inszenierung eines Heiner-Müller-Stücks hospitieren»⁴¹³. Il sogno della donna sembra essersi avverato, un solo aspetto le potrebbe essere d'intralcio: la necessità di richiedere un visto per la DDR. La narratrice sembra tralasciare volontariamente la questione del visto e rincarare la dose, chiedendo questa volta al regista di poter visionare i vecchi appunti scritti dallo stesso in occasione della messinscena dell'opera *Der gute Mensch von Sezuan*, per poterli tradurre in turco e inviarli a degli amici in Turchia. Come sollevata e in uno stato ingenuo di trance sentimentale, la narratrice si avvia, dopo aver ricevuto il permesso dal regista di visionare le sue *Probenotizen*, verso il *Grenzübergang*.

Il giorno successivo, mentre si destreggia tra gli appunti di Besson, la donna s'intrattiene in una conversazione con un uomo nella sala degli archivi. Ciò che emerge in maniera più prepotente dal dialogo tra i due è l'interesse smodato che la donna nutre nei confronti dei più deboli, di coloro che, nel mondo, si trovano a confrontarsi con esperienze incontrollabili e pericolose. Essa afferma di aver trascorso tre settimane in carcere per aver pubblicato un reportage sui contadini impoveriti e affamati. È un interesse, questo, che riporta a uno degli aspetti fondanti della dimensione teatrale brechtiana: lo scontro dialettico tra parti, che, in fondo, non possono dialogare se non nello spazio del conflitto. Un aspetto, quest'ultimo, che l'autrice farà affermare più tardi nel testo alla coinquilina della donna, Kathrin: tra i meriti di

⁴¹² Ivi, p. 44

⁴¹³ Ibidem

Brecht non possiamo non citare quello di aver insegnato ai posteri a pensare in maniera dialettica. Il lavoro e la ricerca nell'archivio diventano sempre più impegnativi e serrati. La narratrice descrive la quotidianità di un'apprendista teatrale, che, tra lo studio e la traduzione, trova anche il tempo per assistere a delle messinscena di opere tedesche: sono frequenti le visite al Berliner Ensemble, luogo in cui la donna ha modo di vedere l'inscenamento di *Die Mutter* di Brecht. Quello che viene descritto non è soltanto il godimento derivante dal teatro, ma anche un interesse precipuamente scientifico e ossessivo, che porta la donna a cominciare a disegnare, su un piccolo quaderno, ciò che vede. «Ich zeichne die Inszenierung. Ich will alles, was ich hier sehe, meinen Freunden in der Türkei zeigen»⁴¹⁴. È proprio grazie a questa sua attività insolita che un uomo seduto vicino durante la rappresentazione le rivolge la parola, rivelandosi ben presto come un «Brechtianer»⁴¹⁵, aggiungendo di aver messo in scena, precedentemente a Bombay, il teatro di Brecht. La narratrice sembra essere, pertanto, nel posto giusto al momento giusto: tutto il mondo che le si sta costruendo intorno, e con il quale la stessa intende confrontarsi, le parla di Brecht.

Il mondo del teatro invade la quotidianità della giovane donna, confermandosi come unica dimensione nella quale lei intende formarsi e continuare a vivere, memore del fatto che in quello stesso mondo, e sulle stesse strade che percorre, Brecht ha inventato un nuovo modo di concepire lo spazio scenico e la regia teatrale.

Quando la traduzione degli appunti di Besson viene conclusa, la donna, che nel suo racconto ha spesso incluso estratti dalle *Notizen* del noto regista, si dice pronta a inviare le sue traduzioni a uno dei suoi *Theaterfreunde*, che nel frattempo erano stati rilasciati dalla prigione. Il riscatto teatrale ed esistenziale sia della donna che dei suoi amici può avvenire anche grazie alle riflessioni di Besson e tramite la rappresentazione dell'opera *Der gute Mensch von Sezuan*.

⁴¹⁴ Ivi, p. 45

⁴¹⁵ Ibidem

Quest'ultima è uno degli *Stücke* più rappresentativi e controversi della ricca produzione del regista di Augusta, in cui quel conflitto atavico tra il bene e il male, nel quale, citando le parole di Besson: «die Hoffnung, daß sich jemand um die schlechten Verhältnisse der Welt kümmern wird, ist in Ordnung, diese Götter hier weigern sich aber, eine vernünftigen Gedanken an die Welt zu verschwenden. Sie sind Spießer»⁴¹⁶. L'opera ha la struttura di una parabola dai toni fiabeschi, in cui una prostituta, la personificazione dello straniamento capitalistico⁴¹⁷, dopo aver ricevuto una somma di denaro in regalo, decide di aprire una tabaccheria mentre vive con il suo aiutante, riuscendo, in tal modo, anche ad ascendere socialmente. Quando però la situazione nel piccolo paese cinese in cui la donna si trova si complica, la stessa decide di travestirsi da uomo, impersonando, da quel momento in poi, un cugino immaginario di nome Shui Ta.

L'esperienza di apprendistato teatrale della giovane Özdamar non è limitata solamente alla collaborazione con i registi Benno Besson e Franz Marquardt. Nel testo leggiamo, infatti, di altri importanti incontri reali e metaforici: tutte le figure che vengono citate nella narrazione sono legate, direttamente o indirettamente, a Brecht o al teatro brechtiano. Muovendosi continuamente tra spazi interni ed esterni, costituiti da una parte dal teatro e dalla *WG* e dall'altra dalle due Berlino, la narratrice racconta anche vicende della sua vita quotidiana: è Manfred, uno dei suoi coinquilini, a introdurre nel flusso narrativo il nome di Kurt Weill, canticchiando la canzone *Berlin im Licht* (1928), in cui le atmosfere musicali ricordano i celebri *Lieder* della *Dreigroschenoper* (1928). Kurt Weill collaborò attivamente con Brecht dal 1927 fino ai primi anni '30, alle porte dell'affermazione del nazismo. Fu dalla commistione delle forze drammaturgiche di Brecht e musicali di Weill che nacque il topos di Mahagonny. La popolarità

⁴¹⁶ Ivi, p. 73

⁴¹⁷ Cfr. J. Knopf, *Der Gute Mensch von Sezuan*, in: Id. (hrsg. v.) *Brecht-Handbuch. Band 1. Die Stücke*, Springer Verlag, 2001, p. 418

di quel nuovo modo di concepire e strutturare il teatro condusse a un approfondimento sperimentale che risultò da un lato in quel capolavoro assoluto che è *Die Dreigoschenoper* (1928) e dall'altro nella rappresentazione, nel 1930, dell'opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*⁴¹⁸.

Verso la conclusione della prima parte del romanzo, che lascerà il posto alla sezione diaristica, la narratrice inizia ad assistere alle prove del nuovo spettacolo previsto alla *Volksbühne: Die Bauern* di Heiner Müller. È in quel contesto che la protagonista comincia ad affermarsi non più soltanto come un' appassionata di teatro ma anche come una spettatrice attenta che dimostra, nei confronti del teatro, un interesse quasi scientifico. Questo nuovo approccio si esplicita tramite delle *Aufzeichnungen* e degli appunti che la donna, assistendo alle prove, prenderà su uno *Schulheft*. L'apprendistato teatrale si fa vivo e materiale, in un certo modo, imitando lo stile di Besson: quello dell'appunto. Se, però, precedentemente, era stata la donna a leggere e a tradurre gli appunti del noto regista, in questo caso è lei a creare un modo diverso di commentare i processi che conducono all'inscenamento teatrale: la riproduzione grafica e artistica delle scene e la narrazione scritta e dettagliata dei moduli drammaturgici.:

In den ersten Tagen machte ich fast nur Notizen, abends las ich sie und merkte, dass sie nicht ausrichten, um sich später genau an den Probenablauf zu erinnern, deswegen zeichnete ich immer mehr, obwohl ich das Zeichnen nicht gelernt hatte, ich versuchte es einfach. Auf dem Korridor sah ich Benno Besson. Er gab mir die Hand, in der anderen hielt er eine Schachtel Gauloises. Als er ging, sah ich ihm nach, als ob ich in einem Traum wäre, der Traum, den ich in der Türkei gehabt hatte. Diesen Traum wollte ich aufschreiben und begann in den Nächten, ein Tagebuch zu führen⁴¹⁹.

⁴¹⁸ <https://www.kwf.org/pages/kw-biography.html>. Sito ufficiale della fondazione Kurt Weill (consultato il 28/11/2017).

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 84

Il senso di intimità e familiarità sempre più chiaro nei confronti del nuovo mondo che la circonda fa emergere un'urgenza comunicativa, che la donna cercherà di soddisfare cominciando a tenere un diario.

La seconda parte del romanzo si struttura alla maniera di un diario privato. Alle annotazioni e alle riflessioni si accompagnano annotazioni di date e orari, che hanno come argomenti da una parte il quotidiano della donna e dall'altra il teatro. Le *Eintragungen* non sono continuative, bensì vengono interrotte a più riprese dai disegni delle scene e dai commenti a queste ultime. Tra letture impegnate e il nuovo lavoro da attrice, che le viene proposto durante una giornata di prove, la donna trova anche il tempo di assistere ad altre rappresentazioni: la passione ossessiva nei confronti del teatro sembra essersi trasformata gradualmente in una mania. A testimonianza di quest'ultima riflessione ci vengono in aiuto due liste, che la donna annota il 5 maggio del 1976 individuabili come «Ich habe hier in Ostberlin bis jetzt viele Theaterstücke gesehen [...]»⁴²⁰ e «Ich will noch sehen»⁴²¹. La sola opera «Der gute Mensch von Sezuan» viene segnalata come vista 11 volte. A questa si va ad aggiungere una dodicesima volta il 21 maggio 1976: «Ich werde mir heute abend Bessons Der gute Mensch von Sezuan zum zwölften Mal anschauen. Ich muß alle Bilder auswendig lernen»⁴²². Va segnalato, inoltre, che molte delle opere cui la donna aveva assistito erano state dirette da registi affiliati alla 'scuola' brechtiana del *Berliner Ensemble*: tra questi ricordiamo anche Matthias Langhoff, Manfred Karge e Heiner Müller.

Quando la prima rappresentazione dell'opera *Die Bauern* si avvicina, la narratrice comincia a sviluppare un senso di oppressione derivante dalla paura di poter essere costretta a lasciare la Germania e tornare, quindi, in Turchia. Nonostante nel testo non manchino richiami a una

⁴²⁰ Ivi, p. 103

⁴²¹ Ivi, p. 104

⁴²² Ivi, p. 121

sorta di ancestrale *Sehnsucht* verso la propria madrepatria, intesa come luogo di tradizioni antiche e custode della propria lingua madre, la donna non intende fare un passo indietro rispetto al proprio presente. Tornare in Turchia significherebbe smettere di fare teatro e smettere di fare teatro sarebbe un po' come morire: l'unica alternativa sarebbe avere la possibilità di tornare in Turchia e poter affermarsi lì come *Theatermacherin*:

Der nächste Tag hat angefangen. Ich sang Brechtlieder, schrieb einen Brief an Josef, kochte Champignonsuppe. Ich bin sehr unruhig, denke an Großmutter, an Graham, beide umarmten und küßten mich. Wie Graham meine Füße angefaßt hat, meine Arme, er hätte hierbleiben sollen, zwei Jahre, sein Deutsch könnte besser werden, bald ist die *Bauern*-Premiere, ich habe Angst, in die Türkei zurückgehen zu müssen. Wenn ich nicht am Theater arbeiten kann, ist es aus mit mir. Wenn ich in Istanbul am Theater arbeiten könnte, würde ich zurückgehen. Aber es ist alles so dunkel da⁴²³.

Il sogno di lavorare al teatro e di seguire le orme del sommo maestro e mentore Bertolt Brecht, entrando a far parte della schiera di autori e registi teatrali riconoscibili e riconosciuti come 'brechtiani', rappresenta, per la narratrice, un obiettivo da raggiungere. Il confronto con i grandi allievi della *Berliner Ensemble* si fa sempre più serrato e frequente, dal momento in cui la narratrice viene accolta prima tra gli attori e poi tra i collaboratori della *Volkstheater*, e ha la possibilità di incontrare Heiner Müller, Benno Besson e Matthias Langhoff. A quest'ultimo, eccellente erede del drammaturgo di Augusta, è legato un emblematico aneddoto, che la narratrice non trascura di raccontare. Osservando gli appunti e i disegni commentati delle scene delle opere da rappresentare, il regista afferma: «Brecht hätte gerne eine Mitarbeiterin wie dich gehabt. Ich werde mit der Verwaltung reden, du mußt offiziell einen Vertrag als Mitarbeiterin bekommen»⁴²⁴. In quel momento, con i battiti del cuore accelerati, la donna

⁴²³ Ivi, cit. p. 124

⁴²⁴ Ivi, cit. p. 151

raggiunge uno stadio importante del suo apprendistato: non è solo Langhoff a parlare, bensì, in una forma cristallizzata e potenziale, anche lo stesso Brecht. La *Volksbühne*, che fino a poco tempo prima non costituiva una frequentazione certa, va man mano profilandosi come una nuova appartenenza: è la stessa narratrice ad affermarlo: «Die Volksbühne, mein Theater⁴²⁵». Intorno a lei, il mondo sembra prendere una nuova forma: gli eredi di Brecht le riconoscono dei meriti e delle competenze e il suo profilo di potenziale teatrante si perfeziona progressivamente fino a diventare reale. Il 20 Novembre del 1976 avviene la firma del primo contratto come assistente per la messinscena di *Der Bürgergeneral* (1793) di Goethe; il 1 Dicembre dello stesso anno la narratrice scrive sul suo diario «Im Januar inszeniert Benno Bessons Shakespeares Hamlet, Langhoff hatte mit Besson geredet, ich werde Bessons erste Assistentin⁴²⁶». L'apprendistato sembra avviarsi a una piena e matura conclusione: «Mein Traum ist jetzt Wahrheit⁴²⁷».

Bertolt Brecht, pur non essendo fisicamente presente, si ritrova, in forma sublimata, negli attori e nei registi che, alla sua scuola, si sono formati. L'autrice del romanzo, così come la narratrice, non ha frequentato il *Berliner Ensemble* ma ne è stata indirettamente allieva, appunto tramite l'incontro con Besson, Marquardt, Langhoff e Müller e la successiva frequentazione. L'alta presenza di riferimenti intertestuali alle opere del maestro rendono la lettura del romanzo molto più *brechtiana* di quanto ci si possa figurare. Brecht compare in molte discussioni e contesti: durante le conversazioni con i coinquilini, sul treno, per strada, con i colleghi, casualmente durante una rappresentazione teatrale e, naturalmente, nella quotidianità teatrale. *Seltsame Sterne starren zur Erde* è, pertanto, un vero e proprio omaggio a Brecht e al

⁴²⁵ Ivi, cit. p. 154

⁴²⁶ Ivi, cit. p. 180

⁴²⁷ Ibidem

modo in cui, dopo di lui, siano oggettivamente cambiati i modi di concepire il processo rappresentativo teatrale e, quindi, anche la scrittura e la regia teatrale.

V.3. *Perikizi. Ein Traumspiel* e il teatro epico-interculturale

L'aderenza di E. Sevgi Özdamar alla matrice *brechtiana* rende possibile un dialogo costante con la dimensione del teatro epico, che funge da elemento dominante nella scrittura teatrale del secondo Novecento e che, incrociandosi con le diverse declinazioni del dramma sociale e del teatro interculturale, si fa portavoce e sintesi di una tendenza teatrale nuova, cui è possibile ascrivere il teatro di Özdamar. Se, nella scrittura brechtiana viene dato un valore altamente simbolico al concetto di 'gesto'⁴²⁸, in Özdamar assistiamo a una nuova contaminazione, laddove il 'gesto' brechtiano incontra la dimensione performativa del 'ruolo' e dell'inscenamento. Il gesto viene, pertanto, messo in scena, dando vita a una formula teatrale che fa del transito migratorio e dei passaggi cui *Perikizi* si espone una cifra espressiva.

Perikizi, come viene sottolineato anche dalla traduttrice italiana della pièce teatrale, è un'eroina omerica, un Ulisse al femminile che, oltre a rappresentare l'idea di una migrazione fisica e spirituale continua, si muove, sul livello narrativo, tra il mondo dei vivi e quello dei morti⁴²⁹. *Perikizi* presenta un'ulteriore esplicitazione già nel titolo: *ein Traumspiel*. A quest'ultimo è necessario dedicare più da vicino la nostra attenzione. La definizione di *Traumspiel* mobilita e rinnova le identificazioni classiche di matrice settecentesca come *Trauerspiel* e *Lustspiel*. Non è, tuttavia, immediatamente chiaro se il termine impiegato dall'autrice turco-tedesca sia un tentativo di incasellare la sua opera all'interno di una sottocategoria teatrale, oppure sia

⁴²⁸ Cfr. W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, 1971

⁴²⁹ Cfr. E. Sevgi Özdamar, *Perikizi. Ein Traumspiel/Perikizi. Un sogno*, trad.it di S. Palermo, Liguori, Napoli 2017.

l'inscenamento di un sogno. Quest'ultima possibilità giustifica e ridefinisce il paradigma di riferimento cui abbiamo accennato in partenza: il teatro di Özdamar fa sua la grande lezione dialettica del mentore Brecht, nella sua accezione teatralizzata del *gesto*, e si serve del 'ruolo' di Perikizi per proporre una lettura nuova delle dinamiche di affermazione identitaria.

Perikizi. Ein Traumspiel figura nel progetto dal titolo *Odyssee Europa*, in cui alcuni autori sono stati chiamati a scrivere una rielaborazione personale del mito omerico. Nello spazio grafico di circa 70 pagine si inserisce anche il testo di Özdamar. Perikizi, prima di essere il personaggio centrale della pièce, è un individuo che agisce in un mondo sospeso tra il reale e il surreale, tra fame di identificazione e mancanza di aderenza al concetto di identificazione. L'Ulisse di Özdamar ricorda sotto molti aspetti il personaggio senza nome del romanzo *Seltsame Sterne starren zur Erde*: si tratta di una duplice sublimazione della figura narrante e dell'istanza autoriale, che comunicano, come ben sappiamo, con la persona di Emine Sevgi Özdamar.

In *Perikizi* si incontrano, inoltre, due livelli narrativi: da una parte quello autobiografico, tipico della scrittura dell'autrice turco-tedesca, e dall'altra quello teatrale, che supera e integra il concetto di teatro epico brechtiano e lo fa dialogare con la dimensione interculturale. Da questo connubio molto produttivo nasce l'idea di un teatro epico-interculturale, di cui Özdamar è, in un certo senso, fautrice e promotrice.

Perikizi, come *Seltsame Sterne starren zur Erde*, è un omaggio a Brecht: a differenza, però, del romanzo, l'opera teatrale non presenta rimandi diretti a opere del celebre drammaturgo. Quest'ultima osservazione ci riporta a una problematicità che nel testo è evidente: *Perikizi* è una pièce intertestuale, in cui il dinamismo dell'intertestualità incontra quello del teatro generando due spazi aperti che dialogano e si compenetrano. L'intertestualità, in questo caso, si configura senz'altro in maniera problematica: troviamo molteplici riferimenti, allusioni a opere di Shakespeare e anche citazioni da queste; tra i personaggi compare il poeta tedesco

Hölderlin, si parla di Heine, tuttavia non troviamo alcun riferimento diretto a opere brechtiane. La mancanza di rimandi all'opera di Brecht va rilevata, però, nella natura stessa dell'opera: *Perikizji* provoca il lettore, cancellando dalla memoria autobiografica dell'istanza autoriale la figura – talvolta ingombrante – di Brecht. L'influenza brechtiana si rivela dunque, nell'opera, tramite l'applicazione di strumenti e pattern tipici del teatro epico, in particolare, come vedremo, del *V-Effekt*⁴³⁰.

L'opera si apre con un titolo, «Das Meer steigt, wer weiß warum», che ricorda una massima, altra caratteristica del teatro brechtiano, che ritroveremo anche in momenti successivi del testo. Il personaggio di Perikizi viene subito annunciato e collocato in uno spazio ben specifico, Istanbul, e in un tempo, di notte. Lo sguardo del lettore viene subito decentrato e condotto verso un altro spazio, in cui, come accompagnamento di alcune scene tratte dallo stesso film, scorre la colonna sonora di *Via col vento*. La musica deve provocare, per ammissione della stessa narratrice della didascalia, un effetto di straniamento, in quanto «Diese Szene braucht nicht mit der Musik übereinzustimmen»⁴³¹. Lo spazio interno dal quale risuona la colonna sonora si scontra con quello esterno: le voci, i rumori della città e il caos. Sulla scena compare la figura di *Perikizji* in piedi davanti allo specchio mentre si esercita a recitare la parte dell'*Eselskopf*, tratta dalla celebre commedia di Shakespeare *Sogno di una notte di mezza estate*. L'inizio dell'opera si configura come una stratificazione di rumori e suoni di altre culture – lo spettatore si confronta, quindi, con un'idea diversa di cultura. L'effetto di straniamento viene provocato nell'immediato da quest'introduzione di elementi interculturali sulla scena. Il

⁴³⁰ Cfr. vedi J. Kopf, *Brecht- Handbuch: Eine Ästhetik der Widersprüche*, Metzler, Stuttgart 1984. In *Perikizji* ci sono molte interruzioni del flusso drammaturgico-narrativo tramite l'inserimento di testi e canzoni mutuati anche dalla cultura turca.

⁴³¹ Cit. E. S. Özdamar, *Perikizji. Ein Traumspiel*, in: RUHR.2010, Uwe Carstensen und Stefanie von Lieven (a cura di), *Theater. Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*, Fischer Verlag, 2010, p. 273

vissuto autobiografico della narratrice-autrice emerge chiaramente quando entra in scena, dopo pochi minuti dalla comparsa di Perikizi, la nonna.

La figura della nonna, può essere, in estrema ratio, pensata come l'antagonista della giovane donna: è lei a instillare in Perikizi l'atroce dubbio concernente un futuro in un altro paese, lontano dalla propria patria e dai propri affetti familiari. «Perikizi, schau nicht in der Nacht in den Spiegel, es ist nicht gut, sonst wirst du in ein fremdes Land gehen, weit weg. Gib mir eine Zigarette. Das Meer steigt, wer weiß warum»⁴³². Lo schema, che vede al centro la frase profetica che dà il titolo alla prima sezione della pièce *Das Meer steigt, wer weiß warum*, si sintetizza nel personaggio della nonna. All'anziana donna viene affidato il compito di scongiurare i pericoli: tra questi rientrano anche il guardare nello specchio di notte. Lo schema iniziale si costruisce, infatti, sull'elemento dello specchio. Quest'ultimo innesca un processo di duplice inscenamento: da una parte Perikizi che recita, che si inserisce dunque nella dimensione della finzione, e, dall'altra, la Perikizi che guarda nello specchio, anticipando il *memento mori*, che si riverbera nelle parole della nonna e che corrisponde all'eventualità dell'abbandono della madrepatria.

Le prime scene della pièce sono anticipatorie della dimensione onirica in cui Perikizi si inoltrerà. La nonna, sconvolta e incapace di comprendere le parole della nipote – che nel frattempo continua a esercitarsi nella recitazione –, invoca l'aiuto di Allah e rincara la dose, affermando: «Zu lang ist dein Wort. Mein Wort ist kurz, trägt aber die Kleider der Wahrheit»⁴³³. Il breve cortocircuito comunicativo che si stabilisce tra la nipote e la nonna trova una risoluzione quando Perikizi spiega alla nonna le ragioni di quello che all'anziana donna sembravano deliri: la *theatervernarrte* Perikizi ama semplicemente trasformarsi e mettersi in scena. Il timore di perdere la nipote, che potrebbe essere, adesso, cacciata dagli spiriti verso un

⁴³² Ivi, p. 273

⁴³³ Ivi, p. 274

paese straniero, si fa sempre più presente, quando dal passato cominciano a comparire, direttamente o indirettamente, gli abitanti del mondo dei morti. L'atmosfera comincia a cambiare e mentre Perikizi sfoglia dei vecchi giornali ingialliti, al posto della musica di *Via col vento* è possibile udire una musica risalente all'età ottomana. Come in una sorta di *trance*, Perikizi, che non sembra essere consapevole di quello che sta succedendo e del vortice in cui è stata trascinata, comincia a parlare «im Duktus der Großmutter»⁴³⁴. È questo un momento altamente simbolico in cui assistiamo a un cambio di rotta della narrazione scenica: dal mondo dei vivi ci trasferiamo nella dimensione del sogno, tramite la quale, successivamente, ci confronteremo con il passato, e dunque anche con il mondo dei morti. Il racconto che Perikizi fa, prendendo le sembianze della nonna, è un resoconto di guerre e morti, di un passato popolato da cadaveri e fantasmi. Quando Perikizi si riprende dallo stato di catalessi in cui era caduta, si rende conto di essere vittima della profezia che la nonna aveva animatamente ripetuto: non si trattava di un incubo dal quale la giovane Perikizi si stava risvegliando, bensì erano le notti turbolente e sofferenti della nonna a essersi impossessate dei pensieri della giovane. «Ich wollte nie, dass Großmutter's Nacht sich so tief in mich setzt»⁴³⁵. Sembra quasi che la stessa nonna, che abbiamo visto sul palco insieme alla giovane, provenga da quel mondo di morti da cui metteva in guardia: la stessa potrebbe aver mobilitato gli spiriti di cui parlava. Il conflitto nipote-nonna si risolve in un profondo impeto di autonomia identitaria e di volontà di slegarsi dalle convenzioni familiari e patriottiche: «Ich will frei sein, ich will leben. Ich will nicht die Toten. Großmutter lebt in einem Alptraum. Ich will meinen Traum leben. Ich will hier weg»⁴³⁶.

⁴³⁴ Ivi, p. 280

⁴³⁵ Ivi, p. 281

⁴³⁶ Ibidem

Tale presa di coscienza viene interrotta dalla comparsa dei genitori di Perikizi: il motivo del teatro viene introdotto propriamente nella narrazione. In uno scambio acceso tra la giovane Perikizi e la madre, il teatro viene legato all'immagine dell'inferno, a cui la madre vede destinata la figlia: è una condanna perentoria che deriva dall'incapacità di comprendere che la figlia intende realmente dedicare la propria vita al teatro e che, per farlo, deve andare in Europa. La scelta di Perikizi confligge con tutte le convenzioni patriottiche e identitarie precostituite: se la madre afferma che bisogna affidarsi ai morti, i quali, come delle divinità, riescono a preservare la pace nel mondo, Perikizi intende «wegwandern von den Toten»⁴³⁷. A quest'affermazione provocatoria, la madre risponde: «Rüttel dich wach, Perikizi. Greif nach den Erfahrungen der Toten. Im eigenen Land stirbt man einmal, in der Fremde tausendmal.»⁴³⁸, per poi cedere la parola al marito, il padre di Perikizi, il quale, laconicamente, introduce la storia di Odisseo il quale «war zwanzig Jahre lang auf der Irrfahrt und konnte nicht zu seinem Land zurückkehren»⁴³⁹, quasi a presentarle il quadro del suo potenziale futuro. Quello del padre è anche un tentativo di dissuadere la figlia dall'intraprendere un tipo di carriera, in Europa, che non la porterà da nessuna parte. L'uomo prevede, per la figlia, delle cocenti delusioni, simili a quelle che hanno avuto i suoi vili compatrioti partiti per l'Europa. «Stell dir das vor. Du liebst deine Rolle Titania. [...] Stell dir vor, du schläfst eine Nacht und träumst, dass deine Titaniarolle dir weggenommen wird und du eine Putzfrau spielen musst mit einem Tuch auf dem Kopf [...]»⁴⁴⁰. Il padre rappresenta, dunque, un'istanza moraleggiante che descrive con acribia la condizione dello straniero in un paese che non è il proprio: un destino che non contempla soluzioni o esiti positivi, ma solamente disastri e fallimenti e una

⁴³⁷ Ivi, p. 285

⁴³⁸ Ivi, p. 286

⁴³⁹ Ibidem

⁴⁴⁰ Ivi, p. 289

realtà in cui l'identità dell'individuo che viene accolto nel nuovo paese viene schiacciata e ridicolizzata: «Die, die weggegangen sind, sind die Armen, die Kulturlosen, die Sklaven. Durch sie wird in Europa unsere wahre Identität, unsere reiche Geschichte klein gemacht. Plötzlich schrieb Europa unsere reduzierte Geschichte. Ridicule.»⁴⁴¹

Come nelle grandi opere brechtiane la dimensione narrativa e fittizia incontra quella politica. Il teatro di Özdamar si serve però dell'immagine della migrazione, amplificandone gli aspetti negativi – che coincidono con lo spazio familiare e vengono proposti dallo stesso – e affidando all'eroina Perikizi il compito di riabilitare continuamente l'aura positiva e florida di una migrazione produttiva.

Allontanarsi dai morti sembra essere diventato il motto e l'obiettivo di vita della giovane Perikizi. Quando il padre scompare dalla scena, con lui si dissolve anche, provvisoriamente, lo spazio domestico e familiare. Al posto di quest'ultimo ritroviamo la figura dello specchio:

Der junge Soldat in der Uniform aus dem Ersten Weltkrieg mit dem Kopf unter dem Arm und die zwei Armenierinnen schieben den Spiegel beiseite. Hinter dem Spiegel regnet es. Perikizi geht wie eine Schlafwandlerin durch die Spiegeltür. Der Soldat und zwei armenische Frauen folgen ihr als Schatten. Leere Bühne, es regnet. Perikizi steht im Regen auf einem ganz bestimmten Platz, das ist ab jetzt ihr begrenzter Raum, sie kotzt. Auf der Bühne stehen drei Paare Frauenschuhe von den Huren nebeneinander.⁴⁴²

Lo specchio, che la nonna aveva così insistentemente identificato come foriero di malevoli novità, diventa, come descrive dettagliatamente la didascalia, il nuovo, limitato spazio d'azione di Perikizi. Insieme a lei, sulla scena, compaiono i primi personaggi provenienti dal mondo dei morti, che la nonna aveva precedentemente introdotto con i suoi vaneggiamenti onirici. Questa scena chiude la prima sezione della pièce, avviando a una nuova parte intitolata *Mit dem*

⁴⁴¹ Ivi, p. 288

⁴⁴² Cit. ivi, p. 292

Hurenzug nach Europa. Il viaggio immaginario di Perikizi nel mondo ‘oltre lo specchio’ comincia e, come capitava in *Seltsame Sterne starren zur Erde*, il tramite tra il mondo della famiglia e quello dell’alterità, qui rappresentata duplicemente sia dallo specchio sia dal viaggio verso l’Europa, è il treno. Le figure delle tre *Huren* rimandano, come scopriremo più tardi nel testo, alle streghe di *Macbeth* di Shakespeare. Quando le donne spariscono dalla scena, dopo aver dato a Perikizi delle indicazioni su come sopravvivere nella *Fremde*, assistiamo a una vera e propria interferenza brechtiana: mentre Perikizi è ora sola sulla scena e parla con se stessa allo specchio e la sua immagine viene proiettata su uno schermo, lo spazio scenico si apre e ingloba gli spettatori, che diventano, come descrive la didascalia, dei *voyeur*. Si tratta di una sorta di *V-Effekt* che mette in dialogo, questa volta tramite la visualità, il pubblico e il personaggio sul palcoscenico. Perikizi parla appunto a se stessa e si interroga sulla sua identità. Come anticipa il titolo della nuova sezione, *Erste Entdeckung der Einsamkeit*, la narrazione che va sviluppandosi individua come riflessione centrale la solitudine nella *Fremde*. Si passa dall’interrogativo «Wer bin ich?»⁴⁴³ a «Wo bin ich?»⁴⁴⁴ e il campo semantico di riferimento gravita intorno a termini come *Traum*, *Schatten*, *Stillwerden*, per aprirsi poi, quasi malinconicamente, alle parole profetiche che i familiari le avevano più volte ripetuto. Perikizi torna simbolicamente bambina ed è pervasa da una sensazione di spavento e timore che viene sublimata nell’idea di aver forse sbagliato a voler andare via dai morti, dai familiari e dalla propria terra, affermando persino: «Mama, warum bin ich denn nach Europa gegangen?»⁴⁴⁵. Al lamento si sostituisce poi un senso di risoluzione: «Weg mit den leidigen Wörtern und Gedanken. Dass ich auf dem Irrweg bin, habe ich nur mir zu verdanekn. Dem Weinen wird

⁴⁴³ Ivi, p. 299

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 299

⁴⁴⁵ Ivi, p. 300

nur zugehört, wenn man Eltern hat. Allein Weinen gibt mir keinen Rat.»⁴⁴⁶ Perikizi prova a farsi coraggio e comprende che, tuttavia, l'unica cosa da fare è capire in che modo e in che luogo «der Nachtspiegel sie verbannt hat»⁴⁴⁷. Proprio quando la giovane donna si sente pronta a definire il luogo in cui si trova, compare un nuovo personaggio sulla scena, Heino, che canta un *Volkslied* tedesco intitolato *Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus*⁴⁴⁸, risalente alla prima metà dell'800. Perikizi chiede, invano, aiuto all'uomo: quest'ultimo non sembra però né vederla né udirla e sparisce dalla scena proprio quando la donna prende consapevolezza della sua invisibilità. Nell'economia generale del testo, questo momento è altamente simbolico: si tratta, infatti, di una sorta di parabola negativa della migrazione, in cui un individuo, giunto in un paese straniero, si sente – e forse è realmente – invisibile agli occhi degli *altri*. Anche in questo caso le profezie e le paure dei genitori e della nonna di Perikizi sembrano essere aderenti alla para-realtà in cui la giovane donna è costretta a muoversi. Il viaggio di Perikizi nel 'nuovo' mondo è costellato anche da incontri surreali e fantastici: sulla sua strada, in *Im halbverbrannten Wald*, la donna incontra tre giganti, che vengono identificati come gli *Schuldgefühle*, dei galli apparentemente violenti e aggressivi, che si dichiarano turchi e che creano, pertanto, un ponte tra Perikizi, l'appartenenza turca e l'Europa, e due maiali, anch'essi turchi. Non è quindi un caso che Perikizi, all'inizio e anche durante lo sviluppo dell'opera, indossi una maschera da asino e si eserciti a recitare mantenendo la sua *Eselmaske* ben fissa sul viso: ritroviamo un altro riferimento alla migrazione come esperienza negativa, in quanto sembra quasi che i turchi, stranieri in Europa, si trasformino e vengano trasformati in animali dalla nuova realtà. La narrazione finora sembra essere, e fondamentalmente è, frutto di un delirio, che anticipa l'esperienza europea di Perikizi e permette una vera e propria

⁴⁴⁶ Ibidem

⁴⁴⁷ Cfr. ibidem.

⁴⁴⁸ Ibidem

sperimentazione delle sensazioni che lei stessa potrebbe provare durante il suo vero viaggio. Quella di Perikizi è dunque una *Bildung* che non possiamo definire come pienamente positiva né come pienamente negativa: è una sperimentazione necessaria al fine di comprendere qualcosa in più della tanto agognata Europa.

Quando Perikizi, ancora addormentata e sognante, si ritrova, in quel nuovo mondo, a dover lavorare come *Putzfrau*, un'altra urgenza sembra sostituirsi alla paura dell'alterità: la lingua. I personaggi che compaiono sulla scena sono altamente simbolici: da una parte troviamo un'interprete turca e, dall'altra, un uomo totalmente ricoperto, da capo a piedi, con pezzi del giornale *Die Zeit*. In questo modo la narrazione recupera e amplifica grottescamente il consiglio che il padre le aveva dato: «Lerne die Sprache des Landes. [...] Lerne die Schlagzeilen aus den Zeitungen auswendig»⁴⁴⁹. Il discorso identitario si lega inequivocabilmente a quello politico: è lo stesso *Zeitmann* a intavolare una riflessione sull'integrazione dei migranti, configurandosi, tuttavia, come un esempio discutibile: quando, nella scena precedente, un *Gastarbeiter* gli aveva rivolto la domanda: «Du mir sagen wo ist Puffhaus?»⁴⁵⁰, l'uomo aveva risposto «Du gehen bis zum Rathaus [...] Hinter dem Rathaus is Puffhaus.»⁴⁵¹, semplificando la propria competenza linguistica tramite l'assenza del verbo coniugato e rendendo impossibile una maturazione linguistica del suo interlocutore. Il discorso dai toni intellettualistici, nel quale lo *Zeitmann* rifletteva sull'etica sessuale, viene recuperato, appunto, con la riflessione sull'integrazione e sulla migrazione come opportunità, per coloro che migrano, di migliorare la propria condizione e di non farsi sopraffare dal più semplice e comodo ruolo di vittima di una società straniera⁴⁵².

⁴⁴⁹ Ivi, p. 302

⁴⁵⁰ Ivi, p. 317

⁴⁵¹ Ivi, p. 318

⁴⁵² Ibidem

In *Ein neues Kleid für Perikizi* incontriamo due giovani ragazze, che ricordano, per la loro onestà d'intenti e spontaneità, i personaggi femminili del Brecht di *Herr Puntila und sein Knecht* o di *Dreigroschenoper*. Le due, Liesel e Gretel, si rivelano a Perikizi come fondatrici di un'associazione che intende aiutare le donne turche a liberarsi dalle costrizioni culturali della loro tradizione maschilista di matrice islamica: una realtà alla quale Perikizi, tuttavia, non appartiene. Le due figure, pur volendosi profilare come personaggi positivi, rappresentano i pregiudizi e gli stereotipi che la cultura occidentale ha nei confronti della civiltà turca.

Quando ci si avvia verso la fine dell'esperienza di viaggio di Perikizi, la giovane donna viene sempre meno rappresentata come un essere umano e sempre più paragonata a un animale. *Perikizi hat an den Füßen Schafsglocken* è il titolo che anticipa la scena e che trova una piena realizzazione nelle parole di Perikizi: «Vater, ich höre meine eigenen Schritte, tshang-tshang-tshang, bin tiefer und tiefer im halb verbrannten Wald. Es muss doch einen Weg geben, wo ich zu euch zurückfinde. Großmutter, es lärmten meine Schellen, hörst du?»⁴⁵³. Gli spiriti dei morti, che hanno trascinato Perikizi nel suo potenziale futuro, le fanno vivere un vero e proprio incubo: la donna è intrappolata e ha, al collo e ai piedi, delle campanelle simili a quelle delle pecore che pascolano. Nel processo progressivo e apparentemente inarrestabile di animalizzazione degli 'stranieri' è nuovamente possibile intravedere, come in un palinsesto, la presenza di Brecht: il drammaturgo era solito descrivere gli individui con degli epiteti animaleschi; basti ricordare la metafora dell'uomo come *Haijisch*, là dove, però, si trattava di una definizione dettata dalla necessità espressiva di descrivere l'individuo come un'istanza nemica del prossimo. Se in Brecht, infatti, una tale configurazione prendeva forma in un'accezione più universale e globale, in *Özdamar* c'è un progetto di metaforizzazione della migrazione: quest'ultima è disumanizzante e non conduce a conclusioni positive.

⁴⁵³ Ivi, p. 325

Perikizi si trova, a questo punto della narrazione, in una situazione di stasi psico-fisica, che trova conforto solo nell'invocazione del padre, e che viene sciolta dalla ricomparsa sulla scena dei tre *Schuldgefühle*⁴⁵⁴, allegoria del nucleo familiare e rimando irriverente alle tre divinità dell'opera *Der gute Mensch von Sezuan*. Affiancato alla figura dei tre giganti troviamo anche il personaggio del lupo, interprete di un *modus facendi* occidentale di sottomettere lo straniero: ne è testimonianza la discussione intorno al ruolo del *Kopftuch* e il successivo atto di sottomissione nei confronti di Perikizi, quando il lupo, appunto, «bindet ihr ein Kopftuch um»⁴⁵⁵.

Quando la pièce si avvia alla conclusione, con le due ultime sezioni *Im Hades* e *Das Meer hat sich zurückgezogen*, Perikizi ha perso la propria voce e parla, come posseduta, con la voce della nonna, annunciando l'impossibilità di trovare la strada del ritorno⁴⁵⁶. Le comparse del poeta tedesco Hölderlin e del poeta morto Hansi aprono a una modifica nell'impianto strutturale dell'opera: i morti, con i quali Perikizi non poteva dialogare e che non potevano in precedenza vederla, le rivolgono la parola e le offrono uno spiraglio di speranza. La profezia familiare si è avverata e si conferma tramite una sorta di legge non scritta: il ritorno è possibile solo se lei continuerà a credere nei morti e a imparare da loro: «Wenn du nicht weißt, wie es weitergeht, musst du zu den Toten zurückkehren, mit uns sprechen. So leben wir auch in dir weiter»⁴⁵⁷. La discesa nell'Ade riporta, in un certo senso, l'eroina dell'opera al punto di partenza; quest'ultimo si configura, infatti, come una dimensione della soglia che, al pari dello specchio, le permette di entrare in comunicazione con verità che non hanno nulla di umano. I morti le parlano e le danno consigli e la voce di una ragazza le annuncia indirettamente un ritorno a

⁴⁵⁴ Ivi, p. 328

⁴⁵⁵ Ivi, p. 331

⁴⁵⁶ Ibidem

⁴⁵⁷ Ivi, p. 332

Itaca; un'Itaca che Perikizi dovrà conservare per sempre nei suoi pensieri e che, come capita nell'Odissea, deve costituire lo scopo ultimo dell'esistenza, anche se anticipato da erranze e transiti continui.

Il sogno di Perikizi termina in un'atmosfera piovosa, che, come all'inizio, vede la giovane donna recitare ad alta voce la parte di Titania mentre fissa la sua immagine allo specchio. L'Ade sparisce e il ritorno si approssima quando la nonna invita nuovamente la nipote a non guardare nello specchio di notte, «sonst wirst du in ein fremdes Land gehen, weit weg. Die Geister werden dich zu einem anderen Land treiben [...]»⁴⁵⁸.

Il finale dell'opera si configura come una parabola circolare che tende anche a una dimensione didascalica: Perikizi è un'eroina fondamentalmente positiva che, attraverso gli sbagli e le speranze, aspira a raggiungere la sua *Bildung*, negando però a quest'ultima la possibilità di armonizzarsi profondamente con il *milieu* familiare.

L'intento dell'opera è, dunque, da una parte provocatorio, nella misura in cui mette al centro della narrazione una donna che deve confrontarsi con esperienze insolite e sovranaturali che la trasfigurano in un Ulisse al femminile, e dall'altra didascalica, in quanto sembra porsi anche come obiettivo quello di insegnare al lettore che i modi di leggere il mondo della migrazione non sono omogenei, bensì fortemente disomogenei e problematici. È anche per tale motivo che *Perikizi. Ein Traumspiel* può essere letto come un testo epico-interculturale che fa dialogare la struttura dialettica tipica del teatro brechtiano con quella della nuova estetica dell'interculturale, sviluppando una narrazione drammaturgica totalmente nuova che si fa percepire sia nella sua essenzialità organica brechtiana sia nel suo voler descrivere processi sensibilmente diversi legati all'esperienza dell'estraneità interculturale.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 333

Riflessioni conclusive

L'assetto teorico-metodologico

Risulta difficile considerare organicamente e definitivamente completato un lavoro di analisi che si pone l'obiettivo di mettere in relazione testi di autori provenienti da mondi e dimensioni esperienziali diversi, ovvero, come in questo caso, da substrati 'canonici' letterari differenti. La riflessione oggetto del presente lavoro sulle dinamiche intertestuali ed estetiche nell'opera di Yoko Tawada e di Emine Sevgi Özdamar è calata in un contesto che può essere definito come un vero e proprio campo minato, ovvero nelle dimensioni della canonicità e dell'extra-canonicità letteraria. Il dialogo tra le due autrici forse più radicalmente rappresentative della letteratura dei migranti in Germania con le opere e i temi di Franz Kafka e Bertolt Brecht offre la possibilità di riflettere sulle ragioni intrinseche della scrittura e dei suoi esiti all'interno della cornice del ripensamento canonico.

Scrivere un lavoro scientifico sulle interferenze e sulle integrazioni tra la letteratura dei migranti e la letteratura canonica di lingua tedesca significa, prima di tutto, interfacciarsi con una concezione stratificata della letteratura, che non è possibile considerare se non nel quadro delle teorie della ricezione letteraria. La riflessione analitica e critica su alcuni testi esemplari del confronto qui proposto non ha infatti ragion d'essere se non inserita nel quadro delle teorie di grandi studiosi, tra gli altri, come Genette, Kristeva, Barthes, Jauss e Iser. Questi ultimi hanno rappresentato, infatti, i punti di riferimento metodologici per procedere nella ricerca delle interferenze testuali ed estetiche nelle opere di Yoko Tawada ed Emine Sevgi Özdamar.

La scelta di inserire le riflessioni poetologiche nel contesto dell'alterità e dell'estraneità (intese anche come motivi fondanti dei processi di alienazione) deriva dalla volontà di

sottolineare i differenti esiti a cui la scrittura può condurre. Ne deriva un dialogo apparentemente innocuo eppure radicalmente pericoloso, poiché l'atto del mettere a confronto può essere sia produttivo che distruttivo. Se da una parte, infatti, si svelano rimandi a testi e temi anteriori, dall'altra si mette in crisi l'impalcatura argomentativa, ampliando, fortificando e mettendo in risalto aspetti di uno stesso 'tema' che non erano emersi nella scrittura dell'autore cui si fanno risalire i rimandi.

Il presente lavoro parte da una riflessione sull'importanza della canonicità letteraria in un'epoca in cui la specificità e l'unicità hanno ceduto il passo ad approcci sempre più sconfinanti e globalizzanti al 'senso' e al 'significato' delle esperienze umane. La disamina sulle possibilità di ripensare il canone in un'ottica globale e multiculturale è anticipata da una considerazione trasversale sugli aspetti che strutturano la 'canonicità': la memoria nelle sue declinazioni antropologiche e testuali, da un lato, e le questioni legate al giudizio e all'attribuzione di un valore estetico, dall'altro. Non è, infatti, possibile parlare di canonicità letteraria se non consideriamo i modi in cui, in primo luogo, il testo viene recepito, misurato e giudicato e, in secondo luogo, riesce a transitare in una 'tradizione' e, quindi, nella memoria di chi recepisce. Alla problematica della tradizione è dedicata una sezione nel secondo capitolo: partendo dal confronto tra 'classicità' e 'canonicità', categorie che, in sintesi, incasellano e castrano l'aspirazione all'universalità e all'atemporalità della letteratura canonica, si giunge all'esemplificazione delle modalità che sottendono ai processi di selezione e di giudizio da parte dei lettori, tramite il ricorso ai progetti di Harold Bloom e Marcel Reich-Ranicki. I due celebri critici letterari propongono una lista di autori e di testi degni di essere considerati come parte integrante del canone. In questa tesi vengono presi in considerazione questi due progetti in quanto ben raffigurano l'intento universalistico dell'introduzione di testi nella letteratura canonica e quello particolaristico, afferente alla letteratura tedesca, di esposizione di autori

della letteratura tradizionale di un determinato popolo. Nessuno dei due approcci alla canonicità risulta, però, essere aderente all'idea goethiana della *Weltliteratur* poiché da una parte ci confrontiamo con un critico schierato ideologicamente, che parte dall'assunto di voler presentare un canone occidentale, mostrando, però, un'inclinazione a inglobare, nella sua idea di occidente, quasi esclusivamente autori anglofoni, e dall'altra con un critico controverso, che firma uno dei più progetti più ambiziosi della storia della critica letteraria: la compilazione di un canone della letteratura tedesca divisa in volumi e in generi, non riuscendo però a mantenere una completa oggettività nella scelta degli autori proposti.

Ai processi accademici di selezione si è ritenuto opportuno associare i fenomeni di canonizzazione di massa: le *ranking list* dei giornali e delle emittenti televisive e i blog letterari. Questi ultimi si configurano, infatti, come un ponte tra il giudizio estetico valoriale di stampo accademico e la componente popolare e potenzialmente massificante della letteratura. Questo modo di considerare la canonicità ci offre la possibilità di guardare a una dimensione più triviale dell'istanza della classicità e, di conseguenza, dei processi di canonizzazione letteraria.

Le considerazioni sulle modalità rappresentative 'esteriori' della memoria letteraria – la tradizione, la costruzione del canone, l'identificazione di un testo come 'classico', l'istituzione della storia letteraria e la selezione basata su principi di stampo estetico e antropologico – rappresentano un'introduzione a una sezione dal taglio applicativo e contrastivo, in cui sono state sfruttate le potenzialità dell'interdiscorsività e dell'intertestualità per imbastire un discorso intorno ai rapporti tra la letteratura dei migranti e la letteratura canonica di lingua tedesca.

Tale riflessione prende le mosse dall'osservazione di un'integrazione sistematica, nel panorama dei premi letterari, della letteratura in lingua tedesca scritta da autori non nativi. Nei paesi tedescofoni è possibile registrare, infatti, una vera e propria transnazionalizzazione dei premi letterari. Questi ultimi non vengono più attribuiti soltanto ad autori nativi ma anche ad

autori che hanno scelto il tedesco come la lingua della loro creatività. Si tratta, ovviamente, di un processo non immediatamente riconoscibile come eccezionale, ma che bisogna considerare, in quanto i premi letterari si configurano in molti casi come l'unità di misura per definire lo *stato dell'arte* in una civiltà letteraria.

Cercando di mantenere l'equilibrio tra l'indiscutibile canonicità dei testi di Kafka e di Brecht e la potenziale canonicità dei testi di Tawada e Özdamar, il lavoro si apre a un approccio contrastivo che da una parte fa emergere un dialogo tra testi e autori che dà vita a potenziamenti semantici e ripensamenti di stessi stilemi e temi narrativi, e dall'altra, ci invita a ridefinire i contorni e i limiti di un'identità canonica tedescofona, che nella contemporaneità deve fare i conti con il necessario confronto con l'alterità, l'estraneità e l'interculturalità. Da una tale riflessione deriva una deflagrazione della specificità canonica nazionale a vantaggio di una cultura dell'*altro interculturale*, che smette di essere 'altro' nel senso di 'diverso' e inizia a essere considerato come parte integrante di un 'tutto', che corrisponde, in una tale cornice, all'istituzionalizzazione di una *literarische Deutschsprachigkeit* e, di conseguenza, di un *Kanon der literarischen Deutschsprachigkeit*. In una tale prospettiva si registrerebbe una rinascita dell'istanza canonica monolitica, che va, pertanto, a interfacciarsi sia con la specificità letteraria sia con il suo essere inserita in quel circolo dialogico tra le varietà del tedesco, ovvero nella *Deutschsprachigkeit*. In questo senso, quindi, l'aggettivo *deutschsprachig* dialoga con la letteratura e con il canone, dando vita a una nuova considerazione della letteratura canonica, che, pur mantenendo il suo ruolo di 'misura delle eccellenze', volge lo sguardo sia al passato (quindi alla tradizione) sia al presente (quindi alle declinazioni dell'identità tedesca/tedescofona e alle variabili dell'interculturalità).

Yoko Tawada e Franz Kafka: dialogare *oltre* la forma e il canone

La prima problematica contrastiva che la tesi cerca di mettere in risalto è quella relativa alle relazioni testuali ed estetiche tra l'opera di Yoko Tawada e quella di Franz Kafka. Volgendo lo sguardo in particolare al *Frühwerk* dell'autrice nippo-tedesca, si è tracciata una fenomenologia del rapporto tra le opere dei due autori, con particolare riferimento agli elementi *kafkiani* in Tawada. Partendo dal presupposto della modifica del paradigma che vuole le opere incentrate sulle figure delle metamorfosi come opere di chiara ispirazione ovidiana, il lavoro di analisi pone l'accento sull'osservazione delle opere di Tawada come *Kafka-Romane* o *Kafka-Erzählungen*, senza dimenticare, ovviamente, il debito nei confronti del grande autore latino. La lettura comparata dei due autori in oggetto viene molto spesso citata nella letteratura scientifica su Tawada, ma mai propriamente indagata in maniera estesa. Contiamo, infatti, nella *Tawada-Forschung*, un solo lavoro dedicato all'influenza di Kafka sulla scrittura di Tawada, che non esaurisce le infinite possibilità di leggere Tawada come possibile erede di Kafka nel panorama di lingua tedesca.

I punti di raccordo tra l'esperienza di vita e di scrittura dei due autori sono in un numero tale da condurre a una considerazione delle loro opere come narrazioni insolite che hanno come sfondo identitario la dimensione interculturale. Se da una parte, però, con Kafka l'appartenenza e l'identità si configurano come legate direttamente – dal punto di vista territoriale ed ereditario – alla tedescofonia, dall'altra, con Tawada, ci troviamo di fronte a un superamento sia dell'identità territoriale sia di quella linguistica per dare spazio a una morfologia dell'appartenere che si scontra con l'ambizione a *non* voler aderire a definizioni e categorizzazioni fisse.

È proprio alle complicazioni derivanti dal complesso nodo argomentativo dell'identità che è dedicata la sezione che prelude alle analisi testuali di Tawada. Il titolo del capitolo, *Rappresentazioni canoniche dell'alterità*, rimanda a una serie di questioni che affondano le radici in una società che identifica l'*altro* in maniera spesso negativa ma gli riconosce, tuttavia, uno statuto di 'specificità'. Non si tratta soltanto di una riflessione sulla diversità individuale o collettiva, bensì su una concezione della 'differenza' che restituisce un'immagine cristallizzata della letteratura che si confronta con l'alterità, aprendosi a una pluralità di *monolinguismi*, quindi di *altri*. L'aggettivo 'canonico' viene utilizzato per riportare la riflessione a una dimensione critica che si confronta da una parte con un autore che rappresenta, insieme a Goethe, Mann ed Hesse, *la* letteratura tedesca tra i lettori comuni, e che è ampiamente individuabile all'interno di un sistema canonico poiché autore di *classici della letteratura mondiale*. Dall'altra, ci si confronta con un'autrice intorno alla quale si è costituita una cerchia di studiosi che ne tracciano le peculiarità e le caratteristiche stilistiche e poetologiche, potenziando sempre di più il profilo di un'autrice destinata a transitare in una *nuova* idea di canone della letteratura in lingua tedesca: un canone della tradizione, quindi dei classici, che incontra la migrazione e l'ibridizzazione, o meglio, la riformulazione identitaria.

L'alterità 'canonica' in Yoko Tawada viene trattata attraverso l'analisi di due opere emblematiche del suo sviluppo poetologico: *Verwandlungen* (1998) e *Akzentfrei* (2016). I due lavori si inseriscono all'interno di una riflessione sulla metamorfosi, la traduzione e l'inscenamento: sono queste le modalità attraverso le quali si manifesta l'alterità in Tawada. I tre aspetti corrispondono, infatti, a tre principi intorno ai quali si costruisce l'alterità tawadiana: partendo, infatti, dalla metamorfosi, ma forse più in generale dalla trasformazione, la scrittura instaura un dialogo da una parte con la traduzione - quindi con il condurre la parola e il senso in territori *altri* - e dall'altra con l'inscenamento dell'Io. La traduzione funge quasi da collante

tra le forme dell'inscenamento e della trasformazione, poiché la scrittura in Tawada si struttura spesso intorno a un oggetto da 'trasformare', che viene successivamente messo in un circuito dialogico e quindi tradotto nell'infinitudine delle possibilità e delle alternative alla rappresentazione ordinaria della realtà.

L'alterità 'canonica' in Kafka viene, invece, analizzata partendo da una problematica molto spesso tralasciata negli studi critici sull'autore praghese: la questione linguistica e le derive identitarie di un individuo che nella scrittura esprime una profonda scissione interiore. Con Kafka, la riflessione si costruisce intorno ad alcuni testi della sua dimensione privata, ovvero i diari e le lettere. La scelta di prendere in considerazione principalmente gli scritti privati di Kafka è legata alla volontà di far emergere in maniera più evidente una ricerca di ipseità che si scontra costantemente sia con la diversità sia con il sentirsi stranieri ed estranei a se stessi.

Sia in Tawada sia in Kafka emerge un bisogno che si traduce nella scrittura: il mettere in dubbio la centralità della 'parola', aprendosi a panorami di distruzione, decostruzione e ricostruzione della stessa. Tawada ricorre alle fratture identitarie e logocentriche attraverso la traduzione, l'inscenamento e la trasformazione; Kafka sfrutta la possibilità di ammutolirsi e di mentire per trovare un riparo dalla disperazione di non potersi esprimere poiché vittima di un senso di estraneità che va oltre il dicibile.

*Il trasformarsi, diventando altro, e il cercare di trasformarsi cedendo sotto il peso dell'identità sono concetti che fungono da punto di partenza per la riflessione introduttiva alle analisi testuali. Dopo aver descritto le motivazioni che conducono a definire i testi di Tawada come *Kafka-Romane* o *Kafka-Erzählungen*, il discorso viene condotto verso la discussione sulle modalità descrittive della realtà, che si configurano nelle opere dei due autori come una tensione tra la rappresentazione mimetica e anti-mimetica che sfocia in un collasso della*

dimensione del rappresentabile, a vantaggio di una narrazione delle ‘possibilità’ che la realtà stessa fornisce allo scrittore per essere rappresentata.

Le analisi testuali, incentrate su *Das Bad* e *Ein Gast* forniscono due modalità interpretative dell’opera di Tawada in ottica *kafkiana*.

Con *Das Bad* vediamo in che modo l’Io narrante trasforma costantemente la propria identità, rigenerandosi a seconda delle situazioni e restituendo l’idea di una fluidità del concetto stesso di identificazione. Il romanzo viene letto attraverso la lente speculare del più celebre testo kafkiano, *Die Verwandlung*, offrendo una lettura contrapposta della fluidità identitaria dell’Io narrante di *Das Bad* e della voragine dell’inazione che ingloba, in maniera sempre più tragica, Gregor Samsa in *Die Verwandlung*. Obiettivo principale dell’analisi è però quello di far emergere l’imperscrutabile normalità con la quale eventi metamorfici straordinari vengono posti al centro della narrazione, senza dare vere e proprie spiegazioni, bensì solo suggerimenti vaghi e talvolta fuorvianti.

Con *Ein Gast* vengono mobilitate, invece, dimensioni molto care alla scrittura kafkiana: il senso del paradosso e le alterazioni percettive, che rappresentano, in un certo senso, la deriva del reale. *Ein Gast* recepisce e sintetizza in maniera originale e innovativa sia l’incapacità di comprendere fino in fondo gli eventi narrati - aspetto connaturato all’attività ermeneutica dei testi di Kafka – sia la riproduzione di una realtà in cui non esistono più limiti tra la dimensione dell’ordinario e quello dell’anti-ordinario, che produce, pertanto, il senso del grottesco e del paradosso.

In un confronto testuale ed estetico tra Tawada e Kafka è proprio il prefisso *anti-* a definirne la portata. Se Kafka rappresenta *il* canone, Tawada rappresenta l’anti-canone; se le narrazioni in Kafka rimangono in sospeso tra il mimetico e l’anti-mimetico, in Tawada assistiamo a un abbandonarsi totale alla dimensione dell’anti-mimesi. Tuttavia, queste

osservazioni organizzano una costellazione in cui i due autori non sembrano avere molto in comune: è proprio per tale motivo che il presente lavoro intende considerare, in effetti, il rapporto tra i due autori, che si innesta, in effetti, nella dimensione connaturata a un altro prefisso, *oltre*. In quest'ottica, sia Kafka che Tawada sono canonici nella misura in cui vanno *oltre* l'idea di canone nella sua accezione di 'fissità' e realizzano una 'poetica del reale rappresentabile' che si adopera per condurre verso un dialogo che va, appunto, *oltre* le forme rappresentative ordinarie.

Özdamar e Brecht: apprendistato e ricezione

La seconda autrice che viene presa in esame nel presente lavoro è la scrittrice e drammaturga turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar. Come viene ribadito anche nell'introduzione, se nel caso di Kafka e Tawada si è resa necessaria un'ampia introduzione che motivasse in maniera fondata un confronto tra due autori così 'canonicamente' lontani, per questa seconda analisi il lavoro è stato facilitato da una conclamata e quasi prepotente presenza di Brecht nell'esperienza di vita e di scrittura di Özdamar.

Il capitolo si apre con una panoramica biografica dell'autrice turco-tedesca, necessaria al fine di contestualizzare le sue scelte drammaturgiche e stilistiche successive. Dapprima la fuga dalla Turchia alla ricerca di un destino migliore, poi lo sviluppo della passione per il teatro e, successivamente, l'ammissione alla *Berliner Ensemble* e l'attiva collaborazione con Besson, celebre regista teatrale, allievo diretto di Brecht, hanno determinato e influenzato l'attività letteraria dell'autrice. Quest'ultima ha rivoluzionato, attraverso la sua scrittura, gli assunti di base brechtiani e ha avviato la formazione di una nuova idea di teatro, che vede nell'incontro fra le due istanze, rispettivamente della tradizione brechtiana e della dimensione interculturale,

un punto di svolta teorico. Si tratta contemporaneamente di un superamento positivo delle teorie brechtiane e di un'integrazione del complesso sistema drammaturgico proposto dal 'maestro'.

La riflessione analitica, che necessiterebbe senz'altro di un approfondimento molto più ampio ed eterogeneo, si muove sull'applicazione di un *pattern* scrittoriale, quello della scrittura teatralizzata, che vede interagire, sul piano della narrazione, elementi presi dall'ambito drammaturgico e dall'ambito romanzesco/prosastico. In particolare, questa connessione d'intenti della scrittura si realizza nel romanzo *Seltsame Sterne starren zur Erde* e nella pièce *Perikizi. Ein Traumspiel*.

Rimandando al titolo dato a questo paragrafo conclusivo, l'analisi dei testi di Özdamar si è mossa principalmente su due assi: da una parte, il ruolo di Brecht nell'esperienza di apprendistato teatrale dell'autrice e, dall'altra, l'influenza e le riformulazioni delle teorie drammaturgiche brechtiane sulla scrittura teatrale della stessa. Se è vero che entrambi i testi prendono le mosse da una conclamata ricezione della figura di Brecht, va anche detto che le modalità rappresentative di tale legame si articolano in maniera diversa.

In *Seltsame Sterne starren zur Erde*, che rappresenta una sintesi tra la dimensione autobiografica dell'autrice e lo sviluppo della sua poetologia drammaturgica, Brecht è uno di quelli che potremmo definire personaggi *in absentia*, ovvero una figura che non compare mai veramente in carne e ossa ma la cui presenza, tra l'altro fondamentale per lo sviluppo narrativo, viene data quasi per scontata. Senza Brecht, infatti, l'esperienza di apprendistato della narratrice in prima persona non si sarebbe compiuta. Sullo sfondo della Berlino divisa dal muro, la narratrice sogna di 'fare teatro' e ha la possibilità di assistere alle prove degli spettacoli diretti da alcuni allievi diretti del maestro Brecht: tra questi ricordiamo Benno Besson, di cui Özdamar è stata assistente alla regia. I lettori assistono a una *Lehre* vera e propria, che vede la

figura di Brecht elevata a sommo *Vorbild*. Quella che potremmo definire una dipendenza dal teatro brechtiano e dall'affascinante dimensione della *Berliner Ensemble* finisce per inglobare totalmente la vita della narratrice: Brecht compare dappertutto, nei rapporti personali, per strada e, ovviamente, a teatro. Il romanzo rappresenta una vera e propria dichiarazione d'amore a Brecht e a tutto ciò che lui ha significato per il teatro contemporaneo.

La grande arte drammaturgica brechtiana è penetrata, com'è normale che sia, in tutta la produzione artistica-teatrale di Özdamar. Riconoscendo il debito e l'incontrovertibile sacralità di tutto ciò che è brechtiano, l'autrice turco-tedesca ha saputo integrare la dimensione drammaturgica tradizionale (canonica a tutto tondo) rappresentata da Brecht con gli aspetti tipici dell'interculturalità. L'esito di tale incontro è non solo una scrittura teatralizzata 'interculturale' ma anche una modalità piuttosto produttiva per rappresentare l'alterità. Sfruttando, infatti, fino all'estremo l'effetto di straniamento (il *V-Effekt*), Özdamar riesce a costruire dei mondi paralleli in cui tutto esiste in virtù di un'alterità imperante. Quest'ultimo aspetto riflette particolarmente la struttura e i temi della pièce *Perikizi. Ein Traumspiel*.

Perikizi. Ein Traumspiel traduce perfettamente questo nuovo modo di sentire il teatro con cui ci confrontiamo nella scrittura di Özdamar, fornendo delle chiavi di lettura innovative ad alcuni aspetti tipici del teatro brechtiano, come ad esempio il già citato *V-Effekt*. L'analisi condotta nella tesi raccoglie tutte le suggestioni derivanti da Brecht e ne sottolinea le riformulazioni disseminate nel testo.

Un importante aspetto da sottolineare è relativo all'obiettivo del messaggio narrativo: se in Brecht il 'messaggio' si misura con istanze socio-politiche piuttosto universali, in Özdamar ci confrontiamo con una 'particolarizzazione' del messaggio socio-politico, nella misura in cui si tratta della messinscena di contenuti interculturali e spiccatamente femminili, che rimandano all'esperienza dell'incontro con l'*Altro*. Questo nuovo teatro brechtiano di stampo

interculturale si configura, dunque, come una forma alternativa (integrativa) al teatro tradizionale (nel senso di ‘canonico’) e anti-tradizionale (nelle modalità rappresentative).

Perikizi, eroina positiva della pièce di Özdamar si muove tra la dimensione familiare e domestica e quella del ‘viaggio’. L’esperienza del viaggio si configura in maniera duplice: da una parte, troviamo l’aspirazione al miglioramento della vita, che può realizzarsi solo tramite l’emigrazione in un paese occidentale sviluppato, e dall’altra, il viaggio ‘onirico’, che porta la giovane Perikizi a confrontarsi con storie e incontri insoliti.

La scelta di far peregrinare la sua eroina tra paramondi, utilizzando strategie drammaturgiche tipiche del teatro brechtiano fa sì che la pièce rappresenti in toto la riformulazione interculturale cui veniva fatto riferimento precedentemente: l’interculturalità e l’alterità si fondono con la sacralità dell’impianto drammaturgico brechtiano, offrendo la possibilità di interfacciarsi con un modo totalmente nuovo di ‘fare teatro’. Si considera, infine, realizzato il progetto cui la protagonista di *Seltsame Sterne starren zur Erde* faceva riferimento: la volontà di diventare una *Theatermacherin* ispirata dall’arte del grande autore di Augusta.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

- ❖ Brecht B., *Das Lied von der Moldau*, 1944.
 - Url: www.deutschelyrik.de/index.php/das-lied-von-der-moldau.html.
- ❖ Kafka F., *Franz Kafka. Briefe 1902 -1924*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am M. 1975.
- ❖ Kafka F., *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß*, H. G. Koch (hrsg. v.), Fischer, Frankfurt am M. 1994
- ❖ Kafka F., *Briefe an Felice und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit*, E. Heller, J. Born (hrsg. v.), Suhrkamp, Frankfurt am M. 1976
- ❖ Kafka F., *Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe*, J. Born, G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemeit (hrsg. v.), Suhrkamp, Frankfurt am M. 1982
- ❖ Kafka F., *Tagebücher 1909 -1923*, Fischer, Frankfurt am M. 1997
- ❖ Kafka F., *Beschreibung eines Kampfes*, in: Id., *Sämtliche Werke. Romane und Erzählungen*, Zweitausendeins, Frankfurt am M. 2010, pp. 839-876.
- ❖ Kafka F., *Der Kiesel*, in: F. Kafka, *Sämtliche Werke. Romane und Erzählungen*, Zweitausendeins, Frankfurt am M., 2010.
- ❖ Kafka F., *Die Verwandlung*. Url: gutenberg.spiegel.de/buch/die-verwandlung-165/1
- ❖ Hoffmannsthal Hugo v., *Ein Brief*. url : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1>
- ❖ Musil R., *Robert Musil. Prosa, Dramen, Späte Briefe*, Adolf Frisé (hrsg v.), Hamburg 1957
- ❖ Özdamar E. S., *Seltsame Sterne starren zur Erde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2003²

- ❖ Özdamar E. Sevgi, *Perikizi. Ein Traumspiel/Perikizi. Un sogno*, trad.it di Silvia Palermo, Liguori, Napoli 2017.
- ❖ Tawada Y., *Das Bad*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1989
- ❖ Tawada Y., *Ein Gast*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1993
- ❖ Tawada Y., *Wo Europa anfängt*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1995
- ❖ Tawada, *Das Fremde aus der Dose*, in: Y. Tawada, *Talisman*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1996
- ❖ Tawada Y., *Im Bauch des Gotthards*, in: Y. Tawada, *Talisman*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1996
- ❖ Tawada Y., *Ekusofoni- Bogo no soto e deru tabi [Exophonie: Eine Reise aus der Muttersprache heraus]*, Tokyo, 2003,
- ❖ Tawada Y. *Verwandlungen*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1998
- ❖ Tawada Y, *Der Akzent*, in: *Akzentfrei*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2016
- ❖ Tawada Y., *Schreiben im Netz der Sprachen*, in : Y. Tawada, *Akzentfrei*, Konkursbuch Verlag Tübingen 2016
- ❖ , Tawada Y., *Rede zum Kleistpreis 2016*.
 - Url:<http://www.konkursbuch.com/html/net%202016herbst/reden%20kleist/yoko%20tawada-KleistPreisrede.pdf>

Letteratura secondaria

- ❖ Acik T., *What is a classic according to T.S. Eliot and H. G. Gadamer?* in «*The international journal of the humanities vol.8* », Common Ground Publishing, Illinois 2010

- ❖ Adorno Theodor, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: T. Adorno (hrsg. v.), *Prismen*, DTV, Frankfurt am M., 1963, pp. 248-281
- ❖ Anz T., *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, DTV, München 1998
- ❖ Anz T., *Marvel Reich-Ranicki*, DTV, München 2004
- ❖ Aristotele, *Poetica*, in: M. Zanatta (a cura di) *Retorica e Poetica*, UTET, 2004
- ❖ Arndt S., Naguschewski D., Stockhammer R. (hrsg. v.), *Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache*, in: Id., *Exophonie. Anderssprachigkeit in der Literatur*, Kulturverlag Kadmos, 2007, pp. 7-30
- ❖ Assmann J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München, 2007
- ❖ Avanesian A. Anke H., *Präsens. Poetik eines Tempus*, Diaphanes, Zurigo, 2012
- ❖ Bachtin M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979
- ❖ Bachleitner N./Hein I., Kokai K. / Vlasta S., *Brüchige Texte, brüchige Identitäten : Avantgardistisches und exophones Schreiben von der klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, V & R unipress GmbH (Verlag), Göttingen 2017
- ❖ Barnett D., *A history of the Berliner Ensemble*, Cambridge University press, 2015
- ❖ Barthes R., *Il piacere del testo*, trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1975
- ❖ Barthes R., *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1967
- ❖ Barthes R., *Il brusio della lingua*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988
- ❖ Barthes R., *L'avventura semiologica*, a cura di M.C. Cederna, Einaudi, Torino 1985
- ❖ Barthes R., *Saggi critici*, trad. it. di L. Lonzi, M. Di Leo, S. Volpe, Einaudi, Torino 2002
- ❖ Barthes Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. ita di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2014
- ❖ Baur L., *Schreiben zwischen sinnlicher Sprachlust und sprachtheoretischem Interesse*.

Url: <http://www.medienobservationen.unimuenchen.de/artikel/literatur/tawada.html>

- ❖ Benjamin W. , *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, , Sonderausgabe zum 40jährigen Bestehen der Edition Suhrkamp, Frankfurt 2003
- ❖ Benjamin W., *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt 1971
- ❖ Benjamin W. , *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 957-966
- ❖ Biagini, Brettoni, Orvieto, *Teorie critiche del Novecento*, Carocci, 2001
- ❖ Bierwirth M., *Wiederholung, Wertung, Intertext : Strukturen literarischer Kanonisierung*, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren/Synchron Publishers GmbH (Verlag), Heidelberg 2017
- ❖ Binder H., *Franz Kafka: ein Leben in Prag*, Mahnert-Lueg, München 1982
- ❖ Binder H., *Kafkas Hebräischstudien: Ein biographischer-interpretatorischer Versuch*, in: «*Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11*», 1967
- ❖ Birus H.: *Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung* (19.01.2004). In: *Goethezeitportal*.
URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf
- ❖ Blanchot Maurice, *Lo spazio letterario*, trad.ita di G. Zenobetti, Einaudi, 1967
- ❖ Bloom H., *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, Warner, 2003
- ❖ Bloom H., *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973 e 1997
- ❖ Bloom H., *The Western canon. The Schools and the Books of the Ages*, Harcourt Brace & Company, New York/San Diego/London, 1994
- ❖ Bloom H., *A Map of Misreading*, Oxford University Press, Oxford 1975

- ❖ Bolzoni L., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995
- ❖ Boog J., *Anderssprechen*, Königshausen& Neumann, Würzburg 2017
- ❖ Bourdieu P., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, trad. ted. di Wolf H. Fiektau, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.
- ❖ Bourguignon A. /Herrer K./ Hintereder-Emde F., (hrsg. v.) *Hobe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*, Frank and Timme Verlag, Berlin 2015
- ❖ Brandt B., *Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller*, in: «Text und Kritik. Sonderband IX/06: Literatur und Migration», München 2006, pp. 76-83.
- ❖ Brinker-Gabler Gisela, *The New Nomads- Yoko Tawada lesen*, in C. Ivanovic, B. Agnese, S. Vlasta (hrsg. v.), *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2015
- ❖ Buck S., *Wert und Wertungstheorien des 20. Jahrhunderts. Philosophische Werttheorien.*, in: S. Winko/G. Rippl (hrsg. v.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien. Instanzen. Geschichte.*, Metzler, 2013, pp. 6-11
- ❖ Calvino I., *Perché leggere i classici?* Oscar Mondadori, Milano 1995
- ❖ Charlier R., *Google statt Goethe. Kanonbildung im Zeitalter der Globalisierung*, Shaker Verlag, Aachen 2013
- ❖ Charlier R./Lottes G., *Kanonbildung im Zeitalter der Globalisierung*, in R. Charlier/G. Lottes (hrsg. v.) *Kanonbildung. Protagonisten und Prozesse der Herstellung kultureller Identität R*), Wehrhahn Verlag, Weimar 2009

- ❖ Costazza A., *Franz Kafka. Die Kunst der Lüge und die Lüge der Kunst*, in: F. Cercignani (a cura di), *Studia Theodisca XIII* (2006).
- ❖ Dahnke M., *Deutsche Literaturpreise oder Wer tauscht was mit wem und warum? Eine Bestandsaufnahme*. url: www.simonewinko.de/dahnke
- ❖ Dayoğlu-Yücel Y. / Özdamar E. S., *Das mutigste Mädchen, das diese steile Straße hochläuft*, in: *Text + Kritik. Emine Sevgi Özdamar*, pp. 80-89
- ❖ Dayoğlu-Yücel Yasemin , *Magischer Realismus bei Tawada?* In: Ortrud Gutjahr/Yoko Tawada (hrsg.v.) *«Fremde Wasser»*, Konkursbuch Verlag, 2012, pp. 437-450
- ❖ De Beisteugui Miguel, *Aesthetics after Metaphysics. From Mimesis to Metapher*, Routledge, 2012.
- ❖ De Boer P. (hrsg. v.), *Europäische Erinnerungsorte* , Oldenbourg, München 2012.
- ❖ Dembeck T./Parr R. (hrsg.v.) unter Mitarbeit von T. Küpper, *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*, Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG (Verlag), Tübingen 2017
- ❖ Derrida J., *Schibboleth*, in Colin, A.D. (a cura di), *«Argumentum e silentio. International Paul Celan Symposium»*, Berlin/New York, 1987
- ❖ Derrida J. , *La scrittura e la differenza*, trad. it G. Pozzi, Einaudi, Torino 1990
- ❖ Derrida J., *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1968
- ❖ Dittberner Hugo, *Wirklichkeits-Lektüren mit Yoko Tawada*, in: *«Text + Kritik 191/192 Yoko Tawada»*, 2011, pp. 8-13
- ❖ Dolar M., *Freuds Stimmen*, in: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 170-216.
- ❖ Doležel L., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. Bompiani, Milano, 1999

- ❖ Drees J., *Interview: Nationalliteratur ist eine Konstruktion*.
 Url: <https://www.lesenmitlinks.de/interview-die-deutsche-nationalliteratur-ist-eine-konstruktion/>
- ❖ Dürbeck G., *Postkoloniale Studien in der Germanistik. Gegenstände, Positionen, Perspektiven* in: G. Dürbeck/Dunker A. (hrsg. v.), *Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahmen, theoretische Perspektiven, Lektüren*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2014, pp. 19-70
- ❖ Durzak M./ Kuruyazıcı N. (hrsg v.), *Die andere deutsche Literatur : Istanbul Vorträge*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.
- ❖ E. Schmittler, *Skandale sind hilfreich*, 01.07.2012, Spiegel. Url : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-23011386.html>
- ❖ Eliot T.S., *Tradition and individual talent, I.* in *The sacred wood*, 1921.
<http://www.bartleby.com/200/sw4.html>
- ❖ Ellero/ Residori, *Breve manuale di Retorica*, Sansoni, Milano 2001
- ❖ Emmerich W., *Die andere deutsche Literatur, Aufsätze zur Literatur aus der DDR*, Westdeutscher Verlag, 1994
- ❖ Engel Manfred, *Kafka lesen. Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen*, in: M.Engel, B. Aurerochs (hrsg. v.), *Kafka Handbuch*, Metzler, 2010
- ❖ Engels F. /Marx K., *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Laterza, Bari, 1967, pp. 31 - 162
- ❖ Erll Astrid, *IV.4. Forschungsgebiete: Literaturwissenschaft*, in C. Gudehus, A.Eichenberg, H.Welzer (hrsg.v.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein Interdisziplinäres Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2010., pp. 288-298
- ❖ Flachbart F., Moni Münch, *Entstehung und Konzepte*, sezione dedicata alla *Frankfurter Anthologie*.

- ❖ Flachbart F., Moni Münch, *Frankfurter Anthologie*, introduzione alla *Frankfurter Anthologie* sulla pagina personale di Reich-Ranicki. Url : http://m-reichranicki.de/index.php?content=http://literaturkritik.de/reichranicki/content_themen_frankfurterAnthologie.html
- ❖ François E./ Schulze H. (hrsg.v.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Beck, München 2001
- ❖ Freise M., *Textbezogene Modelle: Ästhetische Qualität als Maßstab der Kanonbildung*, in Rippl G./ Winko S., *Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, pp. 50-57
- ❖ Freud S., *Das Unheimliche*, 1919.
url: <https://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> (consultato il 26.06.2017)
- ❖ Friedrichmeyer/Lennox/Zantop, *Introduction*, in: Friedrichmeyer/Lennox/Zantop (a cura di), *The imperialist imagination. German colonialism and its legacy*, University of Michigan Press, 1993, pp. 1-29.
- ❖ Früchtl. J. /Zimmermann J., *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, in: J. Früchtl/J. Zimmermann (hrsg. v.), *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp, 2013⁵, pp. 10-14
- ❖ Galchen R., *Yoko Tawada's magnificent strangeness*. 19-10-2012, New Yorker.
url:<http://www.newyorker.com/books/page-turner/yoko-tawadas-magnificent-strangeness>
- ❖ Gelfert H. D., *Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet*, Verlag C.H. Beck, München, 2004
- ❖ Genette G., *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. Di C.M. Cederna, Einaudi, Torino, 1989
- ❖ Genette G., *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 1979
- ❖ Genette G., *Palinsesti*, trad.it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997

- ❖ Granieri G., *Blog generation*, Laterza, 2005
- ❖ Grübel R., *Formalistische und strukturalistische Theorien literarischen Wertes und die Werttheorie Bachtin*, in Rippl G./Winko S., *Handbuch. Kanon und Wertung*, pp. 25-31
- ❖ Guillory J., *The ideology of Canon formation. T.S. Eliot and Cleanth Brooks*, in *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons, (Sep. 1983).
- ❖ Gutjahr O., *Alterität und Interkulturalität*, in C. Benthien/Hans R. Velten (hrsg.v.) *Germanistik als Kulturwissenschaft: Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek, 2002, pp. 345-369.
- ❖ Gutjahr O., *Biographische Notizen*, in «Text + Kritik. Emine Sevgi Özdamar» 211 (2016), München, p. 96
- ❖ Gutjahr O., *Inszenierungen eines Rollen-Ich. Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren*, in «Text + Kritik 211. Emine Sevgi Özdamar»
- ❖ Hage V., *op.cit.*, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-113750895.html>
- ❖ Harmann L., <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literaturblogger-in-deutschland-bits-ueberbuecher/7365192.html>
- ❖ Harmann L., *Kanon und Gegenwart. Theorie und Praxis des literarischen Kanons im Zeichen von Historizität, Dynamik und Pluralität* in Karg I., Jessen B., *Kanon und Literaturgeschichte. Facetten einer Diskussion*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2014, pp. 15-32
- ❖ Harth D., *Nationalliteratur- ein Projekt der Moderne zwischen Mystifikation und politischer Integrationsrhetorik*, in: Gardt A., (hrsg.v.) *Nation und Sprache: die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart.*, De Gruyter, Berlin, 2000, pp. 349-381
- ❖ Hein I., *Affinität zum Fremden? Wie japanische Autorinnen sich vom Japanischen entfernen.*, in Agnese B., Ivanovic C., Vlasta S., *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2015, pp. 37-54

- ❖ Henel I. C., *Kafka als Denker*, in: C. (hrsg.v.), *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1978, pp. 48-65
- ❖ Hesse H., *Die Gesamtausgabe Franz Kafkas*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 31.3.1995
- ❖ Hesse H., *Franz Kafka. Das Schloß*, in: *National Zeitung*, Basel, 26.5.1935
- ❖ Heydebrand R. von/Winko S., *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation.*, UTB, Paderborn 1996
- ❖ Heydebrand Renate v., *Kanon –Macht- Kultur – Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Metzler 1998
- ❖ Hinck W., *Haben wir vier deutsche Literatur oder nur eine?* VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1981.
- ❖ Ivanovic C., *Verstehen. Übersetzen, Vermitteln. Überlegungen zu Yoko Tawadas Poetik der Exophonie ausgehend von Gedichten aus Abenteuer der deutschen Grammatik*, in: C.Ivanovic, S.Vlasta,
- ❖ Jäger C., *Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager-und-sudeten deutscher Werke*, Deutsche Universitätsverlag Wiesbaden, 2005
- ❖ Jauss,H. R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt A. M., 1970, pp. 144-207
- ❖ Joachmsthaller J., *Undeutsche Bücher: Zur Geschichte interkultureller Literatur in Deutschland»* in: Helmut Schmitz (hrsg. v.) *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Rodopi, 2009, pp. 19-44
- ❖ Jörgbay H., *A und O. Kafka – Tawada*, in C. Ivanovic (hrsg v.), *Poetik der Transformationen*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2010, pp. 149-170
- ❖ Kant I., *Kritik der Urteilskraft (1790)*, Suhrkamp, Berlin, 1974, p. 154
- ❖ Kermani N., *Was ist deutsch an deutscher Literatur?* url:

- ❖ Kersting R., *Fremdes Schreiben. Yoko Tawada*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006
- ❖ Knopf J., *Der Gute Mensch von Sezuan*, in: Id. (hrsg. v.) *Brecht-Handbuch. Band 1. Die Stücke*, Springer Verlag, 2001
- ❖ Kontje T., *German Orientalisms*, University of Michigan Press, 2004
- ❖ Kopf J., *Brecht- Handbuch: Eine Ästhetik der Widersprüche*, Metzler, Stuttgart 1984.
- ❖ Korte H., *K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern*, in H.L. Arnold (hrsg. v.), *Literarische Kanonbildung*, Text + Kritik, 2002, pp. 25-38
- ❖ Kristeva J., *Semeiotikè*, Seuil, Paris, 1969, p. 97
- ❖ Kristeva J., *Stranieri a sé stessi*, trad.it di A. Morra, Feltrinelli, Milano, 1990
- ❖ Lipperini L., *La notte dei narratori. La prima antologia dei narratori della rete*, Einaudi, 2004;.
- ❖ Landow G., *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Mondadori, Milano 1998
- ❖ Lauer G., *Wie deutsch ist die deutsche Literatur?*
 Url: http://gerhardlauer.de/files/6213/2724/7190/lauer_deutsche-sprache.pdf
- ❖ Levy D. , *Das kulturelle Gedächtnis*, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, in: C. Gudehus, A.Eichenberg, H.Welzer (hrsg. v.), trad. ted. di C. Haevan, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2010
- ❖ Lotman Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, UTB, München, 1993
- ❖ Metscher T., *Mimesis*, Transcript Verlag, 2004
- ❖ Mishira P. /Mendelsohn D., *How Would a Book Like Harold Bloom's 'Western Canon' Be Received Today?* New York Times, 18 Marzo 2014. url: http://www.nytimes.com/2014/03/23/books/review/how-would-a-book-like-harold-blooms-western-canon-be-received-today.html?_r=0
- ❖ Mukehreejee A., *What is a classic – Postcolonial writing and the invention of the Canon*, Stanford University press, 2014

- ❖ Nekula M., *Franz Kafka und die tschechische Sprache. Zum Stil seiner tschechisch geschriebenen Texte*, in: *Stylistyka* 9, 2000, pp. 217-225
- ❖ Nekula M., *Franz Kafkas Sprache und Sprachlosigkeit*, in *Brücken N.F* 15, 2007
- ❖ Nekula M., *Franz Kafkas Sprachen und Identität.*, in: Nekula, M. / Koschmal, W. (Hgg.), *Juden zwischen Deutschen und Tschechen. Sprachliche und kulturelle Identitäten in Böhmen, 1800-1945*. München: Oldenbourg, 2006, p. 125-149
- ❖ Neuhaus S., *Literaturvermittlung*, UTB, Wien 2009
- ❖ Neuhaus S., *Sozialgeschichtliche und systemtheoretische Wert(ungs)-theorien*, in G. Rippl / S. Winko (hrsg.v.), *Handbuch. Kanon und Wertung.*, pp. 32-40
- ❖ Neumeier H./Steffens W., *Kafka Interkulturell*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013.
- ❖ Nusser P., *Trivalliteratur*, UTB, Stuttgart, 1991
- ❖ Perrone Capano L., *Orte und Worte. Yoko Tawadas Erkundung der Differenz*, in: A.Valtolina/M. Braun (hrsg.v.), *Am Scheideweg der Sprachen. Die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*, Stauffenburg Verlag, 2016. , pp. 95-104
- ❖ Perrone Capano L., *Quale Weltliteratur? Il canone in una prospettiva interculturale*, in M. T. Chialant e A. Laserra (a cura di), «Testi e linguaggi» (1), *Studi monografici. Riflessioni sul canone: infrazioni, permanenze, sconfinamenti.*, Carocci, Roma 2007, pp. 105-114
- ❖ Plachta B., *Literaturbetrieb*, W.Fink Verlag, Paderborn, 2008
- ❖ Putnam H., *The collapse of the fact/value dichotomy*, Harvard University press, 2002,
- ❖ Reich-Ranicki M., *Der doppelte Boden*, Ammann, 1992
- ❖ Reich-Ranicki M., *Die Anwälte der Literatur*, DVA, 1994
- ❖ Reich-Ranicki M., *Einführung zum Roman-Kanon*, in: *Der Kanon. Die deutsche Literatur: Romane*, Insel Verlag, 2002.

- ❖ Reich-Ranicki M., *Kritik als Beruf: Drei Gespräche, ein kritisches Intermezzo und ein Porträt*, Suhrkamp, 2002
- ❖ Reich-Ranicki M., , *Lauter Lobreden*, DTV, München 1985
- ❖ Reich- Ranicki M., *Lauter Verrisse*, DTV, München 1992
- ❖ Reich-Ranicki M., *Unser Grass*, DTV, München 2005
- ❖ Rippl G. / Winko S., *Einleitung in Kanon und Wertung, Theorien, Instanzen, Geschichte*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2013, pp. 1-5
- ❖ S. Neuhaus, *Sozialgeschichtliche und systemtheoretische Wert(ung)stheorien*
- ❖ Scheichl S. Paul, *Shakespeare hat alles vorausgewusst. Harold Blooms Western canon aus der Sicht eines österreichischen Germanisten*. In J. Struger (hrsg. v.), *Der Kanon. Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen*, Praesens Verlag, Wien, 2008, pp. 61-80
- ❖ Schenda R., *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 – 1910.*, München 1977
- ❖ Schmitz Emans Monika, *«Poetik der Verwandlung»*, Studienverlag, Innsbruck, 2008.
- ❖ Schmitz H., , *Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur*, in *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdam/New York, Rodopi 2009, pp. 7-16
- ❖ Schmitz-Emans M., *Franz Kafka. Epoche-Werk-Wirkung*, C.H. Beck Verlag, München, 2010
- ❖ Suga K., *Translation, Exophony, Omniphony*, in D. Slaymaker (a cura di). *Yoko Tawada. Voices from everywhere*, Lexington Books, Plymouth, 2007, pp. 21-34
- ❖ Slaymaker D., *Introduction to: Yoko Tawada – Voices from everywhere*, in D. Slaymaker, *Yoko Tawada. Voices from everywhere*, Lexington books, Plymouth, pp.3-4

- ❖ Slaymaker D., *Writing in the ravine of language*, in D. Slaymaker (a cura di), *Yoko Tawada. Voices from everywhere*, Lexington Books, Plymouth, 2007, pp. 45-58
- ❖ Sokel Walter H., *Zur Sprachauffassung und Poetik Franz Kafkas*, in: Claude David (hrsg. v.), *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1978, pp. 26-47
- ❖ Spector S., *Prague Territories. National conflict and cultural innovation in Franz Kafka's Fin de Siècle*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2000
- ❖ Steinfath H., *Orientierung am Guten*, Suhrkamp, Frankfurt A.M., 2001
- ❖ Tachibana R., *Tawada Yoko: Writing from Zwischenraum*, in C. Ivanovic(hrsg. v.) *Poetik der Transformation – Beiträge zum Gesamtwerk*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2010, pp. 277-284
- ❖ Thorlby Anthony, *Anti-Mimesis: Kafka and Wittgenstein*, in: F. Kuna (a cura di), *On Kafka. Semi-centenary perspectives*, Elek, Londra 1976
- ❖ Trebeß Achim, *Entfremdung und Ästhetik*, Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2001
- ❖ Wagenbach K., *Franz Kafka. Nachdruck der Ausgabe aus dem Jahr 1964*, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1991
- ❖ Walburg M. N., *Zeit der Mehrsprachigkeit : literarische Strukturen des Transtemporalen bei Marica Bodrožić, Nina Bouraoui, Sudabej Mohafez und Yoko Tawada*, Ergon Verlag, Würzburg 2017
- ❖ Walter Klaus-Peter, *Literatur osteuropäischer MigrantInnen*, in: C.Chiellino (hrsg. v.) *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Springer Verlag, Stuttgart, 2007, pp. 189-198
- ❖ Weinberg M., *Das unendliche Thema. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*, di Manfred Weinberg, Tübingen 2006

- ❖ Wellek R., *Kritik als Wertung in Literaturkritik und literarische Wertung* (hrsg. v. P. Gebhardt), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980
- ❖ Wertheimer J., *Yoko Tawada: Eine Ornithologin der Wörter*, in: C. Ivanovic (hrsg.v.), *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk.*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2010, pp. 243-248
- ❖ Winko S., *Literatur – Kanon als insivible hand-Phänomen*, in *Literarische Kanonbildung – Sonderband IX/02* (hrsg. v. H. Ludwig Arnold), Text + Kritik, München 2002, pp. 9-24
- ❖ Yates F. A., *The art of memory. Selected works, vol.3*, Routledge, Oxon-New York 1966.

Sitografia

- ❖ http://gerhardlauer.de/files/6213/2724/7190/lauer_deutsche-sprache.pdf
- ❖ <http://literaturkritik.de/buch/buchh/neu/LitQuartett2.htm>.
- ❖ <http://mreichranicki.de/index.php?content=http://literaturkritik.de/reichranicki/content/themen/frankfurterAnthologie.html>
- ❖ http://www.dieterwunderlich.de/Reich_Ranicki_kanon.htm.
- ❖ http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/reich-ranickis-kanon-wer-soll-das-alles-lesen-und-warum-1132831.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.
- ❖ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/verrisse-und-lobreden-sind-seine-liebesschwuere-1235419.html>.
- ❖ http://www.foreigner.de/in_yoko_tawada.html. (consultato il 20.03.2017)
- ❖ <http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/kleist-preis>(consultato il 20.06.2017)

- ❖ http://www.kas.de/upload/dokumente/verlagspublikationen/Was_eint_uns/was_eint_uns_kermani.pdf
- ❖ <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/literatur/tawada.html> (consultato il 09.03.2017).
- ❖ https://archive.org/stream/AlfredAyer/LanguageTruthAndLogic_djvu.txt
- ❖ <https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>
- ❖ <https://www.youtube.com/watch?v=65PJTfL2Cfs>