

“Ich will nach Europa!”:
lingua e performance in *Perikızı*.
Ein Traumspiel di E. S. Özdamar
di Silvia Palermo

Abstract

Perikızı. Ein Traumspiel is a play, conceived and written by the writer, director and German actress of Turkish origin Emine Sevgi Özdamar to be represented within the international project *Odyssee Europe* in Germany in the Ruhr area in November 2010.

The text is characterized by a performative language (from captions to deictic, from interjections to the use of proper speech elements) and by the presence of non-verbal elements.

The main aim of my contribution is to analyse the language of Özdamar in *Perikızı. Ein Traumspiel*, her latest theatrical text, with particular attention to the vocabulary; besides, in comparison with the lexicon of her narrative texts, to verify to what extent and in what ways the theme of migration is dealt with.

At first two *corpora* have been made (the former containing 2 scenes from *Perikızı*, the latter two narrative texts). According to a program of concordances, some lexical items have been searched and identified; the resulting data have been compared and analysed to identify the innovative linguistic elements in her work.

Premessa

Chi si accosti per la prima volta alla scrittrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar – drammaturga, regista teatrale, nonché attrice¹ – attraverso la lettura del testo teatrale *Perikızı. Ein Traumspiel* (*Perikızı. Un sogno teatrale*, 2011)², ne resterà senz'altro colpito e potrà farsi un'idea abbastanza precisa delle capacità e potenzialità di quest'autrice. Chi invece già la conosce, la segue, la legge con interesse e stima da anni – la raccolta di racconti *Mutterzunge* (*La lingua di mia madre*)³, la sua prima esperienza narrativa, è del 1991 – nel testo di questo suo ultimo lavoro drammaturgico non potrà che trovare conferma della sua creatività e della sua grande sensibilità linguistica.

Il testo *Perikızı. Ein Traumspiel* fa parte di *RUHR. 2010 Odyssee Europe*, un progetto teatrale internazionale che mirava a far rivivere il mito di Ulisse ai giorni nostri, considerando Odisseo come un esempio di moderno cittadino europeo che, attraverso l'incontro con l'altro, si interroga sulla propria identità⁴.

L'Ulisse di Özdamar, la giovane Perikızı, è una Ulisse-donna che compie però il viaggio inverso rispetto a quello compiuto dall'eroe di Omero; Perikızı infatti si allontana dalla propria patria (la Turchia), dalla casa, dalla famiglia e dal peso della storia per dirigersi verso l'Europa civilizzata (rappresentata dalla Germania), simbolo di libertà e di emancipazione⁵.

La rilevanza di queste tematiche nell'opera di Özdamar predestina questo testo teatrale a diventare oggetto di studio per discipline e tematiche diverse (linguistiche, letterarie, culturali). Nel nostro caso, proseguendo un lavoro di ricerca sul linguaggio di Özdamar⁶, si è analizzata la lingua relativamente ad alcuni aspetti del lessico quali la densità e la presenza di sostantivi, nomi propri e parole straniere. L'analisi è stata condotta con l'ausilio di un *Concordancer* al fine di verificare se e in che misura sussista uno scarto significativo fra il lessico presente in alcuni testi teatrali di Özdamar e quello presente in alcuni suoi testi narrativi, per individuare gli aspetti innovativi negli usi linguistici dell'autrice turco-tedesca.

Partendo dal presupposto che la lingua del testo teatrale si differenzia da quella del testo narrativo, giacché è un tipo di lingua scritta in cui la dimensione dell'oralità svolge un ruolo primario e il testo si realizza completamente solo nella messa in scena davanti ad un pubblico⁷, pensiamo di considerare *Perikızı* come un testo specifico, fornito di chiare e definite determinazioni proprie «nella sua predisposizione alla scena»⁸, che potrebbe pertanto presentare caratteristiche peculiari anche sul piano lessicale.

Poiché la personalità transculturale di Özdamar, la sua appartenenza a due e più culture tanto diverse che in lei trovano convivenza e mediazione, è segnata dalla sua mobilità di figura in transito fra Turchia e Germania, l'interrogarsi sul tema dell'identità porta inevitabilmente a quello della migrazione, il filo rosso che unisce tutti i suoi scritti, sia narrativi che teatrali. Pertanto, tutti i testi selezionati per il presente studio presentano il tema della migrazione come argomento centrale⁹.

Allo scopo di confrontare le due tipologie testuali sono stati creati due *corpora* C1 e C2 che sono alla base della mia analisi.

C1 è costituito da due racconti di Özdamar, *Schwarzauge und sein Esel*¹⁰ (Occhi neri e il suo asino) e *Leben im Dazwischen*¹¹ (Vivere nel mezzo), pubblicati sul settimanale "Die Zeit"¹² rispettivamente nel febbraio 1993 e nel dicembre 2008. Il primo è un racconto, con cui la scrittrice si inserisce nell'accesa discussione di inizio anni Novanta sull'integrazione dei cittadini di nazionalità turca in Germania, rispondendo così – in forma di racconto – alla domanda che la redazione le aveva posto se lei, in quanto cittadina turca che viveva in Germania, si sentisse integrata.

Nel testo Özdamar descrive il ritrovamento di un manoscritto di un *Gastarbeiter* turco, in cui si raccontano le peregrinazioni dell'uomo col suo asino verso la Germania e come la stessa Özdamar si sia poi adoperata per rappresentare quella storia a teatro¹³. Alla domanda rivolta quindici anni dopo, sempre

dalla redazione della “Zeit”, sulla sua posizione nei confronti della guerra dei Balcani, Özdamar risponde con un altro racconto, in cui la protagonista femminile, in viaggio col marito, su un treno da Edirne, nella Turchia occidentale, verso l’Europa, condivide disagi, sofferenze, speranze e zanzare con gli altri immigrati che, per ingannare il tempo, si raccontano storie¹⁴.

Il corpus C2 è costituito da due scene tratte da *Perikızı. Ein Traumspiel*: la scena 2, *Hurenszug nach Europa* (Il treno delle prostitute verso l’Europa) e la scena 4, *Im halb verbrannten Wald* (Nel bosco bruciato a metà). La scelta delle due scene è stata dettata sia da argomentazioni formali (ottenere un corpus di grandezza equivalente a quello contenente i testi narrativi scelti), che contenutistiche (vi si affrontano argomenti trattati anche nei testi narrativi)¹⁵.

Il testo teatrale

Il dramma *Perikızı. Ein Traumspiel* è diviso in 13 scene nelle quali, al personaggio di Perikızı, una ragazza di Istanbul che ha perso la testa per il teatro (è sempre presente sul palcoscenico, anche se non sempre sveglia e/o dialogante), si affiancano numerosi personaggi del mondo dei vivi, tra i quali i suoi familiari (madre, padre cieco e nonna), tre prostitute, tre giganti con un occhio solo (che si chiamano “sensi di colpa”), tre polli, un’interprete turca, un lavoratore straniero, un asino, una civetta, l’uomo della “Zeit” (non è chiaro se sia un giornalista o un venditore del settimanale tedesco), un mendicante, un cacciatore, un nano privo del senso dell’umorismo e due ragazze, Liesel e Gretel. Molti sono anche i personaggi che provengono dal mondo dei morti e che hanno parte attiva nel dramma: il nonno di Perikızı, due ragazze armene, un giovane soldato della Prima guerra mondiale senza testa (che si presenta sul palcoscenico a cavallo di un asino e con la testa sotto il braccio), il poeta morto Hansi e Hölderlin.

Alla scena iniziale in cui Perikızı discute animatamente con i genitori e poi con la nonna, spiegando le ragioni del suo voler partire e andare lontano, del suo bisogno di libertà e di emancipazione (alternando frasi in cui recita Titania del *Sogno di una notte di mezza estate* a monologhi in cui dice di sentire il bisogno di parlare con i vivi e non con i morti, come fanno i suoi parenti), seguono scene brevi in cui sono raccontate le peripezie della giovane donna durante il viaggio, i suoi incontri con personaggi di ogni genere e le tante conversazioni, in tedesco, turco, inglese, sempre spunti di ulteriore riflessione. Perikızı, che si sente sola e disperata in una terra straniera, alla fine si risveglia e scopre di aver sognato tutto e di non essere mai partita.

Per quanto riguarda le scene selezionate e confluite nel corpus C2, nella scena 2 “Il treno delle prostitute verso l’Europa”, mentre Perikızı giace svenuta in un angolo del palcoscenico, entrano in scena tre prostitute che, parlando tra loro, si raccontano storie tra cui quella di Safiye, una donna jugoslava violentata dai soldati serbi. Al risveglio Perikızı dialoga con loro. Nella scena

4, “Nel bosco bruciato a metà”, si affacciano sul palcoscenico tanti personaggi in sequenza (un gruppo di “sensi di colpa giganti”, un terzetto di intellettuali con trapani in mano, lo *Zeit-Mann* e un coro di polli) e tutti discutono animatamente. *Perikızı* cerca di parlare con loro, ma per ragioni diverse non vi riesce mai.

Che Özdamar conosca bene il mondo del teatro lo si ricava fin dalla sua biografia¹⁶: le sue conoscenze teatrali, già visibili nei testi narrativi che sono successivi all’esperienza teatrale, risultano ora attive e profuse, rafforzate da tutte quelle riflessioni tecniche che sembrano rispondere pienamente ai principi di significazione teatrale stabiliti negli anni Trenta e Quaranta dagli strutturalisti della Scuola di Praga e a lei familiari grazie alla sua diretta esperienza con la scuola brechtiana. Ad esempio, il “principio della connotazione teatrale”, per il quale il segno acquista per lo spettatore anche un significato connotativo, oltre a quello primario denotativo, inducendo alla riflessione sui valori sociali, morali e ideologici che operano nella comunità della quale attore e spettatore fanno parte. Seguendo questo principio, un costume, ad esempio, può servire a suggerire delle caratteristiche socio-economiche, psicologiche e perfino morali. Il costume di scena di uno dei personaggi di *Perikızı*, fatto solo da pagine del settimanale “Die Zeit”, incarna in modo esemplare questo principio. Non a caso il personaggio in questione si chiama lo *ZEIT-Mann*, l’uomo della “Zeit”, ma anche “l’uomo del tempo”, se teniamo conto del significato del titolo del settimanale tedesco, con tutte le ovvie connotazioni possibili sia in tedesco che nella traduzione in italiano.

In *Perikızı* è ampiamente attestato anche il “principio della mobilità del segno teatrale” (che era già risultato evidente nei testi narrativi, grazie all’ampio uso della prosopopea), secondo il quale il segno teatrale è in grado di rinviare potenzialmente a qualsiasi significato. Perciò un luogo non deve necessariamente corrispondere a uno spazio, ma può essere anche rappresentato gestualmente con indicazioni verbali o altri mezzi acustici e un attore non deve necessariamente essere una persona, ma può essere anche una marionetta, una macchina, o persino un oggetto. Ad esempio, alla fine della terza scena, nella didascalia si legge: *Leere Bühne. Perikızı steht auf ihrem Platz. Ein deutlich halb verbrannter Wald kommt zu ihr* (Palcoscenico vuoto. *Perikızı* resta al suo posto. Un bosco chiaramente bruciato a metà le si avvicina).

Ci sembra importante ricordare a questo proposito che in Özdamar convergono sia gli influssi del teatro d’avanguardia che quelli del teatro orientale (il teatro delle marionette e il teatro delle ombre turco¹⁷ e, ancor prima, probabilmente attraverso Brecht, l’antico teatro cinese¹⁸) e come entrambi questi mondi teatrali in lei trovino spazio ed espressione, cioè mediazione.

In *Perikızı* è espresso in modo convincente anche il “principio della gerarchia della performance”, secondo il quale la performance è concepita come un insieme di elementi strutturati in modo gerarchico, ma la struttura è allo stesso tempo dinamica e trasformabile al pari del segno teatrale. Al centro della

struttura vi è un personaggio che attira su di sé l'attenzione del pubblico con un processo di evidenziazione. L'importanza maggiore non è nel contenuto, in quello cioè che il personaggio al centro della struttura dice (anche il silenzio in scena di un attore può raggiungere infatti ugualmente lo scopo), ma nel riuscire a far convergere l'occhio e l'attenzione dello spettatore su di sé. Numerose sono le scene nel dramma di Özdamar che rivelano questa tecnica, palesemente ripresa da Brecht (che ricorre spesso proprio al silenzio o all'urlo muto per ottenere questo scopo). Ricordiamo, in particolare, la scena seconda in cui Perikızı, giunta oramai in terra straniera e già pentita, durante un monologo allo specchio (posto ad un'estremità del palcoscenico) chiede alla madre come sia finita lì e la madre appare dall'altra estremità del palcoscenico per rispondere alla domanda e, rivolgendosi al pubblico, dice: *Weil du trotzig wie ein Esel bist. Der Esel geht eben den Weg, den er gehen will* (Perché sei testarda come un mulo. E il mulo va dove vuole!), per poi sparire nuovamente dalla scena.

La celebre tecnica del *Verfremdungseffekt* (effetto di straniamento), il cui scopo ultimo per Brecht, lo ricordiamo, era «far assumere allo spettatore un atteggiamento d'indagine e di critica nei confronti della vicenda esposta»¹⁹, si realizza, ad esempio, quando l'attore correda ciò che vuole mostrare con un esplicito gesto dimostrativo, annullando la quarta parete e rivolgendosi direttamente al pubblico. L'attore deve impegnarsi per evitare che il pubblico si immedesima nel suo personaggio. La trasposizione alla terza persona, la trasposizione al tempo passato, il pronunciare ad alta voce le didascalie o il mettersi in disparte dell'attore per commentare rivolto al pubblico ciò che sta accadendo, sono tutte tecniche per ottenere l'effetto di straniamento (al pari di prologhi, cartelli, cori e *songs*).

Özdamar, proprio come Brecht, iscrive nel testo tutto ciò che vuol far succedere sulla scena e usa le didascalie in senso funzionale: esse vengono spesso lette ad alta voce dall'attore e ciò serve a gestire i silenzi e a connettere i frammenti del parlato. Tutti i movimenti e le espressioni sono annotati. A un tratto i personaggi si rivolgono al pubblico non più come destinatario ma come attore, annullando la barriera fra finzione e realtà. L'uomo della “Zeit”, che abbiamo già presentato, nell'ottava scena, dopo un lungo monologo sulla difficoltà di integrazione dei turchi in Europa (che pronuncia mangiando un panino e stando seduto su un gabinetto che ha portato con sé al centro del palcoscenico), si rivolge improvvisamente al pubblico e dopo aver assaggiato le proprie feci (il *gestus* brechtiano), le offre dicendo: «Schmeckt gut, wollt ihr auch?» (son buone, ne volete anche voi?).

Una differenza importante fra linguaggio drammaturgico e linguaggio letterario è rappresentata dalla dimensione del tempo²⁰. La forma epica del teatro, introdotta da Brecht nel 1931 nel suo saggio sull'opera *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, sviluppa ulteriormente il concetto del tempo all'interno della rappresentazione teatrale: poiché l'azione non costituisce più di per sé tutta l'opera, non può più convertire il tempo della rappresentazione in una

successione assoluta di presenti²¹. Inoltre l'utilizzo della forma del passato è di aiuto per realizzare l'effetto di straniamento. Questa è sicuramente la direzione in cui si muove Özdamar nei cui testi si riconoscono queste innovazioni brechtiane.

Un'altra significativa caratteristica del teatro özdamariano riguarda il rapporto testuale dialogo-didascalia²². Anche nel teatro brechtiano la didascalia ricopre un ruolo molto importante all'interno del testo teatrale e non ci sembra superfluo ricordare nuovamente come Özdamar, soprattutto nella sua esperienza di aiuto regista di Peymann, possa avere acquisito sia a livello consapevole che inconscio molte caratteristiche del suo teatro, che ha poi rielaborato in chiave personale.

Ognuna delle tredici scene di *Perikızı. Ein Traumspiel* è formata dalle due parti indissociabili, i dialoghi e le didascalie. Le didascalie in questo testo ricoprono un ruolo determinante ai fini scenici: alcune sono lunghissime e articolate e, proprio per questo, inserite nella nostra analisi linguistica.

Un esempio concreto lo offre già la prima, formata da 16 righe, in cui vengono fornite indicazioni spazio-temporali (Istanbul, notte), accanto a indicazioni estremamente precise riguardanti prima di tutto la scenografia (l'interno di un vecchio cinema in cui viene proiettata una scena di *Via col vento* visibile dal pubblico)²³ e la musica (colonna sonora di *Via col vento* che non deve necessariamente coincidere con la scena proiettata che si ripete più volte), ma anche i personaggi presenti sulla scena (la madre e il padre cieco di Perikızı seduti sulle poltroncine del cinema di spalle al pubblico in platea). La didascalia non si ferma qui, ma contiene in sé anche la descrizione di ciò che accadrà a breve: la colonna sonora del film viene disturbata o interrotta dalle voci di Istanbul, dal rumore del traffico, dai clacson, dalle grida dei gabbiani, dalle sirene delle navi ecc.; queste voci a loro volta sono disturbate o interrotte da due musicisti che attraversano il palcoscenico, un musicista turco non vedente e un suo amico greco che suonano musica antica orientale, cantando canzoni turche, greche e armene; sul palcoscenico c'è un grosso specchio come porta scorrevole; davanti allo specchio c'è Perikızı che ha una grande maschera con la testa d'asino di Zettel, cioè Bottom, al collo; prova le battute di Titania nel *Sogno di una notte di mezza estate* ma anche quelle di Bottom; l'ultima indicazione si riferisce alla testa d'asino che, viene detto, rappresenta un talismano.

Analisi

I quattro testi dei *corpora* C1 e C2 sono stati trascritti in formato elettronico *txt* per poterli predisporre alla lettura e alla successiva analisi da parte di un programma di concordanze, *ConcApp*²⁴.

Con *ConcApp*, una volta selezionati i file da analizzare, si possono ottenere numerose informazioni attraverso semplici operazioni e in tempi relativamente brevi: la numerazione delle collocazioni, la selezione dei collocati a destra o a

sinistra del *token* in posizione centrale (nodo) in ordine alfabetico (che consentono l'individuazione dei *patterns* più frequenti) e anche i calcoli di valori assoluti e di percentuali che permettono, ad esempio, di definire la densità lessicale di un testo. La nostra analisi si è concentrata su quest'ultimo dato: è stata calcolata la densità lessicale dei quattro testi costituenti i due *corpora*, quello narrativo e quello teatrale, e sono stati individuati i sostantivi e i nomi propri che occorrono con una frequenza maggiore (i primi 15 posti nell'elenco di tutti i nomi attestati nei *corpora*, ivi compresi i sostantivi e i nomi propri in lingue diverse dal tedesco).

Grazie alla funzione *Unique words* nella finestra *Statistics* si è individuato, sia per ordine alfabetico che di frequenza, il numero di parole contenuto nei due *corpora* e il rapporto in percentuale che la singola parola (*type*) ha con il totale dei *tokens* (*Type-token-Ratio*). La prima distinzione riguarda il numero di *tokens*, ossia di elementi linguistici concretamente osservabili e il numero dei *types*, ossia dei lessemi a cui si riconducono i *tokens*.

Le TABB. 1 e 2 riassumono i risultati ottenuti per ciascun *corpus*.

TABELLA 1
Corpus I – C_I (testi narrativi)

Type	Token
726	2.136
609	1.607
1.335	3.743

TABELLA 2
Corpus II – C₂ (testi teatrali)

Type	Token
774	1.948
738	1.765
1.512	3.713

Il rapporto *Type/token* sia nel Corpus I (C_I) che il Corpus II (C₂) presenta un valore molto basso: C_I T/t 1.335/3.743; C₂ T/t 1.512/3.713. Un basso valore di *types* rispetto ai *tokens* è indice di una maggiore ripetitività lessicale nel testo, mentre un rapporto inverso, ossia molti *types* rispetto ai *tokens*, avrebbe attestato una maggiore ricchezza lessicale.

Un altro dato importante emerso dall'analisi è costituito dalla mancanza di una sostanziale differenza fra i due *corpora*, come attesta il numero di occorrenze, ovvero che vi è un'equivalenza di densità lessicale fra i due *corpora*.

La seconda indagine che abbiamo effettuato concerne l'occorrenza di nomi propri e sostantivi nei due *corpora*. Si è scelto di verificare la presenza della classe grammaticale del nome (rispetto, ad esempio, a quella del verbo), poiché i sostantivi rappresentano la categoria grammaticale maggiormente attestata nello scritto in contrapposizione al parlato²⁵. La natura diversa dei due linguaggi (narrativo e teatrale) e la maggiore dialogicità dei testi drammaturgici rispetto a quelli narrativi, porterebbero a prevedere delle significative differenze riguardo alla presenza di nomi nei due *corpora*.

Le TABB. 3 e 4 mostrano le 15 occorrenze più frequenti dei sostantivi e dei nomi propri nei due *corpora*.

TABELLA 3
Occorrenze di sostantivi e nomi propri in C₁

	<i>Unique words</i>	Occorrenze	Percentuali
1	Zug [treno]	28	1,3109
2	Moskitos [zanzare]	22	1,0299
3	Esel [asino]	20	1,2446
4	Karl [Karl]	13	0,6086
5	Deutschland [Germania]	12	0,7467
6	Karagöz [Karagöz]	12	0,7467
7	Star [star]	12	0,7467
8	Zopf [treccia]	10	0,4682
9	Safiye [Safiye]	10	0,4682
10	Europa [Europa]	9	0,4213
11	Frau [donna]	9	0,5600
12	Türkei [Turchia]	9	0,5600
13	Nacht [notte]	9	0,4213
14	Villach [Villach]	8	0,3745
15	Jugoslawien [Jugoslavia]	7	0,3277

Come si vede dalle tabelle a confronto ben 5 tra i primi 15 sostantivi e nomi propri sono presenti in entrambi i *corpora* (*Zug*, *Moskitos*, *Esel*, *Zopf*, *Europa*). Inoltre la densità lessicale dei sostantivi e nomi propri in C₂ è nettamente superiore a quella degli stessi in C₁ (257 occorrenze rispetto a 190).

Dall'analisi effettuata con *ConcApp* emerge quindi un'elevata ripetitività del lessico e una forte presenza di nomi propri in entrambi i *corpora*, ma anche una maggiore presenza relativa del lessico in C₂.

TABELLA 4
Occorrenze di sostantivi e nomi propri in C₂

	<i>Unique words</i>	Occorrenze	Percentuali
1	Huren [prostitute]	55	2,8234
2	Perikızı [Perikızı]	40	2,2024
3	Hühner [polli]	35	1,9830
4	Europa [Europa]	24	1,2340
5	Esel [asino]	18	0,9825
6	Mann [uomo]	14	0,7613
7	Penner [mendicante]	12	0,6799
8	Vater [padre]	12	0,6799
9	Türken [turchi]	11	0,6432
10	Moskitos [zanzare]	9	0,4620
11	Mutter [madre]	7	0,3593
12	Zug [treno]	5	0,2567
13	Zopf [treccia]	5	0,2567
14	Hölle [inferno]	5	0,2833
15	Türkenwahn [follia turca]	5	0,2833

Conclusioni

Il dato che nel *corpus* teatrale ci sia una maggiore presenza relativa di sostantivi e nomi propri, contro le aspettative per le quali un testo teatrale dovrebbe essere più dialogico e meno pianificato di un testo narrativo e presentare quindi meno sostantivi (e più verbi), è ovviamente significativo ai fini dell'analisi della lingua utilizzata dall'autrice. Un testo drammatico poi, come abbiamo ricordato, si sviluppa a livello performativo nel presente: questo fattore dovrebbe essere indice di dinamicità e portare anch'esso a una minore nominalizzazione rispetto a un testo narrativo (che tende a presentare i fatti come prodotti e a preferire quindi conseguentemente i nomi e le nominalizzazioni).

La spiegazione dei risultati ottenuti, che non confermano le aspettative iniziali, può essere ricercata nella presenza di lunghe didascalie, di cui abbiamo già riferito, che accompagnano i dialoghi nei testi teatrali che costituiscono il *corpus* C₂, finendo con l'avvicinare quindi molto il testo teatrale al testo narrativo. In questo Özdamar conferma la sua forte impronta brechtiana. Per contro, nel *corpus* C₁ si è riscontrata la presenza di numerosi dialoghi all'interno dei testi narrativi (il cosiddetto “parlato-scritto”)²⁶ che finiscono così con l'avvicinarli ai testi teatrali (che contengono invece il “parlato-recitato”)²⁷.

La scarsa densità dei sostantivi e dei nomi propri all'interno dei due *corpora* emersa dal nostro studio non dà però luogo a una lingua povera o poco significativa: Özdamar infatti riesce a usare un patrimonio linguistico, seppur limitato, in modo straordinario, grazie alla forza delle immagini che evoca e grazie soprattutto alla sua creatività.

Lo dimostra la massiccia presenza di composti usuali e di composti occasionali, neologismi creati dalla scrittrice. Nell'analisi del lessico effettuata con il *Concordancer* questi nomi composti sono spesso attestati solo una volta e sono pertanto in fondo alla lista di nomi presenti.

Questa peculiarità di Özdamar, che ha portato nei suoi racconti e romanzi a mirabili composti occasionali (ricordiamo ad esempio, *Mutterzunge*, la lingua di mia madre, o, per restare nei due *corpora* analizzati, ai due composti occasionali *Bald-EU-Kroaten*, croati che entreranno presto nell'UE, e *Nicht-EU-Serben*, serbi che non faranno parte dell'UE) in C1, è presente anche nel *corpus* teatrale (ad esempio, nei composti *Gackgackgack-Konzert*, concerto di polli che fanno co-co-co, *Schuldgefühlegiganten*, i giganti dei sensi di colpa, o *Schuldgefühlechor*, il coro dei sensi di colpa).

L'analisi presentata non è e non può essere esaustiva e si ferma necessariamente a un primo livello²⁸. In una fase successiva della ricerca si dovranno analizzare gli elementi tipici del testo dialogico e in particolare i segnali discorsivi, presenti nei *corpora*, per far emergere con maggiore chiarezza il significato artistico e la peculiarità linguistica di questa straordinaria autrice.

Note

1. Per i dati completi sulla biografia e sulla produzione di Özdamar, si rimanda alla scheda bibliografica e sitografica presente nell'archivio www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni, http://www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni_dettaglio.php?id=93 (ultima consultazione luglio 2013) realizzato dall'unità di ricerca salernitana nell'ambito del PRIN 2010-2012 "La Germania del Novecento tra esilio e migrazioni: la letteratura tedesca dalla rimozione alla memoria ritrovata".

2. Quando non diversamente indicato, le traduzioni in italiano sono mie.

3. E. S. Özdamar, *Mutterzunge*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1991 (trad. it. *La lingua di mia madre*, a cura di L. Perrone Capano, trad. di S. Palermo, Palomar, Bari 2007).

4. Al progetto hanno partecipato altri sei artisti europei: il regista e autore polacco Grzegorz Jarzyna, il drammaturgo tedesco Roland Schimmelpfennig, il drammaturgo irlandese Enda Walsh, il regista ungherese Péter Nádas, il drammaturgo austriaco Christoph Ransmayr. I sei testi teatrali sono stati rappresentati in due giorni (27-28 novembre 2010) in quella che è stata definita una vera e propria maratona teatrale: sei rappresentazioni in sei città diverse del *Ruhrgebiet* (Essen, Dortmund, Bochum, Moers, Mühlheim e Oberhausen), con 14 ore di teatro complessive, 77 attori coinvolti e il pubblico letteralmente "trasportato" da un luogo all'altro con vari mezzi (treno, bus, barca, auto). Le *pièces* sono poi confluite nel volume RUHR.2010, U. B. Carstensen, S. von Lieven (Hrsg.), *Theater-Odyssee Europa*, Aktuelle Stücke 20/10, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 2011. Per un racconto dettagliato della manifestazione si veda <http://www.derwesten.de/staedte/nachrichten-aus-moers-kamp-lintfort-neukirchen-vluyn-rheurd-und-issum/emine-sevgi-oezdamar-stellt-die-odyssee-auf-den-kopf-id2476325.html> (ultima consultazione luglio 2013).

5. La figura di Periklizi è stata definita dalla critica a metà fra Alice nel paese delle meraviglie e Dorothy del mago di Oz. Per recensioni sulla rappresentazione teatrale si veda, tra le altre,

<http://www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/programm-2010/theater-wagen/odyssee-europa.html> (ultima consultazione luglio 2013).

6. S. Palermo, *Transculturalità e traduzione: la lingua di Özdamar e Demirkan*, in O. Palusci (a cura di), *Traduttrici. Female Voices across Languages*, Tangram Edizioni Scientifiche, Trento 2011, pp. 213-27.

7. Sulle caratteristiche della lingua teatrale e per una dettagliata bibliografia si veda, tra gli altri, la voce *Lingua e teatro* dell'*Enciclopedia dell'Italiano* 2011, Treccani, a cura di Stefania Stefanelli, [http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

8. A. Serpieri et al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Roma 1978, p. 11.

9. Il tema coinvolge la scrittrice in prima persona da quando, nel 1964, ha scelto di andare in Germania per la prima volta per poi tornarvi nel 1976 (era rientrata a Istanbul due anni dopo) e decidere di trasferirvisi definitivamente.

10. <http://www.zeit.de/1993/09/schwarzauge-und-sein-esel> (ultima consultazione luglio 2013).

11. <http://www.zeit.de/2008/42/Tuerkei-Zugreise> (ultima consultazione luglio 2013).

12. “Die Zeit” il più importante settimanale tedesco. Fondato ad Amburgo nel 1946 e diretto attualmente da un italo-tedesco, Giovanni di Lorenzo, dà ampio spazio all’analisi sociopolitica.

13. Racconta l’antefatto della pièce teatrale *Karagöz in Alamania. Schwarzauge in Deutschland*, trasformata poi dalla scrittrice in racconto e inserita, in questa nuova veste, nella raccolta *Mutterzunge* del 1991.

14. Entrambi i testi sono presenti in internet e hanno delle caratteristiche formali (brevità e compattezza) e contenutistiche (concordanza degli argomenti, primo dei quali, come si è ricordato, la migrazione) comuni, che mi hanno condotto alla loro scelta, preferendoli ai testi narrativi per eccellenza, i romanzi e gli altri racconti.

15. Le scene saranno presentate dettagliatamente nel paragrafo seguente.

16. Nel 1976, al rientro in Germania, Özdamar entra a far parte del “Berliner Ensemble”, la troupe teatrale fondata da Bertolt Brecht e lavora per sei anni al fianco dell’allievo di Brecht, Benno Besson e successivamente di Matthias Langhoff. Nel biennio 1978-1980 è al fianco di Claus Peymann in qualità di assistente regista nella tournée che porta *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht a Parigi e ad Avignone.

17. Sullo stretto rapporto fra Özdamar e il teatro tradizionale delle ombre turco cfr. E.-M. Thüne, “Mundbure” und “Wortmakler”. *Überlegungen zu Texten von Emine Sevgi Özdamar*, in F. Cambi (Hrsg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 305-19; S. Palermo, *Karagöz in Alamania. Occhi neri in Germania: transiti nella scrittura di Emine Sevgi Özdamar*, in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Palomar, Bari 2009, pp. 281-98.

18. È all’antico teatro cinese che Brecht riconduce ad esempio l’effetto di straniamento (cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, pp. 72-83).

19. Ivi, p. 96.

20. Come ricorda Szondi «l’azione drammatica si svolge sempre al presente. Ciò non implica nessuna staticità; indica solo il particolare tipo di decorso temporale nel dramma: il presente passa e si trasforma in passato, ma come tale non è più presente. Il presente passa operando un mutamento, e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente. Il decorso del tempo nel dramma è una successione assoluta di “presenti”» in P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. 12.

21. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., pp. 25-36. E, come sottolinea Szondi riferendosi al teatro epico di Brecht, «all’orientamento drammatico verso il fine si sostituisce qui la libertà epica di indugiare e di riflettere» in Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 98.

22. Questo si è trasformato nelle epoche della storia del teatro, passando dall’essenzialità estrema delle tragedie greche, data da didascalie che contenevano solo il nome del personaggio che pronunciava la battuta e le indicazioni del luogo (ricordiamo infatti che l’autore svolgeva anche la funzione di regista spesso in scena), passando per l’assenza frequente di didascalie del teatro elisabettiano, per giungere alle didascalie molto dettagliate del teatro moderno, ad esempio quello pirandelliano, che investono la scenografia, l’illuminazione, i costumi e l’azione e tendono

ad inquadrare anche psicologicamente il personaggio, in modo da imporre una determinata visione del testo e della sua rappresentazione (se i personaggi parlano attraverso le battute, l'autore in pratica parla attraverso la didascalia). Per un'analisi attenta degli usi e delle funzioni della didascalia nel teatro moderno italiano cfr. G. Bartolucci, *La didascalia drammaturgica*, Guida, Napoli 1973.

23. Ricordiamo che Brecht prediligeva le proiezioni su un grande sfondo nella scena che non avevano, secondo lui, per lo spettatore un valore accessorio, ma di paragone, e servivano a evitare l'immedesimazione completa dello spettatore (cfr. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., p. 44).

24. *ConcApp* è uno dei *Concordancer* più usati (si veda: <http://concapp.software.informer.com>).

25. Sulla frequenza d'uso di nomi e verbi in testi scritti e parlati italiani, tedeschi, inglesi e francesi si rimanda allo studio di M. A. K. Halliday, *Spoken and Written Language*, Oxford University Press, Oxford 1989.

26. G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, p. 130.

27. *Ibid.*

28. Il *Concordancer* ha inoltre evidenziato in entrambi i *corpora* numerose parole provenienti da altre lingue (spesso come attestazioni singole e pertanto anche queste non considerate nell'analisi svolta) tra cui il turco, l'armeno e l'inglese. In altri testi narrativi di Özdamar, come ad esempio in *Mutterzunge*, vi è attestata una presenza considerevole anche di parole arabe, greche e di lingue minori. Il patrimonio linguistico a cui attinge Özdamar non si limita quindi esclusivamente alla lingua tedesca e in un'analisi del lessico di questa autrice va considerato anche questo aspetto.