

Il segno e le lettere

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

Saggi - 17

DANIELA ALLOCCA

*BerlinoGrafie: letteratura nomade
e spazi urbani*

I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora

IL SEGNO E LE LETTERE

Saggi

-17-

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO

Pier Carlo Bontempelli

Giovanni Brancaccio

Carlo Consani

Paola Desideri

Elisabetta Fazzini

Andrea Mariani

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-7916-783-3

Copyright © 2016

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org>>

Il presente volume è stampato con il contributo
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

In copertina:

Foto di Gaetano Pappalardo, *Moebius Walk*, *Progetto Fiori*,
Napoli, AlfoFest, 2014.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

SOMMARIO

PREMESSA	9
1. PRATICHE CARTOGRAFICHE	17
1.1. <i>Spatial turn</i> e dintorni (p. 17) – 1.2. Sul concetto di spazio (p. 22) – 1.3. Topografie, topologie, cartografie (p. 28) – 1.4. <i>Walking and writing urban spaces</i> (p. 40)	
2. PER UNA LETTERATURA NOMADE E NO:MADE IN	49
2.1. Trans(n)azioni (p. 49) – 2.2. Ibridismi «canonici» (p. 56) – 2.3. Del- la radice-rizoma: lo spazio della relazione (p. 59) – 2.4. Berlino tra Storia e storie (p. 63)	
3. EMINE SEVGI ÖZDAMAR E LA «POIETICA» DELLO SPAZIO	69
3.1. <i>El viaje de Sevgi</i> (p. 69) – 3.1.1. Percezioni migranti (p. 69) – 3.1.2. La lingua dei <i>Bilderwörter</i> (p. 74) – 3.1.3. Movimenti in scrittura (p. 77) – 3.1.4. La danza con le ombre (p. 79) – 3.2. Di superficie in superficie (p. 81) – 3.2.1. Il tappeto (p. 81) – 3.2.2. Lo specchio (p. 85) – 3.2.3. Lo schermo (p. 88) – 3.3. Berlino: la città archivio (p. 92) – 3.3.1. La «poieta- ca dello spazio» (p. 92) – 3.3.2. Attraversamenti urbani (p. 96) – 3.4. Car- tografia e traduzione (p. 105) – 3.4.1. Dispositivo inconscio (p. 105) – 3.4.2. <i>Translating eye</i> (p. 108) – 3.4.3. La produzione dell'in-finito (p. 112)	
4. TERÉZIA MORA: LO SPAZIO ALLA DERIVA	115
4.1. La scrittura del confine (p. 115) – 4.2. <i>Alle Tage</i> : la terra di nessuno (p. 122) – 4.2.1. La messa in scena (p. 122) – 4.2.2. Nome in codice: Nema (p. 125) – 4.3. Le metamorfosi di B. (p. 128) – 4.3.1. B.: Balcani (p. 128) – 4.3.2. B.: Berlino (p. 131) – 4.3.3. B.: Babylon (p. 135) – 4.4. Le lingue del caos (p. 140) – 4.5. <i>Map-making-machine</i> (p. 143) – 4.6. Pae- saggi post-urbani (p. 145) – 4.7. L'arcipelago delle meraviglie (p. 146)	
5. PERCEZIONE NOMADE DELLO SPAZIO	151
5.1. Spazi in traduzione (p. 151) – 5.2. Superfici piegate (p. 154) – 5.3. Cartografie emozionali (p. 157)	
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	161

A tutte le tessitrici e tessitori di reti

PREMESSA

La letteratura è critica del presente, è cartina tornasole del progetto urbano, è la coscienza di una società.

G. Biondillo, *Metropoli per principianti*

Qual è la relazione che intercorre tra rappresentazioni letterarie della città e la città reale? Quanto la nostra percezione dei luoghi è prodotta dalle narrazioni? E quanto i luoghi influenzano l'opera di uno scrittore?

BerlinoGrafie nasce dall'intento di analizzare le relazioni che intercorrono tra spazio e scrittura, partendo dal presupposto che non ci sia una linea netta a dividere gli spazi immaginati, immateriali presenti nelle opere letterarie¹ da quelli considerati «reali», tangibili.

Si è cercato di mostrare la linea di connessione tra esterno e interno, la linea che unisce spazi considerati e classificati come interiori, mentali agli spazi considerati esterni, la linea di connessione tra ciò che si narra di un luogo e ciò che il luogo narra.

Partendo da queste premesse l'analisi della rappresentazione degli spazi in letteratura si apre a nuovi interrogativi che trascendono l'analisi delle relazioni topografiche che pure sono alla base di questa riflessione².

Bertrand Westphal con il suo saggio *La Géocritique. Réel, fiction, espace*³ mostra che a essere fittizio, in fondo, è proprio il tentativo di separare il reale dalla finzione, in quanto lo spazio fisico, la sua percezione, la sua produzione di senso sono strettamente correlati con l'attività di immaginazione e rappresentazione estetica che l'uomo mette in atto. Si tratta quindi,

¹ Rispetto agli spazi immaginari una pubblicazione interessante risulta il *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, che dà un'idea della vastità della produzione di luoghi immaginari in letteratura. Cf. Ferrari 2007.

² Un tale tipo di analisi è quella svolta da Moretti nel suo *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*. Questo saggio sebbene spesso criticato, rappresenta un lavoro precursore nell'analisi del rapporto tra spazi rappresentati e luoghi delle rappresentazioni. In questo studio Moretti si concentra sull'individuazione del valore storico-sociologico dei luoghi. Cf. Moretti 1997 e 2005.

³ Westphal 2007.

di superare quest'opposizione binaria retaggio di un manicheismo che ha segnato la storia del pensiero occidentale. La stessa geografia, per esempio, come insegna Farinelli⁴, va considerata alla stregua di una forma di rappresentazione dello spazio, quindi essa non può essere vista unicamente come sistema di riferimento oggettivo del mondo esterno ma va vista come tecnica di rappresentazione, e come tale destinata a cambiare con l'evolversi della capacità dell'uomo di osservare, registrare e codificare il mondo.

Letteratura nomade in quanto si tratta di una letteratura che traccia linee itineranti ma non segna confini, e come si legge nel *Trattato di nomadologia* di Deleuze e Guattari: «Nel go il problema è distribuirsi in uno spazio aperto, tenere lo spazio, conservare la possibilità di apparire in qualsiasi punto. Il movimento non va più da un punto a un altro, ma diventa perpetuo, senza scopo e senza meta, senza partenza e senza arrivo»⁵. Con letteratura nomade si intende qui proprio il modo in cui queste scritture si relazionano con lo spazio urbano, gli itinerari che esse segnano, come succede nelle opere delle due scrittrici «berlinesi»: Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora, non a caso si tratta di due scrittrici donne a confermare quanto Rosi Braidotti afferma nel suo storico *Nomadic Subject* in cui il soggetto femminile non è né migrante, né esiliato ma va considerato in quanto nomade: «As if all women had in common were a sense of their homelessness, countrylessness, of not having a common anchoring point»⁶.

L'«artificio» connaturato nelle rappresentazioni cartografiche è strettamente connesso con l'artificio legato alle rappresentazioni delle identità nazionali e delle identità di genere. Letteratura nomade è la letteratura che nomadizza gli spazi vissuti, operando una riscrittura dello spazio geopolitico.

È la caduta del Muro di Berlino in particolare a segnare l'inizio di una riscrittura dello spazio geopolitico, che si mostra anche nel ritorno di spazi *rimossi* che riemergono nella letteratura tedesca⁷. Tutto questo processo di riscrittura cartografica partecipa alla presa di coscienza del valore dell'azione dell'uomo nella costruzione di luoghi e di forme di spazialità.

È proprio questo elemento partecipativo, l'idea che si possano modificare le strutture spaziali dal «basso», che viene evidenziato e riscoperto nelle trame «berlinesi». La struttura urbanistica della città è il risultato dell'azione di diversi regimi politici, che di volta in volta hanno realizzato delle pianificazioni urbane che hanno fatto della città lo specchio delle

⁴ Farinelli 2003 e 2009; Iacoli 2014.

⁵ Deleuze - Guattari 2006, 520.

⁶ Braidotti 1990, 21.

⁷ Schlögel 2006; cf. Costagli 2008.

ideologie di turno. Proprio per questo la città può essere considerata dal punto di vista urbanistico e architettonico quasi una sorta di archivio storico del Novecento. A partire dalla caduta del Muro essa diventa anche il simbolo di forze sociali apolitiche, che riescono a modificare e produrre lo spazio urbano.

Questo aspetto sembra, in effetti, interessare sempre più le scienze sociali che concentrano la loro attenzione sulle pratiche urbane legate al ruolo attivo dei cittadini, e rispetto alla questione degli spazi quindi alla produzione di spazi e/o forme di spazialità. Si parla allora di *urban makers*, di *city making*⁸ e sull'importanza del «fare» si focalizza anche lo *spatial turn*⁹, l'accento nelle scienze si è, dunque, spostato dalla lettura¹⁰ degli spazi urbani al ruolo produttivo, creativo delle pratiche narrative che li attraversano. In questa direzione si muove anche la presente ricerca che cerca di rendere esplicita la relazione tra lo spazio narrato e lo spazio quotidiano, quello in cui si esplicano le pratiche sociali.

Berlino è la città teatro della storia del Novecento e il laboratorio culturale del contemporaneo:

We were never part of the city. Nobody ever wanted Berlin to look this way. It's not a product of anybody's intentions. It's negative by product of a series of misunderstandings and false calculations and catastrophes. But when we came to Berlin or find ourselves in Berlin and it forms, to think, inevitably, unconsciously, a framework of thinking about the future.¹¹

Così scrive l'architetto Daniel Libeskind in *Between the Lines*, libro dedicato al Jewish Museum di Berlino da lui progettato e realizzato, edificio in cui Libeskind ha racchiuso e reso visibile una caratteristica fondamentale di Berlino: la sua essenza frattalica. Essere il simbolo di eventi storici che fanno parte della storia dell'umanità rende Berlino anche luogo simbolo di un processo di superamento di una concezione nazionalistica della memoria, Berlino si offre come un museo aperto ai visitatori che vi si recano per cercare proprio le tracce di questa storia comune. La sua storia è la storia del Novecento, quindi parte della memoria culturale di ogni individuo e questo la rende ideale come laboratorio del futuro.

La transnazionalità storica di Berlino trova il suo *pendant* nel tessuto sociale segnato dalla forte presenza di comunità di immigrati e di stranieri

⁸ de Certeau 1990; Guidi 2008; Landers 2009.

⁹ Bachmann-Medick 2005, 284-328.

¹⁰ Butor 1992.

¹¹ Libeskind 1999, 70.

che vi soggiornano, vivono per lavoro, con una convivenza tra le parti che non è propriamente pacifica, ma che non manifesta le tensioni e gli scontri presenti in altri capitali europee come Parigi o Londra. Un senso di appartenenza maggiore coinvolge i berlinesi e crea quello che viene definito lo *Schmelztiegel*, un *melting-pot* mitteleuropeo¹². Si potrebbe forse ipotizzare che tale senso di appartenenza sia dovuto proprio al fatto che la storia di questa città sia una storia comune o che sia l'estraneità comune a rendere coeso il tessuto urbano e sociale e proprio a partire da questo sguardo «estraneo» che si muove questa ricerca.

BerlinoGrafie indaga la capacità della letteratura transnazionale di lingua tedesca di porsi in rapporto intertestuale con il tessuto storico e geoculturale della stessa. La scelta di analizzare le rappresentazioni dello spazio presenti in queste produzioni letterarie permette, infatti, di prendere atto delle modificazioni nella percezione dello spazio dovute alla fluidificazione della società attuale¹³, mostrando il ruolo che queste scritture giocano nella costruzione della produzione di senso del luogo. La letteratura transnazionale produce una memoria transculturale¹⁴.

Berlino è una città costellata da *Erinnerungsräume / luoghi del ricordo*¹⁵, nei cui spazi è racchiusa la memoria storica del Novecento, ed è un luogo come suggerisce Liebskind, in cui si è portati a pensare al futuro. Pertanto è proprio in questa città che forse sarà possibile osservare le linee direttrici di forme di spazialità in divenire.

A tale scopo nella prima parte del presente lavoro vengono analizzate le teorie dello spazio dal punto di vista epistemologico. Ci si muove principalmente tra lo *spatial turn* di matrice angloamericana, e le *Raumtheorien* che hanno assunto un ruolo preminente nelle riflessioni teoriche in Germania e nei paesi germanofoni in generale, proseguendo poi attraverso un *excursus* sulla letteratura transnazionale di lingua tedesca, per passare infine all'analisi delle opere letterarie delle due autrici. La prospettiva scelta è dunque una prospettiva marginale, una prospettiva che proviene dai confini tra le lingue e da spazi *tra le linee*, che cerca la relazione tra gli spazi più che una linea guida da seguire, nella consapevolezza che proprio le narrative dei soggetti nomadi esprimano alcune caratteristiche della soggettività contemporanea *tout court*, queste letterature rappresentano pertanto un luogo

¹² Tarquini 2009.

¹³ Bauman 2007.

¹⁴ Adelson 2005. Per il concetto di memoria culturale si vedano Assmann 1992; Agazzi 2004.

¹⁵ Assmann 1999.

privilegiato per indagare le forme di spazialità del contemporaneo. Per questo ho immaginato questo percorso come un dipanarsi di linee rizomatiche, come quelle di una metropolitana, linee che sono indipendenti e allo stesso tempo fanno parte dello stesso rizoma.

Il presente lavoro è una rielaborazione della Tesi di dottorato in *Testi e Linguaggi dell'Europa e delle Americhe* svolto presso l'Università degli Studi di Salerno conclusosi nel 2010, con *tutor* la professoressa Lucia Perrone Capano a cui vanno i miei primi ringraziamenti per aver accettato allora questo progetto di ricerca e per i numerosi insegnamenti ricevuti nel corso del lavoro.

Nel 2015 ho avuto modo di aggiornare le ricerche grazie a un soggiorno a Berlino finanziato con i fondi di ricerca del professor Pier Carlo Bontempelli (Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università degli Studi di 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara), che ringrazio per aver permesso la pubblicazione di questo testo oltre che per quello che ho imparato durante i due anni in cui ho insegnato a Pescara.

Dal 2010 al 2015 ho avuto modo di pubblicare diversi articoli e studi in relazione alle ricerche presenti in questo lavoro che hanno consentito una evoluzione di questa ricerca, anche se il nucleo principale delle intuizioni e degli studi resta quasi del tutto invariato.

Il libro quindi è stato scritto durante diversi soggiorni di studio e ricerca all'Università degli Studi di Salerno, Frei Universität Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Università degli Studi di Napoli L'Orientale e Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara.

Particolarmente emozionante è stato poter esporre alla presenza di Emine Sevgi Özdamar stessa una rielaborazione performativa del mio studio presso la Universität Hamburg nel 2014 all'interno del ciclo di *Interkulturelle Poetik* organizzato dalla professor Ortrud Gutjahr, che ringrazio ancora per la possibilità che mi ha concesso, la disponibilità e lo spirito con cui porta avanti questo progetto culturale. Ringrazio anche la regista e attrice Lidia Cangiano per avermi prestato un tappeto-mappa «nomade» comprato a Istanbul che mi ha accompagnato nella *performance* e per le numerose discussioni relative ai temi della migrazione.

Così come ringrazio gli artisti e curatori Elisa Ricci, Francesca Pedullà e Davide Francesca con cui ho realizzato il progetto *Performing Translation / Voci dall'ombra Genova 2010*, finanziato dal Goethe Institut Genua e con il sostegno del Comune di Genova - Area Cultura e Innovazione e Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, con la collaborazione di Tea-

tro dell'Archivolto e *16° Festival Internazionale di Poesia*, Genova. Questo progetto, realizzato subito dopo la discussione della Tesi, mi ha permesso di sperimentare in chiave pratica molti elementi relativi all'ultima parte di questa ricerca ovvero il rapporto fra traduzione e spazi urbani, declinati sul tema della migrazione. Un grazie va anche a tutti gli artisti che partecipando a quel laboratorio hanno arricchito le mie riflessioni in merito a tali tematiche, dimostrando la forza dell'approccio interdisciplinare, quando questo è reale. Ringrazio inoltre Wiebke Amthor e Clair Horst che a vario titolo mi hanno aiutato a maturare le mie intuizioni rispetto a questa ricerca. Ringrazio inoltre il gruppo napoletano ovvero i professori Giusi Zanasi, Valentina Di Rosa, Sergio Corrado, che attraverso diversi progetti con il DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) mi hanno permesso di continuare a studiare su tematiche che rientrano in questo lavoro: confine, performatività e spazi urbani o anche l'influsso della crisi sulla nostra percezione dello spazio vissuto.

Un grazie alle colleghe e amiche Gabriella Sgambati e Stafania De Lucia che mi hanno sempre dato fiducia e aiuto, e un grazie speciale a Camilla Miglio con cui ho iniziato il mio percorso di ricerca nella letteratura tedesca e che ha sempre sostenuto, incoraggiato e ispirato il mio lavoro.

Dedico questo libro a mio padre e mio fratello per avermi insegnato cosa significa essere professionali nel proprio lavoro e alle ricamatrici della mia infanzia, nonna, madre e sorella, che con i loro gesti mi hanno insegnato a scrivere.

Debbo la scoperta di Uqbar alla congiunzione
di uno specchio e di un'enciclopedia.

J.L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*

1.

PRATICHE CARTOGRAFICHE

Lo spazio è costituito da quanti di volume o quanti di spazio. Ora questi quanti di volume, scoprimmo, risiedono esattamente sulle intersezioni dei loop. In altre parole, il volume è composto di quanti, di grani di spazio, e le intersezioni dei loop rappresentano proprio questi grani di spazio. Sono i grani di spazio che cerchiamo fin dall'inizio.

C. Rovelli, *Che cos'è il tempo? Che cos'è lo spazio?*¹

Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*. Pour aller au travail ou rentrer à la maison, on prend une «métaphore» – un bus ou un train. Les récit pourraient également porter ce beau nom: chaque jour, ils traversent et ils relient ensemble; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces.

M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I. L'art de faire*²

1.1. SPATIAL TURN E DINTORNI

Nel 1967 il filosofo statunitense Richard Rorty pubblica un'antologia di saggi, *The Linguistic Turn* (1967)³, che ha come oggetto la riflessione sul linguaggio considerata come principale punto di interesse nel pensiero epistemologico di fine Novecento e inizio del Ventunesimo Secolo⁴. Con il

¹ Rovelli 2004, 33.

² de Certeau 1990, 170.

³ Il termine viene preso in prestito da Gustav Bergmann: «All linguistic philosophers talk about the world by means of talking about a suitable language. This is the linguistic turn, the fundamental gambit as to method, on which ordinary and ideal language philosophers agree» (Rorty 1967, 8).

⁴ Cf. Marradi 2006.

termine *turn* si indica una *svolta*, dunque, nel metodo con cui i filosofi tentano il superamento del pensiero che li ha preceduti⁵.

Il geografo Edward William Soja in *Postmodern Geographies* (1989)⁶ riprende il termine *turn* coniato l'espressione *spatial turn*. La «svolta» si sposta dalla prospettiva linguistica verso quella spaziale, poiché secondo lo studioso è la prospettiva spaziale la chiave di lettura dei fenomeni culturali contemporanei. In quest'opera egli analizza il ruolo di tale svolta nelle scienze sociali, rendendo così esplicita l'importanza del concetto di spazio nella storia del pensiero. I lavori teorici che segnano questa svolta sono *L'invention du quotidien* (1980) di Michel de Certeau, *Des espaces autres* (1984) di Michel Foucault⁷ e *La production de l'espace* (1985)⁸ di Henri Lefebvre, ma è solo grazie al lavoro di Soja che l'interesse per lo spazio si configura come svolta e inizia a essere oggetto di indagine di diversi campi disciplinari. L'annuncio profetico che le scienze durante il Ventesimo Secolo avrebbero rivolto il loro interesse allo spazio si trova già nel summenzionato scritto di Foucault:

La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire des thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermodynamique que le XIX^e siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé.⁹

Lo *spatial turn* ha trovato, infatti, applicazione nei più svariati ambiti scientifici, dalle scienze dell'organizzazione¹⁰ alla tecnologia¹¹, tanto che un tale approccio non andrebbe considerato solo un semplice cambio di paradigma, quanto un processo di riconfigurazione dei saperi *in toto*, come ribadisce nuovamente lo stesso Soja (2008)¹². Il titolo del già citato testo dell'89 parla di *géographie postmoderne*, in quanto è proprio il ripensamento dei con-

⁵ «In all of this revolts, the aim of the revolutionary is to replace opinion with knowledge, and to propose as the proper meaning of 'philosophy' the accomplishment of some finite task by applying a certain set of methodological direction» (Rorty 1967, 1).

⁶ Edward 1989.

⁷ Foucault 1994, 752-762.

⁸ Lefebvre 2000.

⁹ Foucault 1994, 752.

¹⁰ Sydow 2002.

¹¹ Hård - Lösch - Verdicchio 2002.

¹² Soja 2008.

cetti attuato dal postmodernismo, insieme alla crisi della rappresentazione generata dal decostruzionismo post-strutturalista, a mostrare il bisogno di una «rivoluzione» del metodo, di un «reworking and rewriting of an older system»¹³, come scrive Frederic Jameson in *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). Soja modifica dei concetti canonici, come quelli legati allo spazio geografico, permettendo così di evidenziare quanto la geografia sia una modalità di rappresentazione dello spazio frutto delle logiche politiche e culturali. Si prende atto, dunque, del fatto che nella costruzione dello spazio geografico agiscono diversi saperi e desideri e proprio la categoria del desiderio deve essere approfondita per comprendere il valore di partecipazione dell'immaginazione personale nella costruzione degli spazi, uno spazio del desiderio che si configura *in primis* come spazio utopico.

In *Postmodernism* Jameson si sofferma sulla ricomparsa delle utopie negli anni '60, sottolineando come l'utopia permetta di evidenziare la capacità di immaginare il cambiamento *tout court*¹⁴: l'utopia dà forma, infatti, al desiderio di cambiare e/o creare spazi. Ed è soprattutto analizzando le dinamiche innescate da situazioni di sradicamento che si manifesta il ruolo fondamentale della capacità immaginativa del soggetto nella costruzione degli spazi. È, infatti, nello spazio utopico che trova fondamento il desiderio di spazialità dei soggetti marginali: migranti, esiliati, nomadi, «esseri fuori luogo»¹⁵. Proprio nell'analisi degli spazi nella letteratura della «migrazione», dell'esilio, della diaspora si può osservare una ricaduta nel reale di tale desiderio di spazializzazione utopico, un desiderio che investe gli spazi reali a partire dalla perdita di *luogo* (τόπος/*topos*) del soggetto. La costruzione di spazi è, infatti, strettamente connessa alla costruzione dell'identità. In *The Location of Culture*¹⁶ Homi Bhabha individua la presenza del «desiderio» in uno spazio interstiziale che si trova tra l'io e l'altro, in quanto in questo iato spaziale si determina la possibilità di una inversione dei ruoli dei soggetti¹⁷, poiché proprio nella sua valenza di spazio interstiziale non è ancora lo spazio di nessuno dei due soggetti in campo e in questo spazio-carnevale può agire la capacità immaginativa, il desiderio di un soggetto di «essere in un

¹³ Jameson 1991, XIV. Riguardo la relazione tra postmodernismo e geografia si veda Minca 2001.

¹⁴ «Spatialization, then. Whatever it may take away in the capacity to think time and History, also opens a door into a whole new domain for libidinal investment of the Utopian and even protopolitical type» (Jameson 1991, 160).

¹⁵ Cf. Levi Della Torre 1995.

¹⁶ Bhabha 2001.

¹⁷ *Ivi*, 67.

luogo» e non «fuori luogo», pienamente presente nel luogo in cui si trova¹⁸. Le riflessioni di Bhabha nascono in relazione alle problematiche postcoloniali, laddove è l'imperialismo *in primis* a falsare la posizione dei popoli colonizzati, come si legge nella lettera di Sir Herman Merviale del 1839, citata da Bhabha, nella quale si nota come sia l'immaginazione colonizzatrice a nascondere l'eterogeneità del popolo colonizzato, facendo emergere invece l'immagine della colonia come territorio da conquistare e non come spazio abitato¹⁹. In questa «schisi» dello sguardo²⁰, che vede il territorio ma non il popolo che lo vive, è racchiusa la «triste»²¹ capacità di colonizzare, una visione distorta che si insinua già a partire dalla terminologia utilizzata nei confronti dei popoli colonizzati. Riferendosi all'esempio degli olandesi, Benedict Anderson in *Imagined Communities* (1983) mette in evidenza come già nel chiamare i nativi *inlanders* gli olandesi si situino in una posizione di superiorità. Così facendo gli olandesi mascherano l'eterogeneità dei gruppi dei nativi attraverso il meccanismo dell'inversione dei ruoli²². Il migrante, l'esule, il colonizzato deve utilizzare allora la stessa capacità immaginativa per mantenere o (ri)costruirsi un'identità e cercare di liberarsi dal travestimento impostogli.

Nel Ventesimo Secolo mentre gli spazi geopolitici sono investiti da utopie socialiste, nostalgie, desideri di ritorno, sogni di conquista e di rinascita, il concetto epistemologico di spazio inizia a registrare i cambiamenti messi in atto dalla teoria della relatività (1905-1916) e dal principio di indeterminazione di Heisenberg (1927)²³. In relazione a tali svolte del pensiero scientifico, oltre che ai cambiamenti geopolitici, si rende necessario, allora, ripensare il concetto di spazio per giungere a una migliore comprensione dei fenomeni estetici²⁴ e socio-culturali contemporanei.

¹⁸ I rituali del carnevale o manifestazioni simili rappresentano tutt'oggi una modalità per far sentire i soggetti partecipi dello spazio sociale in cui vivono. Cf. Landry 2009, 205.

¹⁹ Bhabha 2001, 138.

²⁰ La nostra visione è influenzata dalle rappresentazioni per questo la separazione, la lacerazione (schizi dal verbo di origine greca *σχίζω/schizo* che significa appunto *dividere, lacerare* e da cui si forma la parola schizofrenia). «Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élidé-c'est ça qui s'appelle le regard» (Lacan 1973b, 70).

²¹ Levi-Strauss 1989.

²² Anderson 1996.

²³ Heisenberg 2003.

²⁴ Per una visione dei cambiamenti nella percezione estetica messi in atto dal rapporto e dalla mistura tra le culture si segnala Patella 2005.

Come si è anticipato nell'introduzione, attraverso queste analisi si è avuto modo di appurare l'esistenza di una profonda commistione alla base dei meccanismi che regolano la produzione e la percezione di spazio rappresentato e spazio reale.

In *Thirdspace* (1996)²⁵ Edward Soja espone una «nuova» idea di spazialità: uno spazio concepito come reale e immaginario al tempo stesso. Tale concezione dello spazio è resa possibile da un approccio percettivo di tipo cognitivista, che trova una sua applicazione già in *The Image of the City* (1960)²⁶ dell'urbanista Kevin Lynch. In quest'opera Lynch espone i risultati di una ricerca che lo vede intervistare gli abitanti di tre città – Boston, Jersey City e Los Angeles – con l'intento di comparare la forma della città narrata dai cittadini alla forma della mappa topografica ufficiale della città. Così facendo, Lynch cerca di capire se le due forme si corrispondano o meno e in che relazione stiano la forma-mappa topografica e la forma-mappa narrativa risultante dalle interviste. Da questa ricerca Lynch deduce che la percezione degli spazi urbani non sia un movimento a senso unico: secondo la sua analisi, gli abitanti collaborano alla creazione dell'immagine della città, perché lo spazio non è un oggetto in sé, non è un fenomeno del mondo già dato, ma dipende dalla cognizione dell'uomo rispetto al mondo. Tra spazio e soggetto vi è dunque un rapporto «semiotico»²⁷. Riportando questo discorso al rapporto tra «spazio vissuto», per dirla con Lefebvre, e lo «spazio rappresentato»²⁸, si potrà affermare che vi è un rapporto di reciprocità tra lo scrittore e lo spazio in cui vive. Lo spazio in sé non esiste, se non in relazione al rapporto che l'individuo stabilisce con le cose e le persone. Nell'analisi di Lynch si osserva come la concezione dello spazio sviluppata nelle scienze a partire dalla *Relativitätstheorie* (1916)²⁹ di Einstein, che ha introdotto il concetto di uno spazio relativo, cangiante, e non assoluto e statico, come invece era considerato nella concezione newtoniana, sia arrivata a influenzare la prospettiva da utilizzare nel lavoro di urbanisti e architetti.

Il tema dello spazio nella modernità viene introdotto dalla lezione kantiana secondo la quale lo spazio, insieme al tempo, si attesta come una delle categorie alla base della percezione sensibile del mondo³⁰. Questo significa

²⁵ Soja 1996.

²⁶ Lynch 1964.

²⁷ *Ivi*, 140.

²⁸ Lefebvre 2000, 48.

²⁹ Einstein 1956.

³⁰ Kant 2005. Si veda anche la selezione di testi di Kant presente in Dünne che comprende: *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegend im Raum*; *Von dem Raume*; *Was heißt sich im Denken orientieren*, in Dünne 2006, 74-83.

che ogni percezione necessita di una forma organizzativa e che ogni configurazione spaziale presuppone una rappresentazione apriori dello spazio. La configurazione dello spazio è connessa alle forme di percezione e rappresentazione, per cui appare opportuno a questo punto mettere in evidenza alcuni punti fondamentali nell'evoluzione del concetto di spazio nella storia del pensiero al fine di evidenziare l'apporto di queste scritture nella produzione di nuove forme di spazialità.

1.2. SUL CONCETTO DI SPAZIO

Il termine spazio³¹ deriva dal latino *spātium* che significa *spazio, dimensione, estensione, ampiezza, grandezza* ma anche *distanza, intervallo, tratto*. Si pensi allo spazio dell'intervallo musicale che indica una pausa, un vuoto. I presocratici di fatto concepivano lo spazio come un *vuoto*. Anassimandro nel *Peri physis* propone una descrizione del cosmo per cui l'universo nella sua visione deriverebbe da un principio immateriale, indefinito: ἀπείρων/*apeiron*. Questo termine significa: *infinito, senza fine, illimitato, immenso*, indica ciò che è privo di πέρας/*peras, fine, termine, confine, limite, estremità*, e per questo filosoficamente va a indicare ciò che è *indefinito* ovvero infinito in quanto non ha limiti e confini precisi³². Il confine qui non è sentito come qualcosa di chiuso, ma è piuttosto una zona di contatto, di passaggio; il verbo πείρω/*peiro* significa appunto *passo da parte a parte, infilzo, infliggo, infilo*³³. Nei presocratici si ritrova l'idea di un caos primordiale, mentre

³¹ Riguardo alle teorie relative al concetto di «spazio» centrale si è rivelata l'antologia di Dünne e Günzel, dove vengono proposti una serie di saggi che ripercorrono la storia del concetto di spazio: Dünne - Günzel 2006. Molto si deve anche al seminario tenuto dalla Dr. Wiebke Amthor: *Zur Literatur- und Kulturgeschichte des Raumes / Letteratura e storia della cultura dello spazio* seguito durante il semestre estivo 2007/2008 presso la Freie Universität Berlin. In generale sul concetto di spazialità: Jammer 1960; Garroni 1981; Zumthor 1995; Bachmann-Medick 2005; Jacob 2005; Vitta 2005, 284-328; Kern 2007; Dörnig 2008. Mentre sul rapporto tra letteratura e spazio: Bertone 2000; Bagnoli 2003; Iacoli 2008; Guglielmi - Iacoli 2013.

³² È interessante inoltre notare che ad Anassimandro viene attribuita sia l'introduzione della meridiana che l'invenzione della cartografia.

³³ Martin Heidegger laddove intende spiegare il significato del termine tedesco *Raum/spazio* riprenderà proprio questa concezione del limite, del confine, sottolineando come i greci ben sapessero che il confine non è solo il luogo dove le cose finiscono ma anche quello dove le cose iniziano. «Was dieses Wort *Raum* nennt, sagt seine alte Bedeutung. *Raum, rum* heißt freigemachter Platz für Siedlung und Lager. Ein *Raum* ist etwas Eingeräumtes,

negli scritti dei pitagorici si parla di un κενόν/*kenon*, aggettivo che significa *vuoto, vacuo, nudo, spogliato*. In base a questo concetto di spazio percepito come vuoto o pausa potrà svilupparsi la dottrina pitagorica dei numeri, secondo la quale tutto è numero e l'universo si muove secondo delle proporzioni matematiche che producono l'armonia celeste.

Negli scritti dei seguaci di Platone si parla, invece, di *chora* termine legato al verbo χορεύω/*choreuo* ovvero *danzo in coro, faccio parte del coro, conduco una danza corale* (τό χορείον / *to choreion* è il *luogo della danza*). Anche la *chora* è uno spazio vuoto, all'interno del quale si osserva il movimento dei corpi. In queste concezioni risulta essere costante, quindi, l'idea di uno spazio vacante che si pone come contenitore di qualcosa, siano essi i rapporti numerici da cui scaturisce la pitagorica armonia celeste o i movimenti danzanti nella *chora* platonica.

Nella *Fisica* aristotelica lo spazio è visto come un τόπος/*luogo* chiuso, paragonato a un contenitore che delimita qualcosa, una sorta di vaso. Con Aristotele viene però introdotto l'elemento della causalità, per cui in questo spazio hanno luogo dei movimenti che seguono la legge causa-effetto³⁴. Non si tratta più di uno spazio completamente vuoto ma di un luogo in cui si ravvisa la presenza di forze, quantunque questo «spazio» sia pur sempre definito dal rapporto contenitore/contenuto.

La concezione di uno spazio inteso non solo come caos primordiale, come spazio vuoto in cui si muove una coreografia di corpi o di pianeti, come spazio-contenitore, o ancora come spazio-limite sarà superata solo grazie a René Descartes il quale, con l'idea di una *res cogitans* e di una *res extensa*, fornisce una visione dello spazio come una dualità segnata da un *continuum* dato dal movimento tra le due *res*. Descartes non concepisce più lo spazio come uno spazio-contenitore, un vuoto da riempire, ma come uno spazio pieno: pieno di materia estesa. Questa sarà la concezione che aprirà la strada al modello newtoniano.

freigegebenes, nämlich in eine Grenze, griechisch πέρας. Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die griechischen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas *sein Wesen beginnt*. / Ciò che indica questo termine *spazio*, lo dice il suo vecchio significato. Spazio (in tedesco *Raum/rum*) ovvero far posto a insediamenti e accampamenti. Uno spazio è qualcosa di ordinato, liberamente dato, infatti in greco un confine si chiama πέρας. Il confine non è solo dove finisce qualcosa, ma anche, come i greci riconobbero, il confine è laddove *ha inizio l'essenza di qualcosa*» (Heidegger 1954, 149).

³⁴ Aristotele individua quattro tipi di cause: materiale, formale, efficiente e finale. Di queste quattro però riteneva più importante la seconda, in quanto era la causa formale a determinare l'essenza dell'oggetto.

«Spatium absolutum, natura sua sine relatione, sempre manet simile & immobile»³⁵ scrive Isaac Newton nel *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687). Uno spazio assoluto, che per sua natura non abbia relazioni e che resti sempre uguale e immobile, è, infatti, l'idea di spazio di cui si serve il fisico e matematico inglese per sviluppare la meccanica e la teoria della legge gravitazionale. Newton concepisce lo *spazio assoluto* come la misura dello *spazio relativo* e lo spazio assoluto viene descritto come una sorta di contenitore universale per tutti gli spazi relativi, rappresentati dai corpi che si muovono in relazione a uno spazio assoluto, immobile e sempre uguale. La visione di Newton non si distacca, quindi, dalla visione di uno spazio chiuso, visto come un contenitore, è influenzata inoltre da Henry More che, in opposizione alla cartesiana divisione dello spazio in *res cogitans* e *res extensa*, teorizzava l'indivisibilità dello spazio così come nel concetto cabalistico di *makôm* / *il Luogo* appunto, ma che indica anche *il Signore*. Vale la pena ricordare che Newton era di famiglia ebraica e che la sua visione scientifica potrebbe riflettere, in parte, anche una sua visione teologica³⁶.

Le scienze hanno continuato a utilizzare il modello newtoniano fino agli inizi del Novecento anche se già nel Settecento Wilhelm Gottfried Leibniz nel carteggio, che intesse negli ultimi anni di vita con Samuel Clarke, teologo sostenitore delle tesi di Newton, contesta la visione newtoniana proponendo la concezione di uno spazio relazionale. Leibniz parla nel carteggio di un ordine della coesistenza possibile delle cose³⁷.

Da questo carteggio si evince la differenza fondamentale tra le due concezioni. Newton descrive il movimento dei corpi in relazione a un sistema di riferimento assoluto – per lui lo spazio infinito è un *unicum* ed è da considerare indivisibile – mentre Leibniz fa riferimento alla relazione tra luoghi possibili che un corpo può occupare nello spazio, per cui non è necessario postulare un luogo, uno spazio che sia indipendente da queste relazioni:

(47) I will here show, how men come to form to themselves the notion of space. They consider that many things exist at once and they observe in them a certain order of co-existence, according to which the relation of one thing

³⁵ Newton, in Hattler 2004, 108, n. 270.

³⁶ Dünne - Günzel 2006, 24.

³⁷ Il carteggio con Clarke va letto considerando che nel 1703 Leibniz viene accusato di plagio nei confronti di Newton, causa la priorità nella dimostrazione del teorema fondamentale del calcolo infinitesimale, a cui i due studiosi giunsero quasi contemporaneamente. Nel 1712 la Royal Society decretò che la paternità del teorema spettava a Newton.

to another is more or less simple. This order, is their *situation* or distance. When it happens, that one of those co-existent things changes its relation to a multitude of others, which do not changes their relation among themselves; and that another thing, newly come, acquires the same relation to the others, as the former had; we then say, it is come into the place of the former; and this change, we call a motion in that body, wherein is the immediate cause of the change. And though many, or even all the co-existent things, should change according to certain known rules of direction and swiftness; yet one may always determine the relation of situation, which every co-existent acquires with respect to every other co-existent; and even that relation which any otherwise. [...] And that which comprehends all those places, is called *space*. Which shows, that in order to have an idea of place, and consequently of space, it is sufficient to consider these relations, and the rules of their changes, without needing to fancy any absolute reality out of the things whose situation we consider.³⁸

Leibniz intende lo spazio come un ordine della coesistenza possibile delle cose³⁹. Già in questo passo si evince come in relazione allo spazio anche il tempo debba essere considerato diversamente e in particolare come qualcosa di coesistente alle creature, che si possa concepire attraverso l'ordine e la quantità dei loro cambiamenti⁴⁰. Il successo della meccanica newtoniana ha, per così dire, ritardato la diffusione della concezione leibniziana, sebbene tale «ritardo» sia dovuto anche alla mancanza di un'opera sistematica del filosofo di Lipsia. Lo spazio, secondo questa visione, nasce dalla relazione tra le cose, dalla loro situazione/posizione o distanza. Einstein affermerà poi, che lo stesso Newton, forse più dei suoi successori, era ben consapevole del carattere fittizio della sua concezione spaziale⁴¹.

³⁸ Leibniz - Clarke 1956, 69.

³⁹ «(29) *I have demonstrated*, that space is nothing else but an order of the existence of things, observed as existing together; and therefore the fiction of a material finite universe, moving forward in an infinite empty space, cannot be admitted. It is altogether unreasonable and impracticable. For, besides that there is no real space out of the material universe; such an action would be without any design in it: it would be working without doing anything, *agendo nihil agere*. There would happen no change, which could be observed by any person whatsoever. These are imaginations of philosophers who have incomplete notions, who make space an absolute reality. Mere mathematicians, who are only taken up with the conceits of imagination, are apt to forge such notions; but they are destroyed by superior reasons» (*ivi*, 63-64).

⁴⁰ «And therefore (as I have already said) to suppose that God created the same world sooner, is supposing a chimerical thing. This making time a thing absolute, independent upon God; whereas time does only co-exist with creatures, and is only conceived by the order and quantity of their changes» (*ivi*, 75).

⁴¹ Einstein 2006, 43.

Con la teoria della relatività, proprio Einstein porta al superamento della concezione dello spazio euclideo, nonché del concetto newtoniano di uno spazio assoluto, ponendo l'accento sull'importanza dell'ordine relazionale in cui si trovano gli oggetti in un campo. In pratica lo spazio è ciò che è misurabile, ma questa misura non è qualcosa di oggettivo, è relativa alle azioni dell'uomo, quindi lo spazio non esiste se non in relazione alle azioni, in altre parole alla pratica sociale dello spazio.

Anche il filosofo Ernst Cassirer deve molte delle sue intuizioni sulla concezione dello spazio a Leibniz (*Leibniz' System*, 1902)⁴². Cassirer propone una tripartizione della percezione dello spazio, secondo la quale il soggetto lo percepirebbe in modo differente a seconda che si tratti di spazio estetico, mitico o teoretico (*Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, 1931)⁴³, e si rifà proprio alla concezione di Leibniz dello spazio come ordine delle coesistenze possibili, e alla coesistenza tra queste diverse tipologie di percezione spaziale, che corrispondono ad altrettante tipologie di costruzione dello spazio da parte dell'uomo:

Der Raum besitzt nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal feststehende Struktur; sondern er gewinnt diese Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhangs, innerhalb dessen sein Aufbau sich vollzieht. Die Sinnfunktion ist das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment. [...] Was alle diese Räume von verschiedenem Sinn-Charakter und von verschiedener Sinn-Provenienz, was den mythischen, den ästhetischen, den theoretischen Raum miteinander verknüpft, ist lediglich eine rein formelle Bestimmung, die sich am schärfsten und prägnantesten in Leibniz' Definition des Raumes als der «Möglichkeit des Beisammen» und als der Ordnung in möglichen Beisammen (*ordre des coexistences possible*) ausdrückt.⁴⁴

Dalla riflessione su Leibniz deriva anche l'idea di uno spazio come struttura razionale, come *Funktionsbegriff*, che costituisce la base della teoria della conoscenza di Cassirer⁴⁵. Alla divisione tra spazio geometrico e spazio

⁴² Cassirer 1902.

⁴³ Cassirer 1985.

⁴⁴ *Ivi*, 102; trad. it.: «Lo spazio non possiede una struttura assolutamente data, immutabile una volta per tutte; esso invece ottiene tale struttura solo in forza della generale connessione di senso al cui interno si realizza la sua costruzione. [...] A legare tra loro lo spazio mitico, quello estetico e quello teoretico, è solo una determinazione puramente formale che trova l'espressione più acuta e pregnante nella definizione di Leibniz dello spazio come 'possibilità delle coesistenze' e come l'ordine nella coesistenza possibile (*ordre des coexistences possible*)» (Cassirer 2003, 103).

⁴⁵ Si veda Ferrari 1992, 460. Si tenga presente che in questa sede non si è ritenuto necessario far riferimento a Kant, tassello fondamentale però nell'interpretazione e nella

fisiologico il filosofo oppone l'idea di modalità differenti di comprensione e organizzazione specifica del reale e dunque di una conseguente suddivisione dello spazio⁴⁶. In seguito al lavoro presso la Biblioteca Warburg⁴⁷ Cassirer svilupperà l'idea di una configurazione dello spazio nel pensiero mitico: vi è «il lavoro dello spirito che struttura il mondo operando una articolazione caratteristica dello spazio»⁴⁸. È l'energia simbolizzatrice umana che disegna lo spazio, lo configura. Lo spazio risulta pertanto agito dalle diverse forme dell'intuizione, non solo da quelle relative al *Lebensraum*, ma anche da quelle relative allo spazio mitico, allo spazio astratto della geometria e della fisica. Si tratta di un principio formatore attivo, per cui lo spazio non sarà uno spazio dato, ma una produzione⁴⁹. Spazio e tempo non sono sostanze, ma «reali relazioni»⁵⁰, per cui le diverse forme di rappresentazione dello spazio vanno viste come risultato e simbolo del rapporto che intercorre tra uomo e mondo⁵¹. Ragion per cui lo studio delle rappresentazioni dello spazio può essere utilizzato per capire qual è la natura di questa relazione, ci dirà dunque dello stato di questa relazione e non dello spazio o dell'uomo.

formulazione della concezione dello spazio a opera di Cassirer così come si evince anche dal testo di Ferrari che spiega come sia proprio a partire dai rapporti e dalla differenza tra concezione dello spazio in Leibniz e concezione dello spazio in Kant che Cassirer sviluppa la propria teoria. Il discrimine fondamentale tra le due teorie per Cassirer sta nella messa in crisi del «paradigma» intuitivo kantiano. *Ivi*, 464.

⁴⁶ *Ivi*, 469.

⁴⁷ La Biblioteca Warburg era stata costruita dallo studioso Aby Warburg; per una visione della sua opera e del suo progetto si vedano Forster - Mazzucco 2002 e Weigel 2004.

⁴⁸ Ferrari 1992, 470.

⁴⁹ *Ivi*, 474.

⁵⁰ «Raum und Zeit sind keine Substanzen, sondern vielmehr *reale Relationen*; sie haben ihre wahrhafte Objektivität in der *Wahrheit von Beziehungen*, nicht an irgend einer Absolute Wirklichkeit» (Cassirer 1985, 97-98); trad. it.: «Spazio e tempo non sono sostanze ma *relazioni reali*; la loro vera obbiettività è nella *verità di relazioni*, non in una qualche realtà assoluta» (Cassirer 2003, 99).

⁵¹ «Denn jetzt sehen wir uns mit einem Schlange in eine neue Sphäre, in die Sphäre der reinen *Darstellung* versetzt. Und alle echte Darstellung ist keineswegs ein bloßes passives Nachbilden der Welt; sondern sie ist ein neues Verhältnis, in das sich der Mensch zur Welt setzt» (Cassirer 1985, 105); trad. it.: «Qui (nello spazio estetico) ci vediamo trasferiti di colpo in una nuova sfera, nella sfera della pura *figurazione*. E ogni vera figurazione non è mai una mera *imitazione* passiva del mondo; ma è un nuovo *rapporto* in cui l'uomo si pone con il mondo» (Cassirer 2003, 105).

1.3. TOPOGRAFIE, TOPOLOGIE, CARTOGRAFIE

La possibilità di indagare le rappresentazioni dello spazio come «figurazioni» del rapporto tra soggetto e mondo viene consolidata dall'opera di Erwin Panofsky, *Die Perspektive als «symbolische Form»* (1927)⁵². Lo studioso applica l'idea di «forma simbolica» alla prospettiva, perché quest'ultima rispecchia la posizione del soggetto rispetto alla realtà. Intendere la prospettiva come forma simbolica permette di comprendere il nesso tra rappresentato e rappresentante e in tal modo di svelare le dinamiche che influenzano le rappresentazioni dello spazio. La prospettiva è vista come sintesi della percezione culturale del tempo in cui si vive. Si parla, infatti, di una relatività della prospettiva⁵³. Analizzando l'evoluzione della prospettiva, Panofsky si rende conto delle relazioni che intercorrono tra la cultura del tempo, le nuove interrogazioni scientifiche e lo sviluppo di nuovi modi per ritrarre il mondo:

[...] essa [la prospettiva] riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono viene determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un «punto di vista» soggettivo.⁵⁴

La scelta della prospettiva risulta essere il discriminante tra le epoche, perché essa è condizionata dall'ambiente culturale in cui le opere vengono concepite. Anche Karin Wenz individua il potere della cultura sulla lingua e sulla cognizione e da qui l'influsso che questa può avere sui principi iconici:

Der besondere Einfluß der Kultur auf Sprache und Kognition macht also deutlich, dass ikonische Prinzipien nicht universell gelten, sondern immer in Abhängigkeit zu den entsprechenden Kulturkreisen zu interpretieren sind. Die Analyse der ikonischen Prinzipien muß demnach nicht nur den sprachlichen Kontext der Äußerung berücksichtigen, sondern ebenso den kulturellen Gesamtkontext, in dem eine Äußerung formuliert und verstanden wird.⁵⁵

⁵² Panofsky 1976.

⁵³ «E si potrà allora insistere sul valore scientifico, realistico, naturalistico dell'immagine prospettica, o si dovrà piuttosto negare il suo carattere oggettivo e affermare la tesi della relatività della prospettiva?» (Dalai 1976, 118).

⁵⁴ Panofsky 1976, 66.

⁵⁵ «Il particolare influsso della cultura sulla lingua e la cognizione mostra, che il principio iconico non può valere universalmente ma va sempre interpretato in rapporto al corrispondente spazio culturale. L'analisi dei principi iconici quindi deve considerare non solo il

L'immagine «traduce» valori culturali, istituendo così un rapporto relazionale tra spazio rappresentato e spazio vissuto. Bachtin nella sua analisi del «cronotopo» mostra il valore di queste tesi in relazione allo spazio letterario⁵⁶. Individuare il ruolo dello spazio nelle opere letterarie consente di utilizzare questo ulteriore bacino di informazioni per interpretare la prospettiva in qualità di forma simbolica. Non stupirà allora che nel romanzo greco Bachtin ritrovi più che una relazione con lo spazio, uno spazio-paesaggio che fa da sfondo alle azioni umane⁵⁷. Greci e latini usavano i *peripli* per la navigazione, ovvero resoconti e racconti che descrivevano la navigazione e i luoghi, i quali possono essere considerati gli antenati delle prime carte nautiche, i Portolani⁵⁸, creati per facilitare la navigazione. Queste carte sono le prime a contemplare una forma del territorio, ma allo stesso tempo sono corredate anche da leggende, che servivano a fornire indicazione sugli usi e i costumi dei vari luoghi. In queste carte si vede che lo spazio fisico è visualizzato soltanto sotto forma di spazio-paesaggio, utilizzato come sfondo per la descrizione delle attività umane e per la descrizione delle usanze delle popolazioni di specifici luoghi. Man mano che le tecniche della cartografia permettono la realizzazione di mappe sempre più precise, aumenta l'elemento deittico geografico e diminuisce l'elemento descrittivo affidato al testo.

L'esempio dei *peripli* aiuta a comprendere in che modo la rappresentazione cartografica dello spazio sia correlata alla rappresentazione letteraria, e il motivo per cui l'evoluzione delle tecniche della rappresentazione dello spazio geografico possa essere utilizzata quale supporto e talvolta fornire delle informazioni chiarificatrici nello studio delle rappresentazioni dello spazio nelle opere letterarie. L'analisi dei cambiamenti in atto nelle tecniche della rappresentazione dello spazio diventa un'appendice così ampia

contesto linguistico dell'asserzione ma anche l'intero contesto culturale nel quale un'asserzione viene formulata e compresa» (Wenz 1997, 38). Traduzione mia laddove non indicato altrimenti.

⁵⁶ «Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente *tempospazio*) l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bachtin 1979, 231).

⁵⁷ «[...] questa azione d'intreccio si svolge su uno sfondo geografico molto vasto e svariato, di solito in quattro o cinque paesi divisi dai mari (Grecia, Persia, Fenicia, Egitto, Babilonia, Etiopia, ecc.). Nel romanzo si danno descrizioni – a volte molto particolareggiate – di alcune caratteristiche di paesi, città, vari edifici, opere d'arte (ad esempio, quadri) usi e costumi della popolazione, vari animali esotici e meravigliosi e di altre curiosità e rarità» (*ivi*, 235).

⁵⁸ L'esemplare più antico risale al 1200, si trova nel Codice Waldemar, conservato nella Biblioteca Reale di Copenhagen.

dello *spatial turn* che ben presto si sente l'esigenza di definire un ambito specifico di ricerca, quello che verrà definito come *topographical turn*, che però assume in Europa connotati diversi rispetto alle Americhe.

Sigrid Weigel nel suo saggio *Zum «topographical turn». Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften / Sul «topographical turn». Cartografia, topografia e concetto di spazio negli studi culturali* (2002)⁵⁹ propone una «rigida»⁶⁰ distinzione tra ciò che il *topographical turn* rappresenta nei *Cultural Studies* e ciò che invece esso significa nell'ambito delle *Kulturwissenschaften* europee⁶¹. Il *topographical turn*, così come teorizzato dalla Weigel, può essere letto come risposta europea allo *spatial turn* americano.

Il *topographical turn* parte dal rapporto tra *grafien* e *topos* e ha già alla base il paradigma di cultura come testo teorizzato da Bachmann-Medick (1996)⁶². L'opera di Stockhammer, *TopoGraphien der Moderne*⁶³, si propone come punto di incontro tra le due tradizioni. Si tratta in effetti dell'analisi delle *TopoGraphien* dove la G maiuscola vuole sottolineare l'essenza simbolica di un segnare il luogo, che implica già un processo di codificazione. Le *Grafie* del luogo sono da intendersi come l'insieme delle narrative che segnano gli spazi⁶⁴.

Come si può osservare già da questi primi spunti la topografia può essere utilizzata come forma di indagine e di studio in vario modo; in relazione all'ambito letterario le topografie possono essere considerate sia nel loro aspetto geografico per ripercorrere i luoghi narrati ma la topografia può intendere anche lo spazio che le letterature di diversi territori creano e quindi la topografia può essere utilizzata come elemento per

⁵⁹ Weigel 2002, 151-165.

⁶⁰ Nel saggio di Stefan Günzel *Spatial Turn, Topographical Turn, Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen* (Günzel 2008a), si può notare come la distinzione della Weigel, seppure ancora un punto saldo nell'orientamento in questo ambito di studi, non trova sempre un riscontro nei fatti. Cf. Günzel 2014.

⁶¹ Si veda a riguardo anche Günzel 2005.

⁶² Bachmann-Medick 1996.

⁶³ Stockhammer 2005.

⁶⁴ Questo pensiero verrà esplicitato anche nel successivo testo di Stockhammer: «Eine Topographie kann folgerichtig sowohl die Repräsentation eines Geländes – sei es durch einen Text, sei es durch eine Karte – als auch dieses selbst bedeuten, und letzteres muss nicht unbedingt als metonymische Verwendung der ersteren interpretiert werden. / Una topografia può coerentemente stare sia per la rappresentazione di un territorio – sia attraverso un testo, che attraverso una cartina – queste stesse possono avere il valore di topografie, e infine una topografia non deve essere interpretata sempre come utilizzo metonimico della prima» (Stockhammer 2007, 40).

mettere in evidenza il ruolo della letteratura come produttrice di nuove cartografie.

Nel convegno berlinese *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im Transnationalen Kontext / Topografie della letteratura. Letteratura tedesca in contesto transnazionale* del 2004⁶⁵ la letteratura viene vista come spazio di dialogo e viatico di altre culture. La presenza di scrittori non tedeschi che scrivono in lingua tedesca rende «transnazionale» lo spazio della letteratura tedesca. La letteratura diventa il luogo della deterritorializzazione laddove invece l'architettura viene considerata strategia di espressione del potere⁶⁶. Le topografie della letteratura evidenziano la ricchezza dell'orizzonte culturale in cui si vive, esse rivelano la forma culturale, in quanto si considera la cultura come forma di codificazione delle azioni umane⁶⁷. Lo sviluppo di una letteratura transazionale di lingua tedesca ridisegna le topografie letterarie dall'interno. Il dibattito interculturale evidenzia l'esistenza di cartografie altre e svela il rapporto tra cartografia e identità attraverso il discorso sull'estraneità. Julia Kristeva (1988)⁶⁸ pone l'estraneità in rapporto alla topologia del soggetto, sottolineando la ricaduta di questo concetto su problematiche geopolitiche ed etico-filosofiche. Kristeva teorizza la necessità di un riconoscimento dell'essere estranei a se stessi come possibilità di creazione di un precedente necessario nell'approccio con lo straniero e con l'altro in generale. Da questo assunto muovono anche le tesi che Bernhard Waldenfels espone nel suo *Topographie des Fremden / Topografie dell'estraneità* (1997)⁶⁹, laddove cerca di disegnare una topografia del concetto di estraneità per determinare chi o cosa definisca l'estraneità puntando su una forma di fenomenologia dell'estraneo⁷⁰.

Le topografie, inoltre, in senso più ampio sono anche quelle tracciate dai pensatori, dai filosofi nel campo dei saperi. Così le intende, infatti, Hillis Miller nel suo *Topographies* (1995)⁷¹ nel quale, partendo dal rapporto tra pensiero e territorio, si chiede quanto la topografia di Königsberg abbia a che fare con il pensiero kantiano. Miller considera i pensatori stessi come tracciatori di percorsi e quindi disegnatori di topografie del pensiero. Il

⁶⁵ Böhme 2005.

⁶⁶ *Ivi*, XIV.

⁶⁷ *Ivi*, XVIII.

⁶⁸ Kristeva 1988.

⁶⁹ Waldenfels 1997.

⁷⁰ Segue questa configurazione anche Borsò - Görling - Reinhold 2004, così come Ponzi - Borsò 2006. Cf. Borsò 2009.

⁷¹ «Grund in Kant has nothing to do with the ground Kant walked across every day in Königsberg to get from his house to the university. But is this really so?» (Miller 1995, 7).

pensiero per Miller nasce dal luogo, è cartografia di uno spazio fisico, vi sarebbe quindi una stretta correlazione tra il luogo fisico in cui vive uno scrittore, un pensatore, il *genius loci* e la genesi delle sue opere.

Il nesso antico tra filosofia e geografia è ripreso anche da Farinelli⁷², ma da un punto di vista differente in quanto Farinelli parte con il sottolineare il semplice dato di fatto che i primi filosofi fossero tutti anche dei geografi e da qui indaga la relazione che intercorre tra la pratica dell'osservazione e dell'analisi dello spazio sia geografico che geometrico e la produzione di sistemi di pensiero e di visione del mondo da parte dei primi filosofi. Le riflessioni di Farinelli evidenziano come la geografia non sia altro che *uno* dei modelli di rappresentazione del mondo, egli apre così la strada all'osservazione della geografia come fenomeno «estetico» e non unicamente tecnico scientifico.

La separazione tra rappresentazioni geografiche del mondo e rappresentazioni date dalle arti figurative, letterarie, e dunque estetiche, è oggetto anche delle considerazioni di Stockhammer il quale in *Kartierung der Erde / Mappatura della terra* (2007) riprende la differenza che fa Tolomeo in *Geografia* tra *coreografia* e *geografia*, laddove alla geografia, così come si evince dal significato stesso delle parole, è affidato il compito della rappresentazione della terra nella sua totalità (γῆ, γῆς), mentre al coreografo spetta la rappresentazione di una parte, di un'unica contrada, del coro appunto (χορός)⁷³. Il coreografo deve per lo più dipingere mentre il geografo calcolare⁷⁴.

Tale distinzione ritorna nelle rappresentazioni pittoriche del Rinascimento, nelle quali il pittore viene ritratto mentre osserva il mondo esterno attraverso una finestra, e il geografo dà le spalle alla finestra e si concentra sulla codificazione dei dati raccolti.

Seguendo le rappresentazioni dei geografi, però, vediamo che il pittore olandese Jean Vermeer, nel 1669 circa, ritrae il geografo mentre guarda fuori dalla finestra, indicando un modo diverso di concepire il rapporto tra cartografia e mondo. Il lavoro del geografo qui non è legato solo all'uso del compasso, ma è frutto anche delle intuizioni nel processo di «decodificazione» delle misure.

⁷² Farinelli 2003.

⁷³ «Die Geographie hat es vor allem mit der sphärischen Erde in ihrer Gesamtheit, die Choreographie mit der Darstellung einzelner Gegend, zu tun. / La geografia ha a che fare con la terra sferica nella sua totalità, la coreografia con la rappresentazione di una singola contrada» (Stockhammer 2007, 16).

⁷⁴ *Ivi*, 17.

Anche se in questo dipinto (*Fig. 1*) molto probabilmente Vermeer ritrae se stesso⁷⁵, il fatto stesso che il pittore si «travesta» da cartografo ci fa pensare che la separazione tra pittore e cartografo per lui non sia più valida. In verità tra lo spazio e la sua rappresentazione c'è sempre un filtro, che può essere rappresentato dai calcoli matematici che permettono di codificare le misure in immagini, o ancora sono date dalla facoltà di percezione che lo scrittore ha dello spazio in cui vive e che ripropone. Pittore, scrittore e cartografo, devono scegliere la prospettiva e il metodo con cui intendono ritrarre il mondo.



*Fig. 1. – Jan Vermeer, «Der Geograf», 1669 ca.,
Frankfurth am Main, Städels Museum.*

⁷⁵ Cf. Pellegrino 2006, 29.

Nel suo *Im Raum Lesen wir die Zeit* (2003)⁷⁶ Karl Schlögel analizza ampiamente il rapporto tra topografie e storia, mostrando come un altro filtro nella rappresentazione dello spazio sia rappresentato proprio dagli eventi storici. Attraverso una lettura spaziale della storia si può evidenziare l'azione che i poteri politici hanno svolto nella rappresentazione degli spazi, nella loro codificazione. Per Schlögel la cartografia rappresenta un viatico per il riconoscimento delle forme della conoscenza:

Kartographie ist nur unter einer sehr beschränkten Sichtweise eine *Hilfswissenschaft*. In Wahrheit ist sie eine der vielen Formen menschlicher Erkenntnis. Kartenbilder lesen ist nicht weniger als eine andere «Phänomenologie des Geistes».⁷⁷

Il rapporto tra cartografia e realtà è equivalente a quello tra rappresentazioni delle arti figurative e realtà. In questo processo di decodifica dei meccanismi di percezione dello spazio, sono importanti anche gli apporti della psicoanalisi, in particolare, le indagini di Lacan che mostrano le modificazioni topologiche contenute nel processo di percezione dello spazio.

Realtà, immaginazione e simbolico sono sempre intrecciati, afferma Lacan, riprendendo la suddivisione freudiana. Nelle forme della rappresentazione agiscono sempre questi differenti livelli, che leibnizianamente «coesistono». Lacan spiega la compresenza di questi livelli grazie all'*Esperimento del bouquet capovolto / Experience du bouquet renversé*, in *La topique de l'imaginaire*⁷⁸. Il bouquet capovolto (Fig. 2⁷⁹), posto di fronte a uno specchio di superficie sferica, dona un'immagine simmetrica, indica che nel campo dell'ottica c'è sempre un'approssimazione, anche se l'immagine ridonata dallo specchio è reale:

Au-delà de l'œil, les rayons continuent leur chemin, et redivergent. Mais pour l'œil sont convergents, et donnent une image réelle, puisque la caractéristique des rayons qui frappent un œil en sens contraire, est une image virtuelle qui se forme. C'est ce qui se passe quand vous regardez une image dans la glace – vous la voyez là où elle n'est pas.⁸⁰

⁷⁶ Schlögel 2006, 52-59; cf. Köster 2005, 25-72.

⁷⁷ «La cartografia solo in una prospettiva limitata è una *scienza ausiliare*. In verità è una delle molte forme di conoscenza umana. Leggere immagini cartografiche non è che un'altra forma di 'fenomenologia dello spirito'» (Schlögel 2006, 153).

⁷⁸ Lacan 1973a.

⁷⁹ Diagramma dal sito: <http://jacsib.lutecium.org/images/bouquet>.

⁸⁰ Lacan 1972, 92.

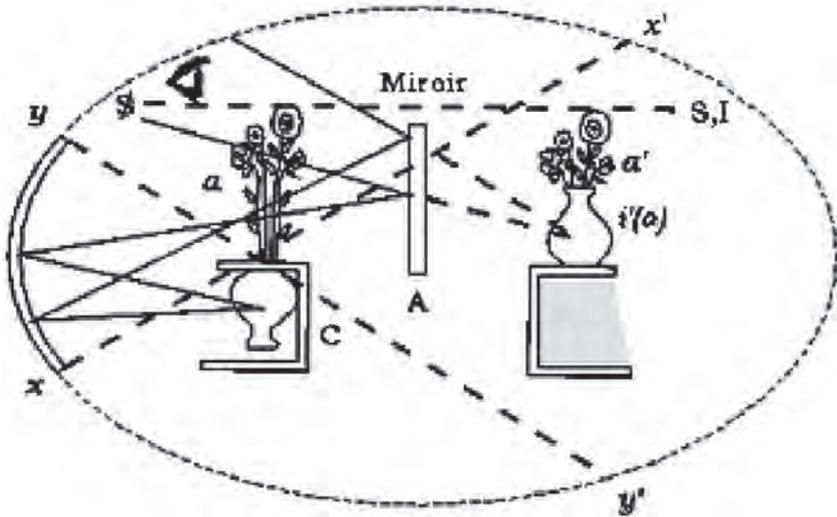


Fig. 2. - «*Experience du bouquet renversé*», esperimento di Lacan.

Ciò che emerge è l'immagine di un *bouquet* immaginario che si forma giusto sul collo del vaso. L'esperimento vuole mostrare dunque l'intreccio tra mondo immaginario e mondo reale nell'economia psichica, partendo dagli «inganni» dati già dalla percezione visiva. Come sappiamo, lo specchio è anche il luogo delle *eterotopie* di cui parla Foucault⁸¹, quei luoghi altri, che sono allo stesso tempo luoghi reali, non utopia, ma spazi che si oppongono agli spazi esistenti, luoghi dis-localati, come nel caso dell'esperienza dello specchiarsi⁸². Il fatto che lo specchio esista veramente e che l'immagine allo specchio sia reale, benché non sia afferrabile, rappresenta l'elemento che differenzia le eterotopie dalle utopie, sebbene le stesse utopie inizialmente non avessero l'accezione insostanziale attribuita loro nel corso del tempo, ma fossero, invece, concepite come luoghi da realizzare.

⁸¹ Foucault 1980.

⁸² «[...] il y aurait une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permette de me regarder là où je suis absent: utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sort d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas» (*ivi*, 756).

Nel suo *The Seduction of Place* (2000)⁸³ Joseph Rykwert sottolinea che per utopia non si deve intendere solo un *non luogo* quanto anche un *buon luogo*, riprendendo il senso originario pensato per *Utopia* (1516) da Thomas More⁸⁴. Con il tempo si è forse dimenticata la volontà che sta alla base della costruzione delle utopie, ossia quella di produrre dei luoghi reali, come nel caso delle utopie socialiste dell'Ottocento. Saint-Simon, Robert Owen, Charles Fourier, Joseph Proudhon, Peter Kropotkin, Karl Marx e Friedrich Engels concepiscono delle utopie che dovrebbero funzionare come forme di «cura» nei confronti dei mali della società⁸⁵: falansteri, opifici, progetti di città-modello non riescono però a realizzare il sogno taumaturgico che contengono⁸⁶. Quello di cui si deve tener conto è che lo spazio in cui viviamo consta anche di questi sogni e che i luoghi reali, a loro volta, hanno un contenuto di *rêverie*, come mostra Bachelard ne *La poétique de l'espace* (1957)⁸⁷:

Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. [...] L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré.⁸⁸

Si osserva qui ancora la separazione tra *geometria / misura dello spazio* e percezione emozionale dello spazio. La poetica dello spazio di Bachelard pone l'accento sull'importanza del ricordo e a partire da tali considerazioni che si può prendere atto dell'influsso che il vissuto ha nella percezione degli spazi e quanto il vissuto, i ricordi contribuiscano alla costruzione del nostro senso dello spazio e del luogo.

⁸³ Rykwert 2003, 20.

⁸⁴ Oggi per indicare una utopia positiva si utilizza il termine *eutopia*, mentre per le utopie negative si usa quello di *distopia*.

⁸⁵ *Ivi*, 55.

⁸⁶ Ne è un esempio il borgo di San Leucio a Caserta, durante in regno di Carlo III di Borbone divenne sede delle reali seterie. Secondo il progetto dell'architetto Francesco Collecini nel 1778 venne fondata la comunità sotto il nome di *Real Colonia di San Leucio*, dove vigevano delle leggi particolari ad esempio non c'erano differenze dovute al lavoro svolto, tutti ricevevano un'istruzione ed era stata abolita la proprietà privata.

⁸⁷ Bachelard 1970.

⁸⁸ *Ivi*, 17.

Lo spazio preso in considerazione da Bachelard è uno spazio che vive dell'esperienza del soggetto, è il prodotto dell'immaginazione, la summa dei ricordi: uno spazio vissuto, dove si manifesta un luogo già interiorizzato.

Con Bachelard si entra nell'ambito della fenomenologia dello spazio, ovvero uno spazio che viene agito dal vissuto del soggetto, così come in Merleau-Ponty⁸⁹, il quale in una delle sue ultime opere, *L'Œil et l'Esprit* (1964)⁹⁰, arriva a concepire il soggetto interamente immerso nello spazio; lo spazio entra a far parte del soggetto e viceversa, andando così ad agire sulla topologia stessa del soggetto. C'è una commistione tra soggetto e spazio, in cui soggetto e spazio diventano interdipendenti l'uno dall'altro:

[...] c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.⁹¹

I passaggi citati sono tutti collegati alla problematica del nesso che intercorre tra spazio esterno e spazio interno, tra spazi dell'esteriorità e dell'interiorità. Lo spazio in Merleau-Ponty non è più lo spazio osservato dal soggetto, uno spazio che sta davanti ma è uno spazio in cui il soggetto si trova immerso, *inglobato/englobé* con tutto il suo corpo. Lo spazio, quindi, non viene più percepito e dunque cifrato dal solo sguardo, si prende qui coscienza del fatto che il soggetto partecipa allo spazio con l'interezza del proprio corpo⁹². Il problema allora diventa quello di trovare un nesso tra lo spazio osservato/misurato e lo spazio percepito dal corpo.

Alla possibilità di creare una connessione tra spazio matematico-mentale, spazio umano e pratica sociale si dedica Henri Lefebvre ne *La production de l'espace*⁹³. Lo spazio analizzato da Lefebvre è lo spazio urbano⁹⁴. Quello che Lefebvre si propone non è tanto di creare una teoria in grado

⁸⁹ Merleau-Ponty 2003.

⁹⁰ Merleau-Ponty 1964.

⁹¹ *Ivi*, 59.

⁹² Questo è quello che poi è stato appurato anche dalle scoperte dei neuroni a specchio, che mostrano proprio come i sensori che agiscono nella percezione dello spazio sono presenti su tutta la nostra superficie corporea e che quindi la percezione dello spazio non è appannaggio della vista, ma bensì il risultato di tutto ciò che viene sentito dal corpo intero. A proposito si veda Rizzolatti - Sinigaglia 2006.

⁹³ «Comment passer des espaces mathématiques, c'est-à-dire des capacités mentales de l'espèce humaine, de la logique, à la nature, d'abord, à la pratique ensuite et à la théorie de la vie sociale qui se déroule aussi dans l'espace?» (Lefebvre 2000, 9).

⁹⁴ «Il s'agit principalement de l'espace. La problématique de l'espace, enveloppe celles de l'urbain (la ville, son extension) et du quotidien (la consommation programmée), déplace la problématique de l'industrialisation» (*ivi*, 107).

di *leggere* lo spazio quanto di far divenire consapevoli del fatto che sono le letture stesse e le narrazioni a *produrre* lo spazio:

Lecture de l'espace? Oui e non. Oui: le «lecteur» déchiffre, décode. Le «locuteur», qui s'exprime, traduit en discours ses parcours. Et cependant non. L'espace sociale n'est jamais une page blanche sur la quelle on (mais qui?) aurait écrit son message. L'espace naturel et l'espace urbain sont **surchargés**. Tout y est brouillon et brouillé.⁹⁵

Lefebvre pone l'accento sulla capacità delle narrazioni di produrre spazi, (ri)costruendo il nesso tra scrittura e cartografia, un nesso che verrà poi ripreso da Deleuze e Guattari che intendono la scrittura come cartografia delle contrade a venire: «Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir»⁹⁶.

Queste analisi mettono in luce il ruolo degli scrittori, pensatori come produttori di cartografie e viceversa il ruolo attivo dello scrittore può essere sottolineato proprio grazie all'indagine dei meccanismi di rappresentazione cartografica.

Proponendosi di spiegare le differenze tra *spatial turn*, *topographical turn* e *topological turn*⁹⁷ Stefan Günzel prende in considerazione non le carte prodotte dalla cartografia classica quanto le ortofoto ovvero le foto dal satellite, a cui però sono state applicate le dovute correzioni, legate ai dati topografici e al tipo di lente usata durante i rilievi. In questo modo si agisce sull'immagine che risulta falsata, perché filtrata dagli strumenti ottici e corretta, per avvicinarla quanto più possibile a una immagine «pura» del reale. Proprio gli studi sulla percezione dello spazio mostrano come le immagini dello spazio siano sempre e comunque *una* forma di rappresentazione dello spazio, e siano pertanto da intendersi nella loro parzialità:

Die Karte ist daher nicht eine *Verzerrung* der Wirklichkeit im pejorativen Sinne, wohl aber eine Verzerrung im eigentlichen Sinne – und das gar in doppelten Maße: Einmal eine Verzerrung im Rahmen der ersten Geometrie, ein anders Mal durch die Modifikation des vorausliegenden Projektionsergebnisses zu Zwecken des Kartengebrauchs. Karten sind weniger ein Abbild räumlicher Kontingenz, als vielmehr Ausdruck dessen, was der Mensch in ihnen *feststellt*. Diese spezifische menschliche *Raumaneignung* ist topologischer Art. Aufgrund dieser Einschätzung von Karten kann also behauptet werden, dass das *soziale* oder *kulturelle* am Raum weder in einer materialen Bedingung

⁹⁵ *Ivi*, 167 (grassetto nel testo originale).

⁹⁶ Deleuze - Guattari 1980, 11.

⁹⁷ Günzel 2008, 219-237.

noch in einem formalen Grundsatz allein gefunden werden kann, sondern vielmehr auch in topologischer Konfigurationen.⁹⁸

Stando all'affermazione di Günzel, l'aspetto sociale e culturale si ritroverebbe più nella forma topologica che non in quella topografica. Questo anche perché le topologie sono forme invarianti, e quindi idonee a restituire i caratteri fondamentali di una struttura socioculturale. Proprio perché le carte sono da considerarsi «espressione» di ciò che l'uomo vi pone dentro più che l'immagine del reale stesso, l'analisi delle cartografie – della modificazione nel modo di rappresentare lo spazio da una parte e di ciò che invece «resta» di questi spazi – può fornire l'immagine più vicina possibile agli spazi percepiti. Nel momento in cui si prende coscienza che nella codificazione cartografica è comunque in atto una capacità immaginativa e che si tratta di una codifica della realtà, la cartografia può essere intesa come una *Imaginationsmatrix* / *matrice dell'immaginazione*, così come la considera Dünne:

Ich meine damit die Tatsache, dass mediale Dispositiv wie die Kartographie nicht nur bestehende soziale Relationen verräumlichen bzw. bestehende Territorien abbilden, sondern beide in gewisser Weise überhaupt erst (mit)konstituieren, dass Medien also nicht nur Werkzeuge, sondern selbst Weisen der Welterzeugung sind.⁹⁹

Dünne sottolinea quindi il ruolo attivo della cartografia nella produzione di spazi. La cartografia non deve essere considerata solo uno strumento/*Werkzeug* ma una *fonte produttiva* / *Erzeugung*. La cartografia rappresenta quindi un dispositivo nel senso deleziano, un modo per ripercorrere le linee di un territorio¹⁰⁰. Il rapporto tra spazio e rappresentazione dello spazio

⁹⁸ «La carta per questo è una *deformazione* della realtà non in senso peggiorativo, quanto però una deformazione nel senso proprio del termine – e quasi in doppia misura: deformazione nel senso sia della sola geometria, sia attraverso le modificazioni del suddetto esito della proiezione ai fini dell'uso delle carte. Le carte sono non tanto la copia di una *contingenza spaziale*, quanto piuttosto una espressione di ciò che l'uomo in esse *pone*. Questa attitudine spaziale specificatamente umana è un atteggiamento (forma) topologico. In base a questa valutazione delle carte si può affermare che il *sociale* o il *culturale* nello spazio non può essere trovato né in una condizione materiale né in un principio formale solamente, ma molto di più in una configurazione topologica» (*ivi*, 233-234).

⁹⁹ «Intendo con ciò il fatto che un dispositivo mediatico come la cartografia non solo spazializza le relazioni sociali presenti e in particolare raffigura territori presenti, ma entrambe in un certo senso lo co(n)stituiscono, poiché i Media non sono solo strumenti, ma essi stessi saperi della produzione mondiale» (Dünne 2008, 52).

¹⁰⁰ «Sciogliere la matassa delle linee di un dispositivo significa ogni volta tracciare una carta, cartografare, misurare terre sconosciute; e questo è ciò che Foucault chiama la 'ricerca sul campo'» (Deleuze 2007, 12-13).

è di matrice produttiva: lo spazio viene creato dalle sue rappresentazioni, ma anche la stessa analisi di tali produzioni crea a sua volta nuove cartografie, nuovi spazi e modi di percepire lo spazio.

1.4. WALKING AND WRITING URBAN SPACES

Il piede è uno dei più antichi metodi di misurazione dello spazio, lo testimonia la parola miglio derivante da *milia* plurale di *passum*¹⁰¹. Il piede ha mantenuto il suo valore di misura nella metrica. Questo basterebbe a dar ragione del legame insito tra la misura di uno spazio e la sua narrazione. Eppure per ovvie ragioni l' analogia tra narrazione e misurazione di uno spazio non è così immediata, in quanto in essa si insinua la distanza che il soggetto pone tra sé e il luogo che attraversa, tra questo attraversamento e la sua rappresentazione, poiché ancora non si è presa pienamente coscienza dell'annullamento della barriera tra spazio e soggetto, della relazionalità su cui si fonda la conoscenza, produzione e percezione dello spazio che ci circonda.

La rappresentazione estetica dello spazio è un fronte di ricerca artistica molto battuto dagli artisti il cui studio ruota intorno alla relazione tra individuo e territorio / spazio sociale. Negli ultimi anni è aumentato l'interesse verso la pratica della *walking-art*, che ha uno dei suoi precursori in uno dei fondatori della *Land Art* Richard Long con la sua *A Line Made by Walking* (1967), mentre per gli spazi urbani è d'obbligo citare le opere dell'architetto belga Francis Alÿs, che a partire dalla *performance Paseos* del 1991 a Mexico City costruisce intorno alla passeggiata, o meglio al «passo», i suoi interventi artistici e in una sua successiva mostra *Walking Distance from the Studio*, ospitata presso il Kunstmuseum Wolfsburg (04.09.04-28.11.04) fa diventare oggetto della mostra tutto ciò che lo colpisce nel momento in cui si muove negli spazi pubblici di Mexico City¹⁰². Non ci si muove più su un orizzonte meditativo della camminata a cui fa riferimento gran parte della tradizione occidentale, se ne trova un'eco ancora ne *Eloge de la marche* di David Le Breton¹⁰³ laddove si sofferma sul piacere della marcia

¹⁰¹ Si è scelto qui di utilizzare un'espressione inglese in riferimento a Careri 2006 e in generale alla pratica artistica del *Walking* di cui si parlerà nel presente paragrafo. Inoltre sempre a riguardo si veda Solnit 2002.

¹⁰² Feeke 2005; Von Laue 2007; Viliani 2014.

¹⁰³ Le Breton 2001.

solitaria, che mostra una maggiore concentrazione sullo spazio interiore del soggetto, così come in Duccio Demetrio *Filosofia del camminare*¹⁰⁴. Nella pratica contemporanea si prende atto dell'importanza della relazione che il soggetto stabilisce con lo spazio che lo circonda. E questo risulta essere anche l'elemento che caratterizza la pratica artistica di Francis Alÿs, dove il *walking* si mostra come movimento-gesto, che fonda il rapporto con lo spazio urbano, ma è anche momento di denuncia oltre che enunciazione come evidenziava già de Certeau nel saggio *L'invention du quotidien*:

L'act de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau plus élémentaire, il a en effet une triple fonction «énonciative»: c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue): c'est une *réalisation* spatiale du lieu (de même que l'act de parole est une réalisation sonore de la langue); enfin il implique des *relations* entre des positions différenciées, c'est-à-dire des «contrats», pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est «allocution», «implante l'autre en face» du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation.¹⁰⁵

Se è vero che l'atto di enunciazione indica una realizzazione sonora, la scrittura ne rappresenta la sua cartografia. Camminare significa entrare in relazione con lo spazio urbano e così facendo riuscire a sentirsi parte di questo fino ad appropriarsene e con la camminata e la scrittura agire e reagire alle politiche che controllano e striano lo spazio come chiariscono opere come quella di Wu Ming 2 *Il sentiero degli dei*¹⁰⁶.

Camminando prendono vita percorsi che sono, come appariva già nella ricerca di Lynch, uno degli elementi attraverso cui il soggetto configura il proprio spazio urbano¹⁰⁷.

La pratica del camminare, un invito a *diventare-passanti* per comprendere come ci si muove negli spazi urbani, per riconoscere le logiche, i vettori che regolano questi spostamenti, è una delle pratiche volte a indagare o instaurare una relazione con il luogo. Le indagini sugli spazi urbani nelle

¹⁰⁴ Demetrio 2005.

¹⁰⁵ de Certeau 1990, 148.

¹⁰⁶ Wu Ming 2 2015.

¹⁰⁷ Lynch 1964, 65-66. Si veda anche de Certeau: «Le jeux de pas son façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. A cet gard, les motricités piétonnières forment l'un de ces 'systèmes réels dont l'existence fait effectivement l'un de ces cité' mais qui 'n'ont aucun réceptable physique'. Elle ne se localisent pas: ce sont elle qui spatialisent» (de Certeau 1990, 147).

varie discipline e nelle arti sono espressione del desiderio di prendere coscienza di queste pratiche quotidiane, anonime, che sfuggono allo sguardo ufficiale, pertanto non sono pienamente leggibili. Il concetto di leggibilità di uno spazio viene affrontato tanto da de Certeau che da Lynch, quest'ultimo in particolare descrive la leggibilità in rapporto alla pianificazione dello spazio urbano, in quando nella pianificazione si prevede sempre un sistema di simboli grazie ai quali le diverse zone della città risultano facilmente identificabili e rendono *leggibile* lo spazio¹⁰⁸.

Nel caso di Berlino questo ruolo è svolto dal *Brandeburger Tor* e dal *Fernsehturm*, dove l'uno rappresenta un simbolo che ribadisce l'identità della città mentre l'altro vuole rappresentare un centro rispetto al quale il cittadino determina la sua posizione nello spazio. Allo stesso tempo dall'alto di questo edificio si può avere l'illusione di abbracciare con lo sguardo la città intera. Così facendo chiunque avrà modo di salire sulla torre potrà avere l'impressione di avere in pugno la città e che questo spazio proprio perché afferrabile grazie a un unico sguardo sia anche governabile. La pianificazione urbana prevede necessariamente degli elementi che rendano lo spazio leggibile, comprensibile, afferrabile e in questo modo *sorvegliabile*, come denunciava Foucault (1975)¹⁰⁹. L'intento degli urbanisti è quello di rendere il più possibile leggibile una città, mentre le pratiche quotidiane, come il camminare, il narrare, disegnano una serie di cartografie che si insinuano in questo testo leggibile e lo sovvertono¹¹⁰. Proprio per questo possono essere determinanti per contrastare l'azione livellatrice della pianificazione, rendendo il tessuto urbano vitale e pronto a generare in questo modo quegli spazi *altri*, le eterotopie, di cui parla Foucault, che non sarebbe possibile far nascere se tutto lo spazio in cui si vive fosse pienamente leggibile¹¹¹.

¹⁰⁸ Lynch 1964, 24.

¹⁰⁹ Foucault 1975.

¹¹⁰ «C'est 'en bas' au contraire (*down*), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un 'texte' urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. [...] Les réseaux de ces écritures avançant et croisées composent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée en fragmente de trajectoires et en altérations d'espaces: par rapport aux représentations, elle rest quotidiennement, indéfiniment, autre. [...] Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'opération (des 'manières de faire'), à 'une autre spatialité' (une expérience 'antropologique', poétique et mytique de l'espace), et à une mouvance *opaque et aveugle* de la ville habitée. Une ville *transhumante*, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible» (de Certeau 1990, 145-146).

¹¹¹ Si pensi alle derive dei letteristi che cercavano con le passeggiate di far emergere la parte inconscia di sé ma anche degli spazi altri, quelli alla periferia di Parigi (Careri 2006).

Il carattere produttivo, «agente» delle narrazioni sullo spazio rende opachi gli spazi urbani, tramite la creazione di narrazioni che non sono direttamente leggibili nei luoghi e che spesso liberano così la creatività, la performatività degli spazi. Ricartografare il proprio spazio, implica un gesto di partecipazione attiva nella produzione di spazi, che parte spesso da spazi anonimi, dai margini, dai vuoti nello spazio, da un andare a zozzo, un andare in nessun dove che caratterizzerebbe, secondo Careri, la modalità dell'andare negli spazi urbani contemporanei, quella che egli definisce la «transurbanza»¹¹². Mentre alla base della creazione della città vi è un movimento preciso, la città si forma in quanto le persone sono attratte dalla città, vengono richiamate dalla città. Il potere di attrazione di una città è una delle caratteristiche fondamentali individuate da Landry nel suo *City Making* del processo di sviluppo delle città contemporanee¹¹³.

In un articolo del 2003, *Writing the City Spatially*¹¹⁴, Soja si sofferma sul concetto di *synoikismos* (che significa letteralmente *radunarsi*), termine con cui i greci designavano la formazione delle città¹¹⁵. In questo concetto Soja ritrova l'idea di un movimento che fonda la città: l'andare verso un luogo comune. Nella ricerca dei significati di questo termine, che è sopravvissuto in biologia, Soja approda al *Dictionary of Difficult Words* e scopre che «it can mean having male and female flowers in the same inflorescence, or an association of species to benefit of at least one (but no harm to the others). Again, the connotation is a creative living together»¹¹⁶. L'idea quindi è quella di un radunarsi per creare un vivere comunitario che sia di aiuto reciproco, un incontrarsi e venirsi incontro. Nella formazione stessa della *polis* si trova l'idea di un vivere comune, di un ibridarsi delle identità determinato da questo incontro che crea le basi della vita sociale e permette lo sviluppo storico della società umana, sviluppo che per Soja, come ci tiene a sottolineare, viene generato dalla città stessa, dalle caratteristiche e dagli stimoli

¹¹² Ivi, 129-137.

¹¹³ Landry, *City Making*, 2009, in particolare si veda il capitolo sulla creatività della città dove la creatività viene vista come elemento di attrazione per le città contemporanee: *La creatività e la città* (pp. 391-494).

¹¹⁴ Soja 2003.

¹¹⁵ «The name given to polis formation by the Greeks themselves was synoikismos, literally a 'gathering together'. Synoikismos could take one or both of two forms – it could be a physical concentration of the population in a single city or an act of purely political unification that allowed the population to continue living in a dispersed way» (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/578505/synoikismos>).

¹¹⁶ Soja 2003, 237.

particolari degli agglomerati urbani¹¹⁷. La città, dunque, come luogo catalizzatore e laboratorio di vita sociale. Quest'immagine in cui forme diverse si uniscono per dare vita a spazi nuovi, spazi eterogenei si trova anche alla base del pensiero di Deleuze e Guattari quando parlano di spazi rizomatici, così come si può vedere nell'esempio proposto dell'orchidea e della vespa:

La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes. On pourrait dire que l'orchidée imite la guêpe [...]. En même temps il s'agit de tout autre chose; plus du tout imitation, mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation, d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin.¹¹⁸

Camminare negli spazi urbani diventa così una forma di deterritorializzazione e territorializzazione, ibridazione delle identità, il gesto grazie al quale si cattura il codice della città: è la prassi di un diventare-nomadi. In questa pratica l'esperienza di *dislocamento* può innescare dei processi positivi e portare alla produzione di nuovi spazi culturali¹¹⁹.

Seguendo le narrazioni dei percorsi letterari transnazionali, percorsi di territorializzazione e deterritorializzazione, si può osservare in che modo l'esule, il migrante, il nomade si appropri dello spazio urbano, e al tempo stesso affermi la propria presenza, o non ci riesca e resti per questo intrappolato in una città atopica¹²⁰, poiché non di rado queste scritture sono la testimonianza di topografie in cui il desiderio di territorializzazione non è riuscito ad affermarsi positivamente¹²¹. L'atto del camminare è una pratica-gesto che accomuna l'esperienza della diaspora, dell'esilio e della migrazione, è un atto di enunciazione/denuncia di tutti i soggetti *dépaysé*¹²², senza luogo, *sans papiers* e talvolta anche senza memoria, come nel caso del protagonista del romanzo *Alle Tage / Tutti i giorni*¹²³ primo dei tre romanzi

¹¹⁷ *Ivi*, 275.

¹¹⁸ Deleuze - Guattari 1980, 17.

¹¹⁹ Cf. Borsò 2009.

¹²⁰ Ci si riferisce così a quanto accade nel romanzo di Mora *Alle Tage* su cui ci soffermeremo nel IV capitolo.

¹²¹ «Il desiderio deve essere pensato in termini affermativi, come flusso energetico che scorre oltre le perimetrazioni date, stabilendo connessioni fra componenti eterogenee» (Guareschi 2006, 14).

¹²² «Si je perds mon lieu d'énonciation, je ne puis plus parler. Je ne parle pas, donc je n'existe pas. L'espace (L'ailleurs) était menacé de disparition» (Todorov 1996, 18).

¹²³ Mora 2004a.

di Terézia Mora e non è forse un caso che il terzo romanzo della cosiddetta trilogia berlinese, *Das Ungebeuer / Il mostruoso* si chiuda proprio con un uomo che decide di proseguire a piedi il suo viaggio¹²⁴.

Ne *L'invention du quotidien* de Certeau teorizza la presenza di modi di fare, pratiche quotidiane che ritornano nella narrazione, anche all'insaputa dei soggetti stessi che le narrano. Sebbene la sua analisi non abbia come oggetto delle opere letterarie e quando parla di narrazioni si riferisce prevalentemente alle interviste che si ritrovano nelle indagini sociologiche a cui fa capo la sua ricerca, è questo secondo lui il meccanismo che ha portato nei racconti e nel romanzo contemporaneo la presenza delle pratiche quotidiane¹²⁵. Ecco perché l'atto del camminare diventa centrale nella rappresentazione dell'esperienza della migrazione, come si può osservare in una poesia della poetessa turco-tedesca Zehra Çirak, nata a Istanbul nel 1961, giunta in Germania nel 1966¹²⁶, che così racconta la sua esperienza di acquisizione dello spazio:

Länderkunde
Ein gehend Stück barfuß
einlaufend fürbaß

Ein Wanderer
ein Wand er er
ein Wander er
Einwand erer
Einwander er
Einwanderer
Ein
w
anderer¹²⁷

¹²⁴ «Von Catania, nach Gravina, von Gravina nach Rifugio Sapienza, von dort aus zu Fuß» (Mora 2013, 681).

¹²⁵ Si veda in particolare la seconda parte de *L'invention du quotidien* di de Certeau, *Théories de l'art de faire* (1990, 71-138).

¹²⁶ La Çirak vive a Berlino dal 1981.

¹²⁷ «*Cliente di terre / Uno che va per un pezzo scalzo / che giunge lzasco / Un viandante / un Muro lui lui / un migrante lui / Un'obiezione lui / Immigrante lui / Im / Mi / Grante*». Il termine *lzasco* nasce dalla necessità di tradurre il gioco di parole tra *barfuß*: a piedi nudi o *scalzo* e *fürbaß*: termine inesistente nel lessico tedesco ma composto comunque da due termini che hanno un significato proprio il *für* che come proposizione ha per lo più il valore del nostro *per*, in qualità di avverbio invece ha il valore di *ne* e *baß*, che come avverbio ha il significato di *molto*, oppure come parola *der Baß* indica il *basso*, il *contrabbasso*, la *nota di basso*. Si è qui preferito seguire il gioco legato al significante, creando una sovrapposizione tra *barfuß/scalzo*, e *fürbaß/lzasco*. Per questo si è scelto di utilizzare la

In questa poesia Çirak sigilla il senso di una vita legata all'esperienza della migrazione¹²⁸.

I viandanti vanno a piedi scalzi e come equilibristi sul filo, una sillaba dopo l'altra afferrano un nuovo territorio e attraverso pratiche caratterizzate principalmente dalla precarietà, quindi grazie a questi «equilibrismi», affermano la propria presenza¹²⁹.

Chi è l'immigrato? È l'uno, è l'altro? Questa poesia restituisce la sensazione di un andare pericoloso, poiché il viandante può finire contro un muro, in un gioco di parole, un gioco di equilibrismi sul filo della letteratura zingara¹³⁰ e minore¹³¹, una letteratura che va verso l'altro diventa altro. *Il migrante/Einwanderer* è anche colui che pone un'obiezione/*Einwand*. La condizione di immigrato è una condizione da conquistare, come denota la parola *Einwanderer/immigran* che precede e tende alla compiutezza dell'essere *Einwanderer/immigrato*. Questo duplice *er/lui* a fine parola, segna quasi la necessità di connotare l'immigrato come il doppio. L'esperienza letteraria e artistica degli scrittori *dépaysé* offre una prospettiva privilegiata per osservare come e cosa si metta in gioco della propria identità nel momento in cui si sceglie o si è costretti a vivere altrove, per indagare in che modo i personaggi di queste scritture iniziano a relazionarsi con lo spazio che li circonda, quali strategie trovano o non trovano per sentirsi pienamente partecipi della costruzione del luogo in cui vivono.

Qui agiscono delle dinamiche di rinnovamento e reinvenzione dell'identità, per questo l'esperienza di scoperta e rappresentazione di questo spazio viene associata spesso alla pratica del *Seiltänzer/funambolo*. La ricer-

parola *scalzo* a tradurre il *barfuß* piuttosto che l'espressione *a piedi nudi* che seppur un po' ridondante avrebbe restituito l'immagine dei piedi presente nell'originale. Quindi si ha b (s) -a (c) -r (a) -f (l) -u (z) -ß (o) / f (l) -ü (z) -r (a) -b (s) -a (c) -ß (o). Çirak 2000, 96.

¹²⁸ Questo lavoro di traduzione si trova anche all'interno del libro d'arte *Workbook* realizzato per *Platform Translation* (Beiruth, 2011) con Elena Bellantoni.

¹²⁹ Cf. Fischer - MecGowan 1997.

¹³⁰ Ci si riferisce qui a quanto Kafka afferma sulla sua lingua. «Essi vivevano fra tre impossibilità linguistiche (che solo casualmente chiamo impossibilità linguistiche, è più semplice chiamarle così, ma si potrebbero chiamare anche del tutto diversamente): l'impossibilità di non scrivere, l'impossibilità di scrivere diversamente, quasi si potrebbe aggiungere una quarta, l'impossibilità di scrivere (infatti la disperazione non era una cosa provvisoria, come per chi scrive il proprio testamento un istante prima d'impiccarsi... una cosa provvisoria che può benissimo durare una vita intera), dunque era una letteratura impossibile sotto ogni aspetto, una letteratura zingara che aveva rubato dalla culla il bambino tedesco e in tutta fretta lo aveva assettato in qualche modo perché ci deve pur essere qualcuno che danzi sulla corda» (Kafka 1988, 399-400).

¹³¹ Cf. Deleuze - Guattari 1975.

ca della giusta strada, il calibrare un passo nell'attraversamento dello spazio urbano sono i «trucchi» del migrante che gioca con questi spazi e impara, passo dopo passo, a conoscerne le zone e il codice. Ecco perché allora, anche nella ricerca e nell'arte contemporanea, si ritrovano esempi di ricerca sulla pratica del camminare in relazione agli spazi urbani e all'esperienza della migrazione¹³².

Grazie allo *spatial turn*, al geocriticismo si è operata una presa di coscienza della profonda correlazione che intercorre tra percezione, concezione e produzione di uno spazio e partendo da questo che si afferma quindi il valore delle pratiche narrative come pratiche di scrittura dello spazio, e della scrittura come modalità che cartografa lo spazio.

Questo particolare sguardo sulla letteratura permette di osservare in essa quale sia il rapporto profondo tra cultura e territorio, tra luogo e memoria, quali sono le risposte dei soggetti rispetto agli sviluppi della tecnica e agli episodi bellici che hanno fortemente incrinato il rapporto tra individuo e territorio, e quali ripensamenti sono in atto per far fronte alle distorsioni epistemologiche e geopolitiche dello spazio. Non a caso le traiettorie delle scrittrici di cui parleremo si incrociano a Berlino, città in cui sono ancora chiaramente visibili le cicatrici provocate dalla storia del secolo scorso, ma che rappresenta oggi un forte polo di attrazione dei soggetti culturali e artistici, nella consapevolezza forse che proprio questo stare contigui, questo *synoikismos*, sia utile alla creazione di diverse forme di vivere sociale e alla produzione di nuove significazioni dello spazio.

¹³² Dal 2009 la camminata entra a far parte anche della mia pratica di ricerca artistica e di scrittura si veda a riguardo: <https://progettofiori.wordpress.com/>. Molti i lavori che vedono nella camminata una pratica somatica costitutiva del proprio percorso si veda ad esempio il lavoro di Christos Galanis e della coreografa Francesca Pedullà, <http://peripateticpraxis.weebly.com/> o quelli di Leonardo Delogu e Valerio Sirna: <http://www.casadom.org/>, solo per citarne alcuni più vicini alla scena italiana.

2.

PER UNA LETTERATURA NOMADE E NO:MADE IN

Questa lingua, il francese, non l'ho scelta io. Mi è stata imposta dal caso, dalle circostanze. So che non riuscirò mai a scrivere come scrivono gli scrittori francesi di nascita. Ma scriverò come meglio potrò. È una sfida. La sfida di un'analfabeta.

K. Agota, *L'analfabeta*¹

Le lieu n'est pas un territoire: on accepte de partager le lieu, on le conçoit et le vit dans une pensée de l'errance, alors même qu'on le défend contre toute dénaturation.

É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*²

2.1. TRANS(N)AZIONI

Quando si parla di spazio n-dimensionale in matematica si intende uno spazio che supera le tre dimensioni. Già Einstein per la legge della relatività ne utilizzava 4 per analizzare lo spazio-tempo, mentre per la teoria delle stringhe si parla addirittura di spazio a 26 dimensioni e così via.

La pluralità e coesistenza delle dimensioni spaziali che ritroviamo in matematica non si traduce in campo politico, religioso e sociale dove nazionalismi, integralismi e razzismi restano fondanti nella costituzione dello spazio vissuto, mentre le produzioni artistiche e la ricerca si fanno carico del ruolo di mediazione lavorando sul senso del limite, sugli sconfinamenti, sulla definizione di nuove identità pluriculturali. La resistenza al cambiamento è presente anche in questi campi come mostra Grada Kilomba nel suo *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism* (2010) dove mostra

¹ Agota 2005, 52.

² Glissant 1996, 105.

la difficoltà dell'accademia, oltre che della società, a tradurre nella pratica quotidiana il rispetto per le differenze³. Berlino si pone anche in questo senso come laboratorio del presente. La riconfigurazione degli assetti geopolitici del Novecento ha segnato il destino delle topografie letterarie in lingua tedesca. La caduta dell'impero austro-ungarico (1916), l'avvento del nazionalsocialismo (1933-1945), la costituzione della DDR (1949), la conseguente costruzione del Muro per dividere le due Germanie (1961-1989) hanno costretto molti scrittori, intellettuali, artisti a dover esiliare per motivi ideologici e politici⁴, mentre la riunificazione e la presente «emergenza» migranti ha aperto la strada a una Germania come luogo di accoglienza. Le topografie della letteratura in lingua tedesca, vanno a inglobare nel proprio orizzonte nuove geografie, come quelle transatlantiche per esempio, dove gli scrittori in esilio continuano a produrre opere in lingua tedesca. Di tutti questi spazi prende atto l'*Atlante della letteratura tedesca*⁵ attraverso il quale è possibile ripercorrere sia le topografie immaginate, cercate e create dagli scrittori tedeschi, topografie in cui ritroviamo la Grecia di Hölderlin, l'India di Hermann Hesse, la Persia di Goethe, ma tiene conto anche dei luoghi esterni ai confini nazionali, in cui sono presenti dei centri culturali in lingua tedesca, ed è questo il caso della Praga di Kafka e della Galizia di Paul Celan e Josef Roth⁶. Non bisogna dimenticare ancora le capitali e città europee che hanno ospitato gli esuli della seconda guerra mondiale. In questo ri(n)tracciare le topografie della letteratura tedesca nel Novecento si arriva al secondo dopoguerra, un tempo in cui diviene preminente ai fini del discorso geoculturale sottolineare la presenza di scrittori stranieri che scelgono il tedesco come lingua in cui esprimersi, arricchendo così questa letteratura delle memorie di altri luoghi.

La storia della letteratura tedesca è, dunque, caratterizzata da una profonda mobilità dei confini geopolitici e dalle conseguenti modificazioni delle topografie letterarie, cosa che però non ha facilitato l'accettazione nel

³ Kilomba 2010. Grada Kilomba è una studiosa di origini portoghesi che lavora a Berlino si veda: <http://gradakilomba.com/>.

⁴ Con la definizione *letteratura dell'esilio tedesca / Exilliteratur* si intendono tutti gli scrittori che a causa delle politiche nazionalsocialiste (1933-1945) furono costretti ad allontanarsi dalla Germania, come anche gli scrittori che fuggirono dalla DDR (1950-1989) nella BRD dando vita a quello che viene ricordato come esilio interno. Cf. Carpi - Dolei - Perrore Capano 2009 e il sito: <http://www.exilderfrauen.it>.

⁵ Fiorentino - Sampaolo 2009.

⁶ Tra i vari percorsi letterari propri di questa *koine* tedesca dispersa rappresentata dalle comunità ebraiche di lingua tedesca si vedano Magris 1971 e Miglio 2005a, 2005b.

panorama della letteratura nazionale di produzioni di scrittori di madre lingua non tedesca.

Solo negli ultimi anni, attraverso una lettura transnazionale dei fenomeni letterari e culturali, queste produzioni sembrano aver trovato una collocazione.

Il premio *Nobel* per la letteratura conferito nel 2009 (anniversario dei 20 anni della caduta del Muro) a Herta Müller, scrittrice nata a Nițchidorf (Romania) nel 1953 in una famiglia della minoranza tedesca del Banato⁷, rappresenta una conferma del fatto che proprio l'esperienza tedesca sia una testimonianza importante nel discorso di ridefinizione dello spazio delle letterature nazionali a favore di una politica culturale che tenga conto della non appartenenza di alcuni scrittori a una qualsivoglia patria, una letteratura dei senza terra, la letteratura dei diseredati (*dispossessed*), così come è stata definita nell'ambito della motivazione del conferimento del *Nobel* a Müller. In questo senso la definizione di una letteratura nomade vuole liberare la critica dalla necessità di legare ad una identità statica queste scritture senza negare loro uno spazio che pure abitano. Ma si tratta di uno spazio in cui muoversi con altre logiche non quelle della linea retta ma quelle di una pluridimensionalità come lo spazio desertico del nomade suggerisce.

La presenza di numerosi autori stranieri che scrivono in tedesco implica il ripensamento del concetto di letteratura nazionale. Per la letteratura in lingua inglese, francese, portoghese e spagnola questo processo è stato messo in atto dalle produzioni di scrittori postcoloniali⁸, che scrivono nella loro madrelingua, anche se si tratta della lingua loro imposta dai colonizzatori. Cosa diversa per la Germania o i paesi germanofoni in generale in quanto molti autori non sono di madrelingua tedesca.

Le migrazioni, gli esili o lo sguardo verso l'altro, che tanta importanza riveste nella letteratura tedesca, confluiscono in una modificazione della percezione dello spazio politico e sociale avvicinando il concetto di spazio delle pratiche sociali al concetto di spazio sviluppatosi nelle scienze e quin-

⁷ La scrittrice Herta Müller fugge dalla Romania insieme al marito nel 1987 (nel 1979 la Müller che lavorava come traduttrice era stata licenziata perché si era rifiutata di lavorare con la *Securitate*, la polizia segreta del regime rumeno). Vive a Berlino dal 1995 e fa parte dell'Accademia della Letteratura Tedesca. La motivazione del *Nobel* precisa che l'opera della Müller è stata premiata proprio perché la scrittrice «ha saputo descrivere il paesaggio dei diseredati (*dispossessed*)»: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/. In italiano sono stati tradotti: *In viaggio su una gamba sola*; *Il paese delle prugne verdi*; *Lo sguardo estraneo* o *La vita è una scorreggia in un lampione*.

⁸ Bhabha 1997. Cf. Lützler 1996 e 1998; Chambers - Curti 1997; Chamber 2003; Bachmann-Medick 2005, 184-237.

di lo spazio vissuto e percepito viene segnato dalla relatività e dall'indeterminatezza. Si può ipotizzare che i concetti che hanno trovato una loro fondatezza e accettazione nell'ambito delle scienze naturali, ovvero il passaggio da uno spazio concepito come spazio-contenitore a uno spazio concepito come coesistenza delle relazioni tra le cose, e in cui gli eventi non possono essere determinati, inizi a influenzare anche altri ambiti.

Lo stato attuale delle cose mostra una transazione ancora in atto in cui osserviamo il passaggio da una concezione nazionalistica della cultura a una *transnazionalistica*. Le produzioni degli scrittori transnazionali pertanto diventano oggetto di numerosi studi che cercano di registrare le evoluzioni di questa riconfigurazione geoculturale. Esuli, migranti, o semplicemente lavoratori che sono portati a spostamenti quotidiani e a transiti tra i luoghi, con i loro continui movimenti, fluidificano i confini tra nazionale e non, «contaminando» gli spazi nazionali⁹, partecipando così al processo di riconfigurazione dello spazio geoculturale globale, che non deve essere più regolato dalla ricerca di un centro (*spazio assoluto / makóm* newtoniano) quanto dalla relazione tra gli spazi.

Il lavoro attuale della critica letteraria consiste nel trovare le strategie per relazionarsi alla molteplicità di memorie e trame che compongono queste opere e da qui anche il bisogno di ripensare il valore della memoria in chiave transnazionale come nel volume, a cura di Chiara De Cesari e Ann Rigney, *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*¹⁰ dove assistiamo a uno spostamento nel significato del termine transnazionale, infatti con questo termine non si intende più il rapporto tra nazionale e globale ma si invita a pensare già in un'ottica senza confini, oltre lo spazio-contenitore pensando le memorie nello spazio della relazione.

Orientalism di Edward Said¹¹, denunciando la matrice fortemente eurocentrica delle topografie culturali, rappresenta uno dei primi tentativi di riequilibrare la disparità tra centri e periferie del sapere. Questo discorso investe ovviamente anche le topografie letterarie che devono essere ridisegnate partendo dalla considerazione che lo spazio culturale in cui si sviluppa la letteratura sia uno spazio relazionale, e che comprenda, quindi, le produzioni di soggetti talvolta ancora marginalizzati come migranti, esiliati, stranieri, profughi, rifugiati, apolidi: esseri «fuori luogo». L'esigenza di ridisegnare le topografie culturali, a partire da una prospettiva che comprenda i margini, è alla base anche del saggio su Kafka di Deleuze e

⁹ Cf. Clifford 1993 e 1999.

¹⁰ De Cesari - Rigney 2014.

¹¹ Said 1991.

Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*¹². Come esponente della minoranza ebraica di lingua tedesca a Praga, Kafka si presta a decentrare l'immagine della letteratura nazionale tedesca che, come mostra la sua storia, molto deve all'opera di scrittori topograficamente non centrali¹³. Nonostante questi precedenti la transnazionalizzazione della letteratura tedesca è legata principalmente alle migrazioni che hanno interessato la Germania alla fine della seconda guerra mondiale, e hanno portato alla nascita della così detta *Migrantenliteratur*.

Lo sviluppo di questa letteratura si può suddividere grosso modo in tre fasi: *Gastarbeiterliteratur*, *Ausländerliteratur/Migrantenliteratur* e, per l'appunto, *Transnationalliteratur*. Il termine *Gastarbeiter* viene utilizzato per i lavoratori giunti in Germania grazie agli accordi politici nel periodo della così detta *Vollbeschäftigung / piena occupazione*, ovvero dal 1955 al 1975¹⁴. I lavoratori si propongono di utilizzare la scrittura come strumento di denuncia, ed è così che nascono le prime opere che danno vita alla *Gastarbeiterliteratur*; un movimento letterario di cui l'associazione *PoLiKunst (Polynationaler Literatur - und Kunstverein)* rappresenta uno dei maggiori centri di promozione. Quest'associazione ha dato vita a due importanti progetti editoriali *Südwind-Gastarbeiterdeutsch* e *Südwindliteratur*¹⁵. Ben presto la scrittura dei *Gastarbeiter* si arricchisce, rendendo il termine *Gastarbeiterliteratur* inadeguato alla rappresentazione della molteplicità delle tematiche da essa espresse. Negli anni '70 il termine *ausländische Arbeit-*

¹² Cf. Deleuze - Guattari 1975.

¹³ «Bref, l'allemand de Prague est une langue déterritorisée, propre à d'étranges usages mineurs (cf., dans un autre contexte aujourd'hui, ce que les Noirs peuvent faire avec l'américain)» (*ivi*, 30).

¹⁴ Tra i paesi interessati dai patti: Italia (paese con cui la Germania firma i primi patti il 20 dicembre del 1955), Turchia, Grecia, Spagna, Portogallo e Jugoslavia. I lavoratori, chiamati in Germania tramite questi patti, vengono denominati *Gastarbeiter* (parola formata dai due termini *Gast/ospite* e *Arbeiter/lavoratore*) poiché si prevedeva che essi venissero «ospitati» in Germania per un periodo specifico, per poi essere rispediti nei rispettivi paesi di provenienza. La pianificata seconda fase che prevedeva il ritorno in patria degli emigranti, per molti non c'è mai stata. In tanti restarono in Germania ospiti a vita. Si tratta di un desiderio comune alla maggior parte dei migranti di ogni dove, come conferma anche la Anderson: «Così molti di loro hanno sognato una migrazione circolare, un'andata e ritorno, più che cercare di accasarsi in una nuova patria permanente, anche se alla fine era a questa che si trovavano incollati» (Anderson 1996, 224).

¹⁵ La *PoLiKunst* è stata fondata nel 1980 e si è sciolta autonomamente nel 1987. Di questo gruppo fanno parte anche scrittori italiani come Franco Biondi, Gino Chiellino, Carmine Abate e proprio Biondi e Chiellino saranno gli ideatori e i curatori dei due progetti editoriali *Südwind-gastarbeiterdeutsch* che dal 1980 al 1983 ha pubblicato ben 6 volumi e *Südwindliteratur* edito dal 1983 al 1986 e che ha pubblicato 7 volumi. Cf. Chiellino 2000.

nehmer / lavoratore straniero va a sostituire la dicitura *Gastarbeiter*. Si inizia così a parlare in generale di *Ausländer/stranieri*¹⁶, perché in questi anni in Germania arrivano immigrati da tutto il mondo, che non vi si recano unicamente in cerca di un lavoro, ma, anzi, spesso vi giungono a causa di guerre o problemi politici di altra natura¹⁷. In parallelo anche per la letteratura inizia a essere utilizzato il termine *Ausländerliteratur* o *Migrantenliteratur*. Nel 1985 la Robert Bosch Stiftung istituisce lo *Adalbert von Chamisso Preis*¹⁸ che, dedicato proprio a questa categoria di scrittori, contribuisce al riconoscimento ufficiale della letteratura della migrazione. Il premio diventa una vetrina importante che mostra alla scena letteraria tedesca i diversi profili e percorsi degli autori della *Migrantenliteratur*¹⁹ e se scrittrici come Tawada Yōko²⁰ o Libuše Moníková²¹, ad esempio, arrivano in Germania per motivi di studio e ricerca, non è corretto etichettare queste scrittrici, e tutti i sempre più numerosi scrittori che scelgono di scrivere in tedesco, come esponenti della letteratura «migrante», visto che la scelta di vivere e scrivere in una lingua straniera è una scelta legata al progetto artistico di queste scrittrici. Si inizia così a porre l'accento sull'essenza interculturale di queste letterature²², sottolineando il fatto che molti di questi autori scelgono volutamente di scrivere in tedesco²³. Gino Chiellino, per esempio, parla

¹⁶ Per la parte relativa alla storia della migrazione si veda Hishashi 2000.

¹⁷ Negli anni '70 iniziano a giungere i primi flussi legati agli asili politici, dopo il '73, anno dello *Anwerbestop*, molti lavoratori turchi iniziano a fare richiesta di asilo pur di poter entrare in Germania. In questi anni, inoltre, arrivano anche i cileni fuggiti nel '73, in seguito al colpo di stato di Pinochet e all'instaurazione della dittatura militare; gli iracheni in fuga in seguito alla rivoluzione persiana del '78 e i profughi della ex-Iugoslavia, teatro di guerra dalla fine degli anni '80 fino al 1995, per citare solo alcuni eventi traumatici alla base dei flussi migratori che interessarono la Germania. Inoltre in seguito alla caduta del Muro nell'89 e al dissolvimento dell'*Ostblock* numerosissimi diventano gli esiliati che provengono da tali zone, tanto da portare nel 1993 ad una modifica della legge per la richiesta di asilo, in modo tale da rendere più difficile l'ingresso degli immigrati (*ibid.*).

¹⁸ <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/4595.asp>.

¹⁹ Sulla *Migrantenliteratur* in particolare si vedano Ackermann - Weinrich 1986; Rösch 1989; Şölçün 1992; Ackermann 1996; Fischer - McGowan 1997; Konuk 2001; Durzak - Kuruyazici 2004; Thore 2004; Arnold 2006.

²⁰ Tawada Yōko nata nel 1960 a Tokyo, in Giappone. Arriva ad Amburgo nel 1982 dove studia germanistica e musicologia. Nel 2008 si trasferisce a Berlino, dove tra l'altro intensifica la collaborazione con il gruppo teatrale *Lasenkan* (che si occupa di mettere in scena le sue opere), pubblica libri in tedesco e in giapponese. <http://www.tawada.de/>.

²¹ Nata a Praga nel 1945 studia germanistica e anglistica e dal 1971 vive in Germania e insegna presso l'Università di Kassel e Bremen. Muore nel 1988 a Berlino.

²² Cf. Biolumi 2001; Wierlacher - Bogner 2003; Chiellino 2005.

²³ Cf. Saalfeld 1999.

di una «topografia di voci», dove lo spazio topologico della voce dovrebbe decostruire le topografie geopolitiche²⁴. L'approccio interculturale tiene già conto, dunque, della necessità di riconfigurare lo spazio di queste letterature in maniera dialogica rispetto alle letterature nazionali. L'ulteriore passaggio a un approccio *transculturale* meglio rispecchia la situazione della letteratura e non solo di quella tedesca. Secondo Rolf Elberfeld (2008)²⁵ il termine *interculturalität* sarebbe da preferire a quello di *transculturalität*. Il prefisso latino *trans* si traduce in tedesco con le parole *hinüber*, *hindurch*, *quer*, *durch*, che significano rispettivamente *di là*, *attraverso*, *trasversale*; a differenza dei prefissi «multi» e «inter», il prefisso *trans*, secondo Elberfeld, sarebbe monodimensionale, laddove il termine *interkulturell* meglio tradurrebbe l'inglese *crosscultural*²⁶. In latino il prefisso *inter* significa *stare in mezzo*, *nella parte interna*, *fra*, indica quindi una posizione mediana tra due punti. Il termine *interculturalität* si collega, dunque, a una concezione binaria e nel caso di questa letteratura rispecchia l'idea che queste opere costituiscano un ponte di collegamento tra due culture²⁷.

Ed è proprio tale concezione a essere contestata da critici come Leslie Adelson (2005)²⁸ secondo la quale gli studiosi sarebbero incapaci di trasportare al di là di questo ponte gli scrittori «migranti»²⁹. L'azione di queste letterature, invece, è data proprio dal superamento di una logica che si muove secondo un meccanismo di opposizioni binarie³⁰. Il termine

²⁴ Cf. Chiellino 2005.

²⁵ Elberfeld 2008.

²⁶ *Ivi*, 20-22.

²⁷ Şenocak 1986.

²⁸ «Envisioning migrant cultures 'between two worlds' as a delimited space where two otherwise mutually exclusive worlds intersect is not especially helpful either, since the presumption of originary, essentially intact worlds still applies. It does so to the detriment of our analytical enterprise as so many worlds on the world stage turn to the future, partly because it suggests, contrary to all apparent evidence, that worlds remain stable while unstable migrants are uncertainly suspended between them. [...] The space «between» is often reserved for migrants inexorably suspended on a bridge leading nowhere» (Adelson 2005, 4-6). Cf. Blumentrath *et al.* 2007.

²⁹ Cf. Adelson 2006.

³⁰ «Vor dem Hintergrund der herrschenden Repräsentationspolitik und der Arbeitsmarktsituation stelle ich die Konstruktion eines kulturell binären Raumes, nach der sich MigrantInnen in oder zwischen zwei kulturellen Orte bewegen, in Frage. Statt dessen behaupte ich, dass in der Migration Subjektivierungsprozesse stattfinden, die sich jenseits einer Duallogik der Kulturell-nationalen Differenz situieren. / Prima dello sfondo della rappresentazione politica regnante e della situazione del mercato del lavoro metto in questione la costruzione di uno spazio culturale binario, dal momento che le migranti si muovono in o tra due luoghi culturali. Invece io affermo che nella migrazione si trovino dei processi di

transculturalità, pertanto, meglio rende la situazione dinamica degli spazi culturali contemporanei e indicando nell'idea di transnazionalità il superamento del concetto stesso di nazione, *trans* è, infatti, ciò che è *oltre, al di là*. L'orizzonte transnazionale delle topografie letterarie tedesche veniva messo in evidenza già in *Topographien der Literatur* a cura di Böhme del 2004, nel quale la letteratura tedesca viene inquadrata in un contesto transnazionale, e allo stesso tempo vengono presi in considerazione gli scrittori di madre lingua non tedesca che scrivono in tedesco, sancendo così il passaggio ad una lettura transnazionale della letteratura in lingua tedesca. Ciò nonostante, il fatto che queste letterature vadano a toccare concetti su cui si fonda l'identità politica e culturale tedesca rende difficile l'affermarsi della prospettiva transnazionale. Per questo molti critici si rifanno al concetto goethiano di *Weltliteratur* quale esempio precursore di un'apertura dello spazio della letteratura nazionale.

2.2. IBRIDISMI «CANONICI»

Con il termine *Weltliteratur*, pronunciato in una conversazione con Eckermann nel 1827, Goethe non intende proporre una scelta dei testi della letteratura mondiale³¹, o fornire un canone, ma mettere in evidenza come le opere letterarie, siano sempre il frutto della coesistenza di più testi. Il discorso goethiano guarda alla letteratura come a un prodotto dello spirito, per tanto non definibile da confini territoriali. A questo scopo sarà bene ricordare quanto afferma Auerbach a proposito:

Jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein. Gewiß ist noch immer das Kostbarste und Unentbehrlichste, Trennung, in der Überwindung wird es wirksam. Wir müssen, unter veränderten Umstände zurückkehren zu dem, was die vorationalen mittelalterlichen Bildung schon besaß: zu der Erkenntnis, dass der Geist nicht national ist.³²

soggettivizzazione, che si situano al di là della logica dualistica della differenza cultural-nazionale» (Gutiérrez Rodríguez 1999, 60-61).

³¹ Cosa che invece fa Hermann Hesse in *Eine Bibliothek der Weltliteratur* pubblicato dalla Reclam nel 1929, il termine *Weltliteratur* indica il fatto che lo scrittore suggerisce una scelta di testi dalle biblioteche di tutto il mondo, proponendo quindi un canone letterario (Hesse 1929).

³² «Ad ogni modo la nostra patria filologica è la terra; la nazione non può più esserlo. Certo è pur sempre il più prezioso e indispensabile, la separazione, nel superamento diventa efficace. Noi dobbiamo, cambiate le condizioni ritronare a ciò che l'educazione prenazionale

Il lavoro dello spirito non dovrebbe conoscere confini nazionali, poiché la patria dello spirito è la terra intera. Anche se questo concetto non ha trovato un seguito fecondo fra contemporanei e successori di Goethe, si tratta di un importante precedente nella letteratura tedesca, utile a scardinare l'immagine di una letteratura nazionale chiusa. La forza del concetto goethiano di *Weltliteratur*, inoltre, sta nel fatto di prevedere non solo la «messa in comunicazione» di produzioni letterarie dislocate in luoghi differenti, ma anche in tempi differenti, come spiega Hendrik Birus:

Denn worum es ihm dabei ging, sondern vielmehr die zunehmende Globalisierung der literarischen Kommunikation «aller zugleich Lebenden», freilich «in steter Rücksicht auch das was uns von Vergangenen übrig und bekannt ist». ³³

Lo spazio della letteratura si configura così come uno spazio in cui entrano in comunicazione le letterature di luoghi e tempi diversi. Se l'omogeneità delle letterature nazionali è più che altro un'illusione Borsò ³⁴ si chiede come si possa considerare Jorge Luis Borges scrittore «argentino» tenendo presente la sua costante comunicazione con i testi della letteratura europea o Italo Calvino scrittore puramente «italiano», sapendo che egli non solo è nato a Cuba, ma è vissuto a lungo a Parigi, recandosi in Italia per motivi di lavoro quando doveva raggiungere i suoi editori a Torino e a Milano.

La letteratura nazionale si fonda sulla convinzione che sia la lingua in cui si scrive a connotare la letteratura che si produce ³⁵. Il concetto di *Weltliteratur* aiuta a svelare l'essenza ibrida della letteratura *tout court*, in quanto la letteratura si produce nutrendosi del repertorio delle altre letterature di altri tempi e lingue. Birus a proposito del *West-Östlicher Divan* ³⁶

del medioevo già affermava sulla conoscenza cioè che lo spirito non è nazionale) (Auerbach 1952, 49).

³³ «Poiché riguarda ciò, ma ancor di più la crescente globalizzazione della comunicazione letteraria 'sempre viva', però 'rispetto anche a ciò che ci è stato lasciato ed è noto del passato' (Birus 2007, 125). Si veda anche Bermann: «Del passato, non abbiamo più che le opere. Del presente, abbiamo gli autori e tutto ciò che tale presenza implica quanto a una possibile interazione vivente. Ma c'è di più. La contemporaneità significa che la lingua tradotta può anche tradurre, che *il traducevole può anche essere tradotto*, che la lingua, l'opera e l'autore tradotti possono *vivere* l'essere tradotti» (Berman 1997, 82).

³⁴ Borsò 2003.

³⁵ «Wenn man die Sprache als Kriterium für die Nationalität annimmt, ist dann Samuel Beckett ein irischer, englischer, oder ein französischer Schriftsteller? / Se si considera la lingua come criterio per la nazionalità allora Samuel Beckett è un scrittore irlandese, inglese o francese?» (*ivi*, 234).

³⁶ Goethe 2001.

sottolinea come Goethe lavorasse sulle traduzioni di Ḥāfīz a opera di Hammer (1812/1813), che a loro volta si basavano non solo sul testo originale persiano, ma anche sul commentario filologico del bosniaco Sūdī, risalente alle fine del Sedicesimo Secolo, che aveva tradotto in turco Ḥāfīz. Per tanto le traduzioni di Hammer risultano «turchizzate»³⁷. Il *Divan*, con la sua forma ibrida, fornisce un esempio lampante di quanto può essere fittizio il paradigma della letteratura nazionale, visto che le opere di cui essa consta sono il frutto di una comunicazione dello spirito che, ricordando Auerbach, nazionale non è³⁸.

La traduzione, si vedrà anche in seguito, rappresenta una strategia di ibridazione spesso messa in atto consapevolmente, per scelta dagli autori si veda a riguardo l'illuminante saggio di Irene Fantappié sul ruolo della traduzione nella scrittura di Karl Kraus³⁹. Gli scrittori migranti sono portati a superare la separazione tra le culture e a svelare la falsa distanza che separa gli spiriti e, mettendo in gioco un surplus di immaginazione per mantenere o ricostruire la propria identità, creano delle connessioni tra spazi e luoghi inaspettate⁴⁰.

Nel processo di adattamento al luogo è proprio l'immaginazione l'arma per riuscire a metabolizzare la distanza e a creare lo spazio relazionale in grado di far nascere un confronto costruttivo a partire dalla differen-

³⁷ A riguardo si veda Miglio 2009, 432-438.

³⁸ «Denn wie die von Hammer jeder Gedichtübersetzung vorangestellten Transkriptionen der persischen Gedichtanfänge ganz türkisch gefärbt sind (z.B. *gül* und *bülbül* statt *gol* und *bolbol*, *Rose* und *Nachtigall*), so basierte seine Übersetzung weit weniger auf dem Originaltext als auf dem philologischen Ḥāfīz-Kommentar des Bosniers Sūdī (Ende des 16. Jahrhundert), in dem Einzelvers für Einzelvers zunächst im Original zitiert, dann türkisch erläutert und schließlich ins Türkische übersetzt wird. Dass sein West-oestlicher *Divan* auf einer so hybridisierten Grundlage erwachsen ist, hätte Goethe ein Jahrzehnt später geradezu als Musterfall weltliterarischen Austauschs goutiert [...]. / Poiché come per quelle di Hammer ogni traduzione di poesia presenta trascrizioni degli incipit poetici persiani che sono fortemente turchizzati (per esempio *gül* e *bülbül* invece di *gol* e *bolbol*, rosa e usignolo), così la sua traduzione si basava meno sul testo originale quanto più sul commentario ad Ḥāfīz del bosniaco Sūdī (fine del Sedicesimo Secolo), nel quale viene citato verso per verso prima nell'originale, poi spiegato in turco e infine tradotto in turco. Poiché il suo 'Divano occidentale orientale' è cresciuto su una base così ibridizzata, Goethe sarebbe servito un decennio più tardi proprio come modello dello scambio della letteratura mondiale [...]» (Birus 2007, 127-128).

³⁹ Fantappié 2012.

⁴⁰ «The migrants, severed from his roots, often transplanted into a new language, always obliged to learn the ways of a new community, is forced to face the great questions of change and adaptation [...]» (Rushdie 2002, 415).

za⁴¹. Si deve prendere atto del fatto che gli individui al giorno d'oggi non sono radicati in un unico territorio o in un'unica lingua, ma hanno la propria patria, in più terre, e la lingua madre in più lingue⁴². I termini trans-culturale, trans-nazionale sottolineano l'essenza dinamica della cultura, fatta di attraversamenti e di relazioni tra le cose. Il prefisso *trans* indica, infatti, la direzione del divenire e apre la prospettiva interculturale a uno spazio dinamico, lo spazio ibrido della *Weltliteratur* e del *Divan* goethiano. Il carattere dinamico e processuale presente nella concezione goethiana di *Weltliteratur* viene sottolineato anche da Perrone Capano che vede proprio in questo aspetto il valore pionieristico dell'idea goethiana, che fornirebbe così un paradigma per gli studi interculturali⁴³. La letteratura transnazionale di lingua tedesca è l'elemento che innesca questo processo dinamico di riconfigurazione spaziale ridisegnando lo spazio culturale nazionale che da contenitore chiuso si apre alla relazionalità di uno spazio dialogico.

2.3. DELLA RADICE-RIZOMA: LO SPAZIO DELLA RELAZIONE

Il concetto di rizoma, presentato da Deleuze e Guattari come programma nell'introduzione di *Mille Plateaux*, sposta l'accento dall'immagine della radice unica a quella di una radice-rizoma. La radice-rizoma afferma la molteplicità dell'origine, in quanto si tratta di una radice multilineare, non mononucleare⁴⁴.

A questo concetto si ispira anche lo scrittore e saggista creolo Édouard Glissant per spiegare l'essenza eterogenea di cui constano le poetiche contemporanee ricche di lingue ibride, rizomatiche nate dalla relazione tra le lingue. Glissant parla di una *Poétique de la relation*, una poetica che nasce dallo spostamento negli spazi, la cui radice è nomadica e ben si adatta a descrivere le caratteristiche delle letterature contemporanee essendo il nomadismo uno dei tratti peculiari della nostra epoca⁴⁵.

⁴¹ Cf. Cacciatore 2008, 213-229.

⁴² Steiner in *After Babel* ad esempio afferma di non sapere quale sia la sua lingua madre, mettendo sullo stesso piano il tedesco, il francese e l'inglese. Steiner 1984.

⁴³ Perrone Capano 2007.

⁴⁴ Si veda a proposito anche Vaccaro 2003.

⁴⁵ Si vedano ad esempio: Deleuze - Guattari 1980, 434-527; Braidotti 1994, 2008 e 2011; Galimberti 1994; Riccio 1997; Binetti 2008.

Il termine nomade deriva dal greco νομέω/*nomeuo*, *portare al pascolo*, da cui l'immagine di uno spostarsi in spazi aperti⁴⁶. Il nomade è colui che non ha un luogo fisso, eppure i movimenti del nomade sono ciclici, perché seguono la circolarità delle stagioni⁴⁷. «La vie du nomade est intermezzo», chiariscono Deleuze e Guattari nel loro *Traité de nomadologie*⁴⁸. Dal momento che è costretto a muoversi tra punti differenti, il nomade non è tanto colui che si muove tra gli spazi ma colui che abita questi punti, che si ferma nell'intermezzo. I movimenti dei nomadi sono associati, infatti, da Deleuze e Guattari a quelli del gioco del *go* che fa muovere i suoi giocatori a partire dalle intersezioni vuote, dagli spazi bianchi della scacchiera, senza dare delle direzioni obbligate, in contrapposizione al gioco degli scacchi che costringe a muoversi seguendo uno schema ben specifico e rappresenta per tanto uno spazio striato. La nomadizzazione degli spazi corrisponde al passaggio dallo spazio striato allo spazio liscio, il che non sta a indicare la sparizione dei confini, anzi in politica si assiste a uno scontro continuo tra *border crossers* e *border reinforcers*⁴⁹, tra chi fluidifica e chi stria lo spazio, tra chi vuole aprire gli spazi per accogliere l'altro e chi fortifica i confini per difendersi.

In *Creolizzare l'Europa* Armando Gnisci riporta la parola berbera che indica il nomade, la cui radice è legata a una capacità di saper ospitare: «Ospite è chi sa ospitare e chiedere ospitalità. Chi sa *farsi ospite*. Chi sa essere l'ospitante e il suo rovescio»⁵⁰. Anche lo spazio della *Weltliteratur* si configura come spazio in cui coesistono più testi, in cui il testo dell'altro viene accorpato nel proprio e viceversa. Questo spazio è *in primis* lo spazio della traduzione e non a caso Antoine Berman titola il suo studio sulla traduzione *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999)⁵¹ scegliendo l'*albergo* come spazio posto a simboleggiare il luogo in cui avviene la traduzione. L'albergo è una struttura allo stesso tempo straniera e intima, accoglie l'altro ma deve essere pronta a far sentire l'ospite anche

⁴⁶ «*Nómos* significa sia dividere che pascolare, poiché si distribuiscono i pascoli, ci si disperde in uno spazio aperto, il senso di *nómos* in quanto legge è dato dalla suddivisione delle terre per i pascoli» (Cella 2006, 100-101).

⁴⁷ La percezione spaziale nomadica è affine a quella diasporica ebraica, in quanto anche essi concepiscono lo spazio in relazione ai punti in cui si trovano le comunità ebraiche, dovendo far riferimento alle comunità presenti nel mondo, per poter rispettare le osservanze religiose, legate tanto alle pratiche quotidiane quanto al calendario festivo annuale. Cf. Eisenberg - Steinsalz 2000.

⁴⁸ Deleuze - Guattari 1980, 471.

⁴⁹ Cella 2006, 192.

⁵⁰ Gnisci 2003, 41-42.

⁵¹ Berman 2003.

solo per una notte a casa propria⁵². Nella nota alla traduzione italiana del testo di Berman, Gino Giometti, traduttore e curatore, afferma che la seconda parte del titolo cela la traduzione di un'espressione che si trova nella canzone *Lanquan li jorn son lonc en may* del trovatore Jaufre Rudel, che nell'originale provenzale suona: *L'alberc de lonh* e che lascia traspirare nel testo la tensione di questo stare lontano e vicino al tempo stesso⁵³. La traduzione di fatto deve in qualche modo cercare di mantenere viva la soglia tra familiare ed estraneo, interno ed esterno in quanto il testo tradotto deve restare in qualche modo – tra –, mantenere una distanza che sia però familiare. Questo è il movimento sotteso anche all'ermeneutica. Il «farsi ospite» rappresenta secondo Gnisci un movimento simile a quello che si attua nell'ermeneutica in quanto si tratta di un movimento di avvicinamento all'altro⁵⁴. Lo spazio relazionale della *Weltliteratur* è lo spazio della *letteratura nomade*, che apre lo spazio della letteratura nazionale all'altro, *ospita* e *sa farsi ospite*⁵⁵. Ma è il soggetto occidentale-europeo in particolare secondo Gnisci a doversi appropriare di un tale tipo di capacità⁵⁶.

Si rende necessario, allora, un cambiamento di prospettiva, bisogna diventare nomadi per imparare a muoversi attraverso lo spazio rizomantico, uno spazio liscio che si contrappone allo spazio striato⁵⁷, poiché è questa stessa capacità di orientamento nello spazio liscio che permette poi di accettare forme di identità non codificate, e di comprendere lingue non ufficiali, dalla radice rizomatica⁵⁸, lingue che danno voce a nuove identità nate

⁵² Di queste riflessioni sono debitrice all'architetto Antonella Mauchigna incontrata a Berlino.

⁵³ Il trovatore Jaufre Rudel sfrutta spesso la figura del crociato per sviluppare il tema dell'*amor de lobn* a cui fa riferimento più volte Paul Zumthor nel suo *La misura del mondo*. Zumthor rileva come la prospettiva di questo star fuori sia uno dei tratti caratteristici, la prospettiva da cui viene rappresentato il mondo nel medioevo. Zumthor 1995, 193.

⁵⁴ «[...] sto sforzandomi di rendermi ospite del senso che l'incontro con i testi dei miei interlocutori produce. L'ermeneutica per me è interpretazione dell'incontro con l'altro: dell'incontro, non dell'altro. Ed è questo movimento, questa *esperienza di avvicinamento* attraverso il vuoto che sto cercando di far parlare» (*ivi*, 46).

⁵⁵ Per il rapporto della *Weltliteratur* rispetto al discorso spaziale si veda anche Schmitz-Emans 2005, 383.

⁵⁶ «Noi altri europei non sappiamo muoverci e orientarci, non sappiamo vivere e abitarci nel deserto, se non per farci una breve gita organizzata. Il nostro spazio è immaginato e fatto di orizzonti e territori decisi e organizzati intorno a punti di riferimento orientativi disseminati e immobili» (Gnisci 2002, 17).

⁵⁷ Cf. Deleuze - Guattari 1980, 592-625.

⁵⁸ Si pensi allo slang turco tedesco utilizzato da Zaimoğlu ad iniziare da *Kanak sprak* (Zaimoğlu 1995). Per un maggiore approfondimento sul tema: Paff 2005 e Gagliardi 2009, 197-211.

dagli ibridismi più recenti: creoli, kanaki, berus ad esempio⁵⁹. Anche la letteratura transazionale di lingua tedesca accoglie le produzioni di scrittori che non si riconoscono né nell'etichetta di letteratura nazionale, né nella ghettizzazione etnicizzante di una letteratura della migrazione, in quanto esse sono frutto del dinamismo delle culture della nostra epoca⁶⁰. Questa letteratura non misura i territori richiudendoli in topografie di stampo geografico ma li esplora, ne sente il ritmo e ne restituisce il respiro⁶¹. Nel momento in cui lo spazio non è più concepito come «contenitore» ma come «coesistenza» tra gli ordini diversi delle cose e come risultato delle relazioni tra questi ordini, allora anche le letterature non possono più essere osservate come contenitori chiusi, ma debbono essere viste come risultato della relazione con le altre letterature. È questo il nucleo della poetica della relazione di cui parla Glissant, una poetica che si realizza attraverso l'accoglienza dell'altro che viene coinvolto in quanto la letteratura è generata dalla relazione, dall'apertura del proprio spazio, dall'ospitalità, dall'accoglienza. Questo è ciò che avviene nella letteratura in lingua tedesca grazie alle produzioni di scrittori che, pur non essendo di madre lingua tedesca, scrivono in tedesco rendono ospitale lo spazio della letteratura nazionale, lo portano a quel processo di dinamizzazione che è la transnazionalizzazione della letteratura.

La messa in relazione di più spazi e più memorie, inoltre, ha un valore particolare in un paese come la Germania, dove per quasi quarant'anni BRD e DDR hanno definito la propria identità «attraverso una reciproca contro-identità»⁶². In questo caso l'approccio transnazionale contribuisce alla costruzione di uno spazio in cui comprendere le memorie divise della Germania, oltre che dell'Europa e di altri luoghi.

⁵⁹ Cf. Chambers 2003.

⁶⁰ «La rivisitazione della dinamica, introducendo, appunto, l'esistenza dei processi irreversibili a livello microscopico, estende ad ogni livello o strato di ciascun piano, e quindi ad ogni piano differenziato, processi di non-equilibrio, attraverso i quali le strutture dissipative che si producono, comportano una rottura della simmetria dello spazio-tempo, contengono una dimensione storica» (Riccio 1997, 127).

⁶¹ Cf. Glissant 1998, 129-143.

⁶² Rusconi 2009, 39. Si vedano anche Indelicato 2004 e Venturi 2004.

2.4. BERLINO TRA STORIA E STORIE

Ancor prima di analizzare il ruolo rappresentativo di Berlino rispetto agli equilibri geopolitici gli spazi berlinesi sono al centro della svolta nella percezione dello spazio urbano, essendo Berlino l'oggetto delle indagini di Walter Benjamin e Georg Simmel, i quali proprio in relazione a questa città, hanno maturato le loro riflessioni, dedicandosi a ricerche in grado di mettere in luce il rapporto tra individuo e spazi urbani. Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben / La metropoli e la vita dello spirito* (1903) evidenzia l'influenza dei ritmi urbani sulle strutture emotive dell'individuo: vivere in una metropoli comporta un innalzamento dell'attività nervosa⁶³. Tale sintomo viene presentato come un elemento negativo nel rapporto tra soggetto e *Großstadt*⁶⁴. Questa percezione della vita nella metropoli si ritrova nelle narrazioni moderniste, in cui la città viene vista come luogo di malattia e perdizione e diventa per questo scenario di avvenimenti apocalittici. Berlino viene denominata *Hure Babylon*, associata a *Sodoma* e *Gomorra*⁶⁵, una tradizione, questa, che vive fin nelle opere dell'espressionismo⁶⁶, in cui la città diventa anche il simbolo della crisi economica del '29⁶⁷ e dove il povero Bieberkopf-Giobbe si dissolve nella città come l'autore stesso che abbandona la sua funzione frontale⁶⁸.

*Berliner Kindheit um neuzehnbundert / Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*⁶⁹ di Benjamin mostra, invece, una nuova modalità di rappresentazione degli spazi urbani. I suoi racconti si muovono a partire dagli spazi ricordati e nelle (de)formazioni letterarie si rivela il rapporto tra memoria personale e memoria storica, in quanto *Berliner Kindheit* vuole essere anche un'indagine sulla storia del Novecento. Il *Kaiserpanorama*, simbolo di una visione panoptica della città, è solo uno tra gli spazi narrati ma non rappresenta la prospettiva scelta, in quanto lo sguardo che ripercor-

⁶³ Simmel 1957, 228.

⁶⁴ Si ricordi ad esempio l'esperienza di Robert Walser che non trovò in Berlino un spazio produttivo, anzi lasciò la città con gravi scompensi psico-emotivi. Cf. Walser 2006.

⁶⁵ Cf. Müller 1988, 14-36.

⁶⁶ Cf. Jost 1988, 61-79; Chiarini – Gargano 1999.

⁶⁷ Per una analisi più approfondita delle rappresentazioni letterarie di Berlino si vedano anche Langer 2002 e Kiesler 2003. In generale sul tema della *Großstadt* e letteratura: Smuda 1992 e Schütz 1999. In particolare sul rapporto tra lirica e metropoli: Buono 2000 e Prammer 2011.

⁶⁸ Döblin 2000. Si veda a riguardo Pala 2004.

⁶⁹ Benjamin 1987.

re gli spazi berlinesi è pur sempre quello del *flanêur*⁷⁰, figura centrale del progetto del *Das Passagen Werk* e dell'analisi della Parigi di Baudelaire⁷¹ e oggetto delle riflessioni dell'amico di Benjamin, Franz Hessel. Lo sguardo del *flanêur* legge la città dal basso fornendo delle immagini che opacizzano la leggibilità⁷² dei luoghi istituzionali e dello spazio pubblico. Il *flanêur* rappresenta il prototipo degli artisti che praticano la *walking art*, che fanno della camminata una prassi in grado di decifrare e rivoluzionare le narrazioni degli spazi metropolitani, immettendo percorsi non codificati nelle trame ufficiali del tessuto urbano. Allo stesso modo agiscono anche le narrazioni delle scritture transnazionali che riscrivono lo spazio urbano a partire da una prospettiva nomade.

La dialettica tra pianificazione urbana imposta alla città e pratiche che sovvertono tali immagini, risulta essere un tratto caratteristico anche della storia urbanistica di Berlino. Nonostante i vari processi di pianificazione urbana abbiano utilizzato lo spazio pubblico per farne uno specchio delle ideologie dei regimi politici di turno⁷³, a partire dalla caduta del Muro la città inizia a diventare anche emblema del potenziale eversivo delle forze che dal basso riescono a modificare le strutture ufficiali, viene riscoperta, nella storia della città, l'immagine di una Berlino sempre in continuo mutamento⁷⁴. In seguito alla riunificazione, il processo di ricostruzione si intensifica a tal punto da imporre, come simbolo della città, l'immagine dei cantieri⁷⁵. Al carattere labirintico, simbolo della città modernista, si sostituiscono degli spazi colti nel loro divenire, nella loro essenza performativa. Berlino e gli spazi urbani contemporanei in generale, in quanto *terrain vague*, sviluppano una prospettiva senso-motoria, più che un punto di vista regolato dallo *skyline*⁷⁶. Quello che si realizza è uno sguardo sinestetico, la città non è solo uno spazio da leggere ma da costruire. Secondo Wetzel⁷⁷ a Berlino si realizza il desiderio tedesco di ricominciare da zero, un desiderio anteriore agli stessi bombardamenti della seconda guerra mondiale. La

⁷⁰ Cf. Hessel 1984.

⁷¹ Benjamin 2000 e *Tableaux Parisienne* in *Angelus Novus*. A proposito si vedano Kaschuba 2006 e Nuvolati 2006.

⁷² Sul concetto di leggibilità degli spazi urbani: Lynch 1960, e sulla città come testo da leggere: Barthes 1967.

⁷³ Si veda ad esempio Kuo 2006.

⁷⁴ Cf. Scherpe 1998, 129-152, e Oswahl 2006.

⁷⁵ Böhme 1998.

⁷⁶ Cf. Sedda - Cervelli 2006.

⁷⁷ Wetzel 1996, 91. Sul processo di distruzione e ricostruzione si veda anche Cobbers 2007.

città viene continuamente ridisegnata in un processo di costruzione costante che sfocia nella creazione di una modalità specifica di rapportarsi allo spazio urbano, determinata da un alto grado di performatività⁷⁸. E forse a questa caratteristica della città si riferisce Blanchot nel suo saggio *Der Name Berlin* in cui, riflettendo sulla separazione di Berlino come problema indivisibile dalla città, sottolinea che sono la divisione, la frattura, il frammento, a costituire l'essenza stessa di Berlino e in questo suo essere separata, individua un principio dinamico, un «puro divenire», che appartiene all'attività stessa del dare un senso a ciò che è frammentario⁷⁹. Il carattere dinamico della città, la sua mutevolezza, ciò che Oswalt chiama *il temporaneo*⁸⁰, sembra essere il principio costitutivo di Berlino, che va oltre il dato storico della costruzione e successiva distruzione del Muro. Come ci ricorda Bachmann in *Ein Ort für Zufälle / Un luogo eventuale*⁸¹, Berlino è una città costruita su e con un suolo sabbioso e per tanto condannata a una instabilità eterna. Come si sente anche nelle produzioni del gruppo *Einstürzende Neubauten* nati a Berlino nel 1980 e che già dal nome incarnano l'essenza di questo processo continuo di crollo e costruzione dalle visioni apocalittiche dei primi album come *Kollaps* (1981) e *1/2 Mensch* (1985) fino all'ultimo *Lament* (2014) dove la visione performativa, la ricerca del suono ignoto, la costruzione di «castelli di sabbia» sonori si delinea quale cifra del soundscape berlinese. Il gruppo faceva inoltre parte della comunità degli *Haus-Besetzers* (*squatters*) che costituivano una forma di antiarchitettura (*Bataille*), residenza all'architettura che intende disegnarla città dall'alto⁸². Questa forma di resistenza è parte costitutiva dell'identità di Berlino che si ritrova oggi nei numerosi progetti di orti comunitari come il *Prinzessinnengarten*, progetto nato nel 2009 a Moritzplatz (Berlino-Kreuzberg), che si riconosce nella cifra di un «verde nomadico». Un altro esempio è quello dei giardini nella zona dell'ex-aeroporto Tempelhof convertito in parco nel

⁷⁸ Questa caratteristica degli spazi diventa oggetto del cortometraggio-saggio *Das Diese* di Robert Stockhammer presentato al convegno berlinese *Metropolen in Maßstab* (16-18.03.2007), in cui si può osservare una ipercodificazione linguistica a cui è sottoposto il processo di percezione dello spazio urbano, viene mostrato come le strutture di lettura letterarie, sovrapponendosi allo spazio urbano erano lo spazio così come esso viene percepito e rappresentato. L'articolo *Das Diese* mostra le basi teoriche da cui parte la rappresentazione degli spazi urbani sotto forma di continuo codice da decifrare. Stockhammer 2009.

⁷⁹ «[...] qu'en interrogeant le sens, nous le prenons comme un pur devenir et un pur avenir d'interrogation. [...] Toute parole en fragments, toute réflexion fragmentaire exigent une répétition et une variation infinies» (Blanchot 1983, 10).

⁸⁰ Oswalt 2006.

⁸¹ Bachmann 1992.

⁸² Shriane 2011.

2009, sottratto definitivamente dalla collettività attraverso un *referendum* del maggio 2014 ai progetti di sviluppo immobiliare e gentrificazione e destinato ora alla collettività stessa. Dall'aprile 2011 la rete *Allmend-Kontor* inizia con un gruppo di 20 persone a lavorare alla costruzione degli orti. Questi progetti segnalano una transizione dagli interni all'esterno che fa parte della nomadizzazione dello spazio, ci si sposta dunque dal chiuso delle case occupate allo spazio esterno dei giardini collettivi⁸³.

La velocità della ricostruzione, dopo la caduta del Muro e la successiva riunificazione della Germania, non fanno altro che aumentare il bisogno di trovare delle strategie per ricordare un paesaggio urbano che si modifica rapidamente, lasciando tracce ambigue a testimonianza di un altrettanto ambigua storia. In particolare nella scomparsa del Muro, di cui sono stati lasciati solo pochi tratti in zone specifiche, in particolare nelle porzioni di città dove queste tracce del Muro potessero essere turisticamente spendibili (*East Side Gallery* e *Potsdamer Platz*), lo studioso Richard Shusterman⁸⁴ ritrova il simbolo di una costante assenza della presenza, ovvero un continuo richiamo della storia, delle memorie, delle narrazioni nel tessuto della città, anche se esse non sono visibili⁸⁵. L'esperienza berlinese, secondo Shusterman, fonda un'estetica dell'assente, che si ritrova in altri progetti di monumentalizzazione del vuoto⁸⁶, non solo a Berlino ma in tutto il mondo⁸⁷: è l'assenza stessa, il vuoto a farsi traccia, ricordo⁸⁸. Questo è anche uno dei motivi che rendono particolarmente importante il ruolo svolto dalle narrazioni che riguardano questa città, dal momento che il tessuto urbano, da solo, non può testimoniare la storia, le immagini letterarie contribuiscono a creare un archivio delle sue metamorfosi.

⁸³ I link dei progetti: <http://prinzessinnengarten.net/>; <http://www.allmende-kontor.de/>. Si veda anche Morawski 2014.

⁸⁴ Shusterman 1999, 19-38.

⁸⁵ Si segnala a tal proposito il progetto *Stolpersteine* che scopre una dimensione quotidiana del ricordo non monumentale e per tanto più vicina alla capacità umana di metabolizzare i traumi. Cf. <http://www.stolpersteine.com/>; si veda anche il film documentario, a cura di Dörte Franke, *Stolpersteine* (2008).

⁸⁶ Il vuoto è l'elemento intorno al quale ruotano vari progetti come: lo *Jüdisches Museum* di Daniel Libeskind (2000), il *Memoriale della Shoah* (2005) di Peter Eisemann e la *Niederländische Botschaft* costruita dall'architetto Rem Koolhaas (2003).

⁸⁷ Si pensi al progetto approvato Ground Zero a New York, *Memory Foundation*, a cura di Daniel Libeskind. Cf. <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/memory-foundations>.

⁸⁸ A tal proposito segnaliamo il progetto *VIMUDEAP – The Virtual Museum of Dead Places*, nato proprio a Berlino e dalla fascinazione dei *Tote Orte* della metropoli, per estendersi, poi, a tutto il mondo: <http://www.vimudeap.de/>.

Dallo *Alexanderplatz* di Bieberkopf⁸⁹ al *Kreuzberg* di Herr Lehman⁹⁰, le narrazioni quotidiane, la microstoria a Berlino diventano elementi rilevanti per catturare immagini e atmosfere di una città sempre pronta a cambiare il suo volto. Anche per questo la città diventa oggetto di progetti che cercano, attraverso la scrittura, di recuperare quanto più possibile le storie e gli umori che i luoghi possono emanare⁹¹.

«Siamo separati dal nostro qui, anche se cerchiamo di continuo di goderne e di esserne soddisfatti. I poeti e gli scrittori recuperano questa strana conversazione»⁹², afferma l'antropologo e urbanista Franco La Cecla. La critica deve quindi farsi carico dell'interpretazione di questa «strana conversazione», prendendo in considerazione anche le narrazioni della letteratura transnazionale. Solo di recente, infatti, si inizia a sentire l'esigenza di tener conto anche delle immagini della città presenti nelle narrazioni degli scrittori transnazionali di lingua tedesca⁹³, come fanno per esempio Helmut Hille in *Weltfabrik Berlin* (2006)⁹⁴, Anna Chiarloni in *Oltre il Muro* (2009)⁹⁵ o Elena Agazzi in *Berlino. Piccolo manuale di viabilità letteraria* (2009)⁹⁶. Da qui l'importanza dell'opera di due scrittrici quali Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora che contribuiscono a costruire un orizzonte sovranazionale di messa in relazione di storie, memorie e narrative, in grado di evidenziare aspetti legati ai meccanismi di percezione, rappresentazione e produzione degli spazi contemporanei.

⁸⁹ Döblin 2000.

⁹⁰ Regener 2003.

⁹¹ Si pensa qui al progetto *Landvermesser* (2008) in cui sono stati presi in esame diverse opere letterarie, di autori contemporanei viventi a Berlino, che hanno come oggetto gli spazi berlinesi. Tale progetto mette in evidenza quanto a Berlino sia forte l'interesse verso lo sviluppo di nuovi immaginari che riflettano lo spazio urbano e ricostruiscano la storia degli spazi della capitale. Cf. <http://www.landvermesser.tv>.

⁹² La Cecla 1993, 67.

⁹³ Attili analizzando il potere della rappresentazione e i meccanismi che entrano in atto nel caso dei soggetti migranti nota: «L'unica possibilità di assumere lo sguardo di uno spettatore laterale in grado di cogliere la *distanza* tra il mio occhio e l'oggetto osservato in grado di scandagliare il rapporto soggetto-oggetto. [...] Ecco allora che l'introduzione di una rappresentazione decentrata e autoriflessiva permette di soffermarsi sul rapporto epistemologico tra osservatore ed osservato; consente di esplicitare la faziosità di rappresentazioni situate; aiuta a capire che mappe e territori si interfacciano tramite relazioni di senso e non per mezzo di corrispondenze mimetiche ed ontologiche» (Attili 2007, 44).

⁹⁴ Hille 2006, 239-256.

⁹⁵ Chiarloni 2009, 171-194.

⁹⁶ Agazzi 2009. Si veda anche Perrone Capano 2009, 586-591.

3.

EMINE SEVGI ÖZDAMAR E LA «POIETICA» DELLO SPAZIO

Nel processo di modernizzazione della legge e del sistema di educazione nel 1890 ci era sorpresi per alcuni aspetti della logica occidentale, come per esempio: ciò che non è pubblico è privato. Oppure: se si è cristiani non si è buddisti. Forse si dovrebbe, nel momento in cui ci si confronta con una tale logica, comprendere lo spazio vitale come un infraspazio o sentirsi come un charanporan. Un tempo non c'era probabilmente in Giappone un infraspazio poiché non si sapeva il «fra dove» lo spazio doveva trovarsi.

Y. Tawada, *Ma und Mu*¹

3.1. «EL VIAJE DE SEVGI»

3.1.1. *Percezioni migranti*

Humano caracol. El viaje de Sevgi è il titolo di un documentario dedicato alla scrittrice Emine Sevgi Özdamar² ideato, prodotto e realizzato dagli or-

¹ «Im Prozess der Modernisierung der Gesetze und des Bildungssystems um 1890 war man von manchen Seiten der westlichen Logik überrascht, wie zum Beispiel von: Was nicht zur Öffentlichkeit gehört, gehört zum Privatleben. Oder: Wenn man Christ ist, ist man kein Buddhist. Vielleicht muss man in dem Moment, in dem man sich mit solcher Logik konfrontiert sieht, den Lebensraum als Zwischenraum verstehen oder sich selbst als charanporan empfinden. Vorher gab es wahrscheinlich in Japan nicht einmal einen Zwischenraum, da man nicht wusste, 'wozwischen' der Raum sich befinden soll» (Tawada 2007, 119).

² Emine Sevgi Özdamar nasce il 10 agosto 1946 in Malatya Kurdistan (Turchia). A dodici anni per la prima volta sale su un palcoscenico nel teatro statale di Bursa, dove recita ne *Il borghese gentiluomo* di Molière. Nel 1965 arriva per la prima volta a Berlino, dove lavora in fabbrica fino al 1967. La Özdamar si trovava a Berlino quando Benno Ohnesorg viene ucciso durante le contestazioni studentesche. Ritornata in Turchia, studia all'Accademia d'Arte Drammatica di Istanbul per diventare attrice e ottiene i primi ruoli da professionista.

ganizzatori del *Festival Cinematografico Periferiak* di Bilbao per l'edizione del 2006³. In questo film documentario la Özdamar viene intervistata in treno, mentre da Berlino si reca a Bilbao per il *festival*. Il luogo dell'intervista non è casuale, ma è dovuto al fatto che la scrittrice considera il treno come la sua casa⁴.

La familiarità di Özdamar con l'«essere in viaggio» non è solo il risultato della sua personale esperienza di migrazione ma deriva anche da una scelta di prospettiva legata a una percezione del mondo e di sé come soggetto in transito. Si potrebbe quindi parlare qui di una letteratura *nella* migrazione più che *della* migrazione, una letteratura che appartiene a quella che Deleuze e Guattari, in relazione a Kafka, definiscono *letteratura minore*⁵, letteratura zingara, di chi danza sulla corda. La corda kafkiana, però, non è solo quella dell'equilibrista circense⁶, ma è anche, o forse proprio, quella posta sul suolo, che si muove nel territorio a creare delle soglie fluide. Non si tratta di una linea retta, che come nota Benveniste, sarebbe quella segnata dal *rex*⁷, ma di una linea curva legata all'incedere quotidiano. Secondo Kafka, questa corda non è tesa in alto: «La vera via attraversa una corda che non è tesa in alto, ma rasoterra. Sembra destinata più a far inciampare che a esser percorsa»⁸.

Inciampare, come vedremo, diviene una delle immagini poetiche ricorrenti in Özdamar, in quanto gesto connaturato all'identità migrante. In

Interpreta Charlotte Corday nel *Marat-Sade* di Peter Weiss e quello della vedova Bigbick nel *Mann ist Mann* di Bertolt Brecht. A causa della dittatura militare in Turchia, della conseguente mancanza di libertà, nonché ispirata dai testi di Bertolt Brecht, decide di ritornare a Berlino. Siamo nel 1976: questa volta lavora come assistente alla regia presso la *Volksbühne*, nell'allora Berlino Est, con Benno Besson e Matthias Langhoff. Nel 1978 collabora con loro alla messa in scena del *Kaukasischer Kreidekreis* di Bertolt Brecht, tra Parigi e Avignone. Dal 1979 al 1984 lavora come attrice presso lo *Schauspielhaus* di Bochum. Nel 1982 scrive la sua prima opera teatrale *Karagöz in Alamania (Schwarzauge in Deutschland)*, messa in scena nel 1986 presso la *Schauspielhaus* di Frankfurt am Main. Nel 1991 è la volta della sua seconda opera teatrale *Keloglan in Alamania*. Dal 1986 vive come libera autrice a Berlino.

³ Il documentario è stato presentato a Berlino il 6 marzo 2008, presso il *Lichtblick Kino*, alla presenza della regista e della scrittrice. <http://www.periferike.org>.

⁴ Wierschke 1996. Cf. Saalfeld 1999.

⁵ Cf. Deleuze - Guattari 1975.

⁶ Il riferimento qui è al celebre racconto kafkiano *Erstes Leid*, pubblicato nel 1924 nella raccolta *Ein Hungerkünstler*, in cui si trova la figura di un trapezista. Kafka 1970, 155-156.

⁷ «In *rex* bisogna vedere non tanto il sovrano quanto colui che traccia la linea, la via da seguire, che incarna nello stesso tempo ciò che è retto [...]» (Benveniste, in Cella 2006, 124).

⁸ Kafka 2004, 55.

Schwarzauge in Deutschland / Occhi neri in Germania, racconto della raccolta *Der Hof im Spiegel / Il cortile nello specchio*⁹, la scrittrice descrive la nascita della sua prima opera teatrale, che è anche la prima opera che scrive in lingua tedesca, *Karagöz in Alamania*, nel modo seguente: la scrittrice trova la lettera di un *Gastarbeiter*¹⁰ e decide di mettere in scena la storia narrata nella lettera per mostrare a questo lavoratore «dass sein Leben ein Roman war- so wie er es auch in seinem Brief geschrieben hat»¹¹. Così si mette in viaggio in treno dalla Germania verso la Turchia; nel treno si trovano fianco a fianco jugoslavi, greci, turchi non più separati dalle differenze etniche ma uniti in questa «periferia mobile dell'Europa», come la definisce Yildiz Yasemin¹².

Nel treno di *Schwarzauge* si trovano lavoratori di diversa provenienza. I migranti, però, hanno una sola patria¹³, il lavoro, e parlano una sola lingua comune, il tedesco, che, anche se imperfetto, non pregiudica loro la possibilità di comunicare: «Es entstand fast ein Oratorium, und die Fehler, die wir in der deutschen Sprache machten, waren wir, wir hatten nicht mehr als unsere Fehler»¹⁴.

⁹ Özdamar 2001, 47-57. La versione in prosa del testo teatrale si trova già in *Mutterzunge*: Özdamar 1990, 49-103.

¹⁰ Si ricordi che il progetto di costruzione della linea ferroviaria Berlino-Baghdad fu uno dei fattori che contribuirono agli inasprimenti dei rapporti tra Inghilterra e Germania. Il progetto ha inizio nel 1888 e quando nel 1903 i tedeschi riescono a ottenere le concessioni per arrivare in Persia, gli inglesi si rendono conto del reale pericolo rappresentato dalla costruzione di questa infrastruttura, che spiega anche l'entrata in guerra della Turchia a fianco della Germania. A tal proposito si veda *300 Jahre Türken an der Spree. Ein vergessenes Kapitel Berliner Kulturgeschichte* di E. Gültekin (Berlin, Ararat Verlag, 1983). Anche nel romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei*, c'è un passo dedicato a questo episodio: «Die Deutschen bauten Bahnlinien nach Bagdad und Musul, zu den Petrolbetten. Dann kam die Deutsche Bank nach Bagdad, und die osmanische Regierung musste pro Kilometer zahlen. Die Deutschen haben, um diesen Kilometerverdienst zu vermehren, unnötig gefaltete Schlangenlinien gebaut. Die Wälder von Anatolien sind für diese Bahnlinien geköpft worden. / I tedeschi costruirono la linea ferroviaria verso a Bagdad e Musul, verso i letti di petrolio. Poi a Bagdad arrivò la Deutsche Bank, e il governo osmano dovette pagare a chilometro. I tedeschi per aumentare il guadagno dei chilometri hanno costruito linee inutili ripiegate a serpente. I boschi dell'Anatolia sono stati decapitati a causa di queste linee ferroviarie» (Özdamar 1992, 197).

¹¹ Özdamar 2001, 47.

¹² Yildiz 2008.

¹³ «Ein Arbeiter hat keine Heimat, wo die Arbeit ist, da ist die Heimat. / Un lavoratore non ha nessuna patria, dov'è il lavoro lì è la patria» (Özdamar 2001, 47).

¹⁴ «Nasceva quasi un oratorio, e gli errori, che noi facevamo in tedesco, eravamo noi, non avevamo niente di più che i nostri errori» (*ivi*, 49). Si veda anche Wierschke 1996, 67.

In questo *Oratorium* la scrittrice si rende conto dell'importanza degli errori come parte integrante dell'identità migrante, e per questo sceglie di farne un elemento della sua poetica. Il tedesco «rotto»¹⁵ dei migranti si trasforma in un tedesco «tradotto», un tedesco in cui è ancora possibile vedere il palinsesto della lingua turca, creando un testo «strano/estraniente» sia per i lettori di madre lingua tedesca che per quelli turco-tedeschi. L'intento della scrittrice è quello di far inciampare il lettore facendogli esperire materialmente nella lettura un elemento caratteristico nella vita del migrante: l'errore che nasce dall'incontro/scontro con la *Fremdsprache*¹⁶.

In treno ha inizio anche il suo primo romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei*:

Erst habe ich die Soldaten gesehen, ich stand da im Bauch meiner Mutter zwischen den Eisstangen, ich wollte mich festhalten und fasste an das Eis und rutsche und landete auf demselben Platz, klopfte an die Wand, keiner hörte.¹⁷

L'io narrante si trova ancora nella pancia della madre quando inizia a raccontare la propria storia e con essa le vicende storiche della Turchia, una Turchia descritta come crocevia fra popoli, luogo di contatto tra le differenti anime del Mediterraneo e dell'Asia. L'immagine suggerita da queste opere non è tanto quella di un luogo-ponte tra due culture quanto quella di uno spazio rizomatico da cui si dipanano linee, radici, direzioni, rotte di popoli in movimento, testimoniando dell'incrocio tra più culture e non unicamente dell'incontro di quella tedesca e di quella turca. Già il titolo del suo primo romanzo, *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus / La vita è un caravanserraglio ha due porte da una entravo dall'altra uscivo*, esplicita la centralità del transito come elemento fondante della visione della vita e della poetica della scrittrice¹⁸. Più che creare o costituirsi in un «terzo spazio», questa scrit-

¹⁵ «Die jugoslawischen Männer sangen [...] Liebeslieder [...] und übersetzten diese für uns in ihrem gebrochenen Deutsch. / Gli uomini jugoslavi cantavano canzoni [...] d'amore [...] e le traducevano per noi nel loro tedesco rotto» (Özdamar 2001, 48-49).

¹⁶ Weber paragona gli «errori» tradotti dalla Özdamar, a delle *Stolpersteine* ovvero *pietre dell'inciampo*. Si tratta di un'installazione composta da pietre che vengono posizionate sull'uscio delle case o di luoghi dove risiedevano persone deportate nei campi di concentramento. Weber 2009, 242.

¹⁷ «Prima ho visto i soldati, ero nella pancia di mia madre tra le stanghe di ghiaccio, volevo trattenermi e afferrai il ghiaccio ma scivolai e atterrai allo stesso posto, bussai alla parete, nessuno senti» (Özdamar 1992, 9).

¹⁸ Questo concetto che farebbe riferimento secondo alcuni critici anche alla poesia mistica sufi; si tratta di una citazione di un verso del poeta alevita Âşik Veysel Aytâç (1997, 173); cf. anche Müller 1997. Gli aleviti sono una minoranza che ha conservato la tradizione

tura nasce dal movimento continuo dato da un costante attraversamento di confini e soglie¹⁹ e si configura proprio come riproduzione di questo movimento, a cui si collega la stessa scelta di scrivere in una lingua straniera:

Ein japanisches Sprichwort sagt: Nur die Reise ist schön – nicht das Ankommen. Vielleicht liebt man an einer fremden Sprache genau diese Reise. Man macht auf der Reise viele Fehler, aber man kämpft mit der Sprache, man dreht die Wörter nach links und rechts, man arbeitet mit ihr, man entdeckt sie.²⁰

«Solo il viaggio è bello – non l'arrivo», scrive Özdamar. Scrivere in una lingua straniera significa mettersi in viaggio, in quanto l'esperienza della lingua straniera ha del viaggio il gusto della scoperta, anche se allo stesso tempo costringe a un lavoro e a una lotta continua con la lingua, non si arriva mai, si resta sempre in viaggio. Il lavoro con la lingua straniera, come spiega anche Roland Barthes, è un lavoro che non tocca tanto la *topografia* quanto la *topologia* del soggetto:

Le rêve: connaître une langue étrangère (étrange) [...]; défaire notre «réel» sous l'effet d'autre découpage, d'autre syntaxes; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie.²¹

Il sogno di conoscere una lingua straniera è la prima fase del processo di ricerca poetica di Özdamar. L'utilizzo della lingua straniera le permette di «disfare il reale» andando a produrre un effetto di estraniamento che, al pari del *Verfremdungseffekt* brechtiano, ha come fine una partecipazione attiva del lettore. Gli errori linguistici trasposti nella forma letteraria possono essere considerati quali elementi stranianti che obbligano il lettore a restare vigile, mentre la scoperta di posizioni «inaudite» del soggetto nella frase crea nuovi scenari nella rappresentazione e in tal modo comunica l'esperienza del transito.

di tramandarsi oralmente poesie e racconti. Secondo Müller, infatti, il titolo di questo romanzo sarebbe un *ductus* da leggere in un sol fiato, proprio perché questo titolo intende esplicitare il riferimento alle tradizioni orali a cui esso attinge.

¹⁹ Weber, in *Im Spiegel der Migration*, considera in più punti la poetica della Özdamar come uno *Schwelphenphänomen/fenomeno delle soglie*: Weber 2009, 47-52.

²⁰ «Un proverbio giapponese dice: solo il viaggio è bello – non l'arrivo. Forse si ama in una lingua straniera esattamente questo viaggio. Si fanno molti errori durante il viaggio, ma si lotta con la lingua, si girano le parole a destra e a sinistra, le si elabora, le si scopre» (Özdamar 2001, 131).

²¹ Barthes 2005, 15.

3.1.2. La lingua dei «Bilderwörter»

Il rapporto di Özdamar con la lingua diventa oggetto della raccolta di racconti *Mutterzunge* (1990)²². Nel racconto *Mutterzunge*, il primo della raccolta, l'io narrante si trova a Berlino e in questa città iniziano a riemergere come in sogno frasi della lingua di sua madre/*Muttersätze*²³, che vengono però percepite come frasi di una lingua straniera²⁴. L'io narrante ha perso la *Mutterzunge* e si muove nella città alla sua ricerca. La modalità di apparizione delle *Muttersätze* ricorda il processo inconscio di ritorno del materiale rimosso individuato da Sigmund Freud (1900). La *Mutterzunge* stessa può essere considerata come immagine di questo «materiale rimosso», in quanto la scrittrice afferma di intendere con questo sostantivo la «lingua nella bocca di mia madre», quindi la lingua nella sua materialità corporea. Il sostantivo *Zunge*, nella parola *Mutterzunge*, indica la lingua in quanto organo e costituisce la traduzione dal turco della parola *anadili*²⁵/*Muttersprache*. In turco, come in italiano, la parola *dil/lingua* indica sia il *linguaggio* che la lingua in quanto *organo*. Nella traduzione Özdamar preferisce restituire il significato latente nella versione turca, comunicando così l'immagine della lingua nella sua corporeità. Una percezione corporea della lingua torna anche nel rapporto che la scrittrice recupera tra lingua turca

²² Özdamar 2007.

²³ «Ich erinnere mich an ein anderes Wort in meiner Mutterzunge, es war im Traum. [...] Noch ein Wort in meiner Mutterzunge kam mal im Traum vorbei. / Mi ricordo un'altra parola nella mia *lingua* madre, era in sogno. [...] Un'altra parola nella mia *lingua* madre mi venne una volta in sogno» (Özdamar 1990, 12; trad. it. 2007, 23 e 25).

²⁴ «Ich erinnere mich jetzt an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur dann, wenn ich ihre Stimme mir vorstelle, die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache. / Ricordo ora le frasi di mia madre, pronunciate nella sua *lingua* madre, solo dopo aver immaginato la sua voce, le frasi stesse giunsero alle mie orecchie come in una lingua straniera che avevo imparato bene» (Özdamar 1990, 9; trad. it. 2007, 19 e 21).

²⁵ «*Mutterzunge* geht es auf das türkische Wort *anadili* zurück, ein ebenfalls aus zwei Nomen durch eine Genitivkonstruktion zusammengesetztes Wort. *Ana* heißt Mutter, *dil* heißt Zunge und Sprache. *Anadili* heißt übersetzt Muttersprache. *Mutterzunge* ist damit zweideutig; es zerfällt in seine offen lesbare deutsche Wortbedeutung und seine verdeckte türkische Bedeutung. / *Mutterzunge* si riferisce alla parola turca *anadili* che è composta allo stesso modo da due nomi che creano una parola uniti da una costruzione genitivale. *Ana* che significa madre e *dil* che significa lingua e linguaggio. *Anadili* si traduce lingua madre/*Muttersprache* e per questo ambigua; si decompone nel suo aperto e leggibile significato lessicale tedesco e nel suo nascosto significato turco» (Konuk 2001, 137).

e alfabeto arabo²⁶. Nel racconto si fa riferimento alla riforma della lingua voluta da Mustafa Kemal (Atatürk) che impose il passaggio dall'alfabeto arabo a quello latino e l'epurazione della lingua dagli elementi filologicamente riconosciuti come «non turchi». L'io narrante dichiara che, semmai avesse dovuto comunicare con il nonno usando la scrittura, non avrebbe mai potuto farlo. Anche per questo alla fine del racconto *Mutterzunge* decide di recarsi da un maestro di calligrafia araba e iniziare questo lavoro di recupero della lingua a partire dalla lingua del nonno:

Ich werde zum anderen Berlin zurückgehen. Ich werde Arabisch lernen, das war mal unsere Schrift, nach unserem Befreiungskrieg 1927, verbietet Atatürk die arabische Schrift und die lateinischen Buchstaben kamen, mein Großvater konnte nur arabische Schrift, ich konnte nur lateinisches Alphabet, das heißt, wenn mein Großvater und ich stumm wären und uns nur mit Schrift was erzählen könnten, könnten wir uns keine Geschichten erzählen.²⁷

Questa ricerca della lingua è associabile a un lavoro archeologico²⁸ attraverso il quale a poco a poco le parole della *Mutterzunge* vengono trovate a mezzo di un lavoro di scavo esattamente come dei reperti.

Nel secondo racconto della raccolta, *Grossvaterzunge*, l'io narrante afferma di essere una collezionista di parole (*eine Wörtersammlerin*)²⁹, ed elenca le parole turche di origine arabo-persiana che hanno una loro infanzia³⁰ e che non sono state strappate dalla culla di kafkiana memoria.

²⁶ Si ringrazia Sara Rossi per aver potuto consultare il suo lavoro di Tesi inedito: *La scrittura di Özdamar tra turco, arabo e tedesco*, Tesi di laurea in Filosofia del Linguaggio, Università degli Studi di Trieste, a.a. 2005/2006.

²⁷ «Tornerò nell'altra Berlino. Imparerò l'arabo, una volta era la nostra scrittura, dopo la nostra guerra di liberazione, nel 1927, Atatürk proibì la scrittura araba e arrivarono le lettere latine, mio nonno conosceva solo la scrittura araba, io solo l'alfabeto latino, per cui se mio nonno e io fossimo muti, e se l'unico mezzo per comunicare fosse la scrittura, non potremmo raccontarci nessuna storia» (Özdamar 1990, 14; trad. it. 2007, 27).

²⁸ «Ein türkischer Dichter hat meinen Roman auf türkisch gelesen, und er sagte, die Identitätssuche in einem fremden Land ist etwas anderes als im eigenen Land. Man gräbt dann tiefer. In meinem Roman erscheint die Kindheit wie eine alte Zivilisation, ich grabe wie eine Archäologin. Das hat mir gefallen. Beim Schreiben habe ich solche Gedanken nicht gehabt. / Un poeta turco ha letto il mio romanzo in turco egli afferma che la ricerca di identità in una terra straniera è qualcosa di diverso rispetto a quella nella propria terra. Si scava più profondamente. Nel mio romanzo appare l'infanzia come una vecchia civiltà, io scavo come un'archeologa. Quest'affermazione mi è piaciuta. Non ho mai avuto tali pensieri mentre scrivevo» (Özdamar 1999, 171). Ma a riguardo si veda anche Konuk 1999, 65-70.

²⁹ Özdamar 1990, 48.

³⁰ «Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit, aber meine Erfahrung mit deutschen Wörtern ist ganz körperlich. Die deutschen Wörter haben Körper für mich. Ich bin

In questo modo gli elementi spuri della lingua turca, recuperati dall'io narrante, mostrano un'ibridità della lingua madre che porta in sé già le tracce della lingua dell'altro, e della lingua a venire³¹. Il ritorno all'alfabeto arabo riporta anche al rapporto con le scritture coraniche. Nella cultura musulmana raffigurare immagini umane o erigere statue è *haram*/proibito, al loro posto vengono utilizzate le lettere dell'alfabeto o figure animali. Nel romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei* si trova un riferimento esplicito alla percezione visuale dell'alfabeto arabo legato alla lettura del Corano:

Ich sah im Koran wieder die Bilderwörter, die meine Großmutter auf dem Friedhof zu den Toten gesagt hatte. Ein Buchstabe stand auf dem Blatt, wie die sehr schönen Augen einer Frau.³²

In questo caso le parole vengono percepite come *Bilderwörter*/*parole-immagini* in cui le lettere vengono viste principalmente come figure, e precisamente come figure di parti del corpo, in quanto l'io narrante non è capace di leggere l'arabo. A tal proposito Vera Viehöver³³ parla di una concezione materiale e magica della lingua di Özdamar nella quale il significato si esprime nel significante e viceversa annullando la saussuriana separazione tra *signifié* e *signifiant*. Anche nel rapporto con le scritture sacre si rivela una connotazione materiale e fortemente corporea. Il maestro di calligrafia in *Grossvaterzunge*, per esempio, rinuncia alla storia d'amore perché sente che l'amore stava cambiando il suo corpo e che ciò ben presto l'avrebbe danneggiato nel suo lavoro di insegnante di lingua araba e di calligrafia³⁴. Dietro il costrutto *Mutterzunge* c'è dunque una percezione pluridimensio-

ihnen im wunderbaren deutschen Theater begegnet. / Le mie parole tedesche non hanno un'infanzia, ma la mia esperienza con le parole tedesche è molto corporea. Le parole tedesche per me hanno un corpo. Le ho incontrate nel meraviglioso teatro tedesco» (Özdamar 2001, 131-132).

³¹ Derrida ne *Le monolinguisme de l'autre* parla della lingua come lingua a venire, lingua che si apre alla venuta dell'altro, lingua che ospita (Derrida 2004).

³² «Vidi nuovamente nel Corano le parole immagini, che mia nonna aveva detto ai morti al cimitero. Sul foglio c'era adagiata una lettera come gli occhi bellissimi di una donna» (Özdamar 1992, 29).

³³ Viehöver 2002, 343-367.

³⁴ «Gut, *Merhamet*, erbarme. Du bist sehr schön, ich will die heilige Liebe, reine Liebe. Wenn ich mit dir weiterschlafe, mein Körper wird sich ändern, ich werde meine Arbeit verlieren. Du weißt nicht, es gibt eine Orientalistin, sie fragt mich sehr genau nach Akkusativ, Dativ. Mein Körper ist verrückt geworden, wenn du weiter in mich kommst, spätestens in einem Monat verliere ich meine Arbeit ich bin ein armer Mann / Bene, *Merhamet*, abbi pietà. Sei molto bella, io voglio l'amore santo, l'amore puro. Se continuerò a dormire con te, il mio corpo cambierà, perderò il mio lavoro. Tu non sai, c'è una orientalista che mi ha fatto domande molto precise sull'accusativo, sul dativo. Il mio corpo è impazzito. Se tu

nale della lingua. Il passaggio dall'alfabeto arabo a quello latino complica la ricerca della *Mutterzunge* e l'io narrante di fatto non riesce neppure a ricordare il momento in cui ha perso la lingua di sua madre: «Wenn ich nur wüßte, wann ich meine Mutterzunge verloren habe»³⁵. Questo elemento può essere sintomatico tanto di una rimozione dovuta ai traumi provocati dalla riforma della lingua e dalla migrazione, quanto del fatto che la *Mutterzunge* potrebbe essere una lingua che non esiste ancora come il costrutto linguistico da lei creato, poiché si tratta di una lingua che sta tra, lingua intermezzo, lingua nomade.

3.1.3. *Movimenti in scrittura*

Secondo Erik Leed, l'esperienza del viaggio trasforma l'ordine reale in apparenza ovvero il viaggio dinamizza le topografie, le posizioni, gli scenari³⁶. Il viaggio viene riprodotto dalla scrittrice grazie a una dinamicizzazione del punto di vista che permette anche al lettore di porsi nella prospettiva nomade. Tale prospettiva comporta una fluidificazione dello spazio esperito e l'uso della lingua straniera/estraniante in questa sua forma ibrida consente, inoltre, di trasmettere il processo di decostruzione del reale. In questo modo la scrittrice mette *in scena* già nella lingua il transito proprio dell'esperienza della migrazione.

All'inizio del racconto *Mutterzunge* l'io narrante fa riferimento a una *gedrehte Zunge* «Ich saß mit meiner **gedrehten** Zunge in dieser Stadt Berlin»³⁷ che letteralmente si potrebbe tradurre con *lingua girata*, in quanto si tratta di una traduzione del verbo turco *çevirmek* che significa *girare*, *cambiare* ma anche *trasportare* e *tradurre*³⁸. A essere girate/trasportate/tradotte sono sia la *Zunge* che la *Sprache*, sono il corpo e la parola. La lingua,

continuerai ad entrare in me, tra un mese, al massimo, avrò perso il mio lavoro, sarò povero» (Özdamar 1990, 42; trad. it. 2007, 75).

³⁵ «Se solo sapessi quando ho perso la mia *lingua* madre» (Özdamar 1990, 9; trad. it. 2007, 19).

³⁶ Leed 1992, 99.

³⁷ «Me ne stavo seduta con la mia *lingua girata* in questa città Berlino (Özdamar 1990, 9; trad. it. 2007, 19; grassetto nel testo originale).

³⁸ Konuk 2001, 86. Si veda anche Matryn: «Anstatt von einer Migration der Sprachbilder wäre es daher angemessener, von ihrer Ortlosigkeit zu sprechen: Sie sind weder Türkisch noch Deutsch. Da sie nur durch den Vorgang der Übersetzung – sozusagen nur auf der Reise – zu dem werden, was sie sind, gibt es keinen Boden, auf dem sie heimisch wären. / Invece di una migrazione delle immagini linguistiche sarebbe opportuno parlare di una mancanza di luogo: non sono né turche né tedesche. Poiché solo attraverso il passaggio

come sottolinea la scrittrice stessa, è un organo che non ha ossa³⁹. Essa è intesa come uno spazio di contatto tra le culture ma non rispecchia la fissità di un ponte bensì rappresenta la fluidità dei passaggi. Questa lingua-corpo resta nella soglia, tra il turco e il tedesco, in quanto non è arrivo o approdo, ma si configura come una lingua migrante, un corpo in movimento. La partecipazione attiva del corpo nella lingua si ricollega anche all'attività teatrale della scrittrice, la quale afferma in un'intervista: «Das Theater ist ein Dialog zwischen Körpern, nicht zwischen Köpfen, auch die Wörter werden zu Körpern»⁴⁰. Questa lingua è una lingua che ha innanzi tutto il compito di mettere in scena e di metabolizzare i transiti caratteristici dell'esperienza migrante; per tanto essa non fa da tramite, da *medium*, ma è il *medium*, il *trans*: questa lingua è la zona di contatto, la soglia stessa. Sull'importanza del movimento nella lingua di Özdamar si sofferma anche la traduttrice italiana della raccolta *Mutterzunge*, Silvia Palermo⁴¹, che individua gli elementi morfosintattici grazie ai quali la scrittrice riproduce questi transiti. Shoelia Ghaussy, invece, parla di una nomadicizzazione della lingua, data da un continuo processo di creolizzazione e ibridazione messo in atto nelle costruzioni linguistiche di Özdamar, dove non è più possibile distinguere quale delle due culture sia prevalente nel suo bagaglio culturale e linguistico⁴². La ricerca della lingua di sua madre, che si configura come lingua perduta, andrebbe letta quindi come indagine sulle possibilità della scrittura e sulle modalità di rappresentazione di questo spazio dinamico nonché delle modificazioni della percezione dello spazio dovuta all'esperienza della migrazione o del viaggio *tout court*. Si tratta di una scrittura che riproduce il movimento, il ritmo di una identità in costruzione tra spazi distanti.

della traduzione – in viaggio per così dire – nel divenire cosa sono, non c'è nessun suolo a cui appartengono» (Matryn 2005, 734).

³⁹ «Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin. / La lingua non ha ossa: da qualunque parte la giri, si gira» (Özdamar 1990, 9; trad. it. 2007, 19).

⁴⁰ «Il teatro è un dialogo tra corpi non tra menti, anche le parole diventano corpi» (Özdamar 2001, 132).

⁴¹ Palermo 2009.

⁴² La Ghaussy inoltre utilizza la prospettiva degli studi femministi che evidenziano la marginalità e la mobilità di queste storie come modalità di ribellione rispetto al modello egemonico maschile della cultura. «Feminist reconstructive work like Özdamar's *Karawanserei* provides writing of the self which, as Rosemary Betterton asserts, 'resembles unfinished business, often taking the form of series of movements between presents and past, self and Other, towards the production of an identity that is still in process (173)', and it produces stories which are counter-hegemonic, scattered, and non-linear; it enacts, as Rosi Braidotti reminds us, a 'rebellion of subjugated knowledges' from a nomadic feminist perspective» (Ghaussy 1999, 13).

3.1.4. *La danza con le ombre*

Attraversando il Ponte del Corno d'Oro nel romanzo *Die Brücke vom goldenen Horn / Il ponte del Corno d'oro* la scrittrice si sofferma sulla descrizione delle ombre proiettate in mare dagli uomini che si trovano sulle barche:

Ich lief in Richtung der Brücke vom Goldenen Horn, die die beiden europäischen Teilen von Istanbul verbindet. [...] Die langen Schatten der Menschen, die über die Brücke vom Goldenen Horn liefen, fielen von beiden Seiten der Brücke auf die Schiffe und liefen an deren weißen Körpern entlang. Manchmal fiel auch der Schatten eines Straßenhundes oder eines Esels dorthin, schwarz auf weiß. Nach dem letzten Schiff fielen die Schatten der Menschen und Tiere ins Meer und liefen dort weiter. Über diese Schatten flogen die Möwen mit ihren weißen Flügeln, auch ihre Schatten fielen aufs Wasser, und ihre Schreie mischten sich mit den Sirenen der Schiffe und dem Schreien der Straßenverkäufer.⁴³

Nel passaggio da una sponda all'altra la protagonista si esercita a catturare le ombre: l'esercizio poetico della scrittrice consiste anche nel dar loro un corpo. Il romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei* è costellato da elenchi di morti a cui l'io narrante rivolge le sue preghiere. La lingua dei *Bilderwörter* è la lingua delle preghiere ai morti e a sua volta, la *Mutterzunge*, la lingua cercata dalla scrittrice, deve essere anche lo strumento in grado di catturare le ombre in una scrittura che «danza con i fantasmi»⁴⁴, capace di attraversare la soglia tra mondo dei vivi e quello dei morti: *rein und raus*. Nella prima raccolta di racconti come si è detto, l'io narrante decide di andare nell'«altra» Berlino a cercare la sua *Mutterzunge*, a Est, dove si trovava il

⁴³ «Correvo in direzione del ponte del Corno d'oro, che univa le due parti, entrambe europee, di Istanbul. [...] Le lunghe ombre degli uomini, che correvano sul Ponte del Corno d'Oro, cadevano da entrambe le parti del ponte sulle navi e correvano lungo i loro corpi bianchi. Talvolta cadeva lì anche l'ombra di un cane randagio o di un asino, nero su bianco. Dopo l'ultima nave, le ombre degli uomini e degli animali cadevano in mare e li scorrevano oltre. Su queste ombre volavano i gabbiani con le loro ali bianche, anche le loro ombre cadevano sull'acqua, e le loro urla si mescolavano al suono delle sirene della nave e alle urla dei venditori in strada» (Özdamar 1998, 187).

⁴⁴ «Questa scrittura danza con i fantasmi, è il dialogo sospeso con la madre, l'amico, o il fratello, sul quale si è abbattuta l'ascia della morte, e nelle lettere arabe assume qui i caratteri di una nuova poesia visiva: 'Sulle stoffe le lettere mi aspettano'. Oggi alcune di loro hanno volti gravi, ascoltano il mormorio dei loro cuori, alcune hanno gli occhi chiusi, altre socchiusi. Alcune sono esili orfani dai volti pallidi e altre, come l'uccello di Allah, vagano tenendosi per mano» (Perrone Capano 2007).

teatro di Brecht, in quanto proprio Brecht viene indicato come il primo motivo del suo viaggio di ritorno a Berlino:

Steh auf, geh zum anderen Berlin. Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin, vielleicht dort kann ich mich daran erinnern, wann ich meine Mutterzunge verloren habe. Auf dem Korridor zwischen zwei Berlin eine Fotomaschine.⁴⁵

Nel suo cammino alla ricerca della *Mutterzunge*, e in particolare nel corridoio tra le due Berlino, nota una *macchina per fare foto*⁴⁶. È possibile stabilire qui un nesso tra l'apparecchio fotografico e la *Mutterzunge*, che può essere chiarito attraverso un passo del romanzo *Die Brücke vom goldenen Horn*⁴⁷. In questo romanzo, dopo il soggiorno in qualità di *Gastarbeiterin* a Berlino, l'io narrante rientra in Turchia e decide di frequentare una scuola di teatro, per cui è costretta ogni giorno a fare la spola tra le «due Istanbul», tra la parte nuova, dove si trova la scuola di teatro, e quella vecchia dove vive con la famiglia:

Einmal gab uns Memet im Unterricht Fotos in die Hand und sagte: «Fotografien beeinflussen ständig unsere Vorstellung von der Erscheinung der Dinge. Wenn man etwas anschaut, betrachtet man es nicht nur direkt, sondern auch unter dem Eindruck dessen, was Fotografien einem schon vorher vermittelt haben. Ihr müsst *in das Bild hineinwandern* und entschlüsseln, was ihr für seine Wirklichkeit haltet. Und das Gefühl, was Euch dieses Foto vermittelt hat, müsst ihr auf der Bühne mit einer Stimme und dem Körper darstellen». [...] Wenn ich auf dem Schiff zwischen Europa und Asien saß und die Zeitungen

⁴⁵ «Alzati, vai nell'altra Berlino, Brecht è stato il primo uomo per il quale sono venuta qui. Forse sarò in grado di ricordare quando ho perso la mia *lingua* madre. Nel corridoio tra le due Berlino c'è un apparecchio per fare foto» (Özdamar 1990, 13; trad. it. 2007, 25).

⁴⁶ La parola tedesca per apparecchio fotografico è *Photoapparat* mentre qui nel testo si trova *Fotomaschine* un composto inventato dalla scrittrice, che vuole forse suggerire l'ignoranza della parola tedesca appositata, per questo si preferisce qui parlare di *macchina per fare foto*.

⁴⁷ Il secondo romanzo della Özdamar, *Die Brücke vom goldenen Horn*, è diviso in due parti, nella prima la narratrice arriva a Berlino, dove vive prevalentemente tra la fabbrica e il *Wonaym*, che sta per *Wohnheim*, così le *Gastarbeiterinnen* chiamano, storpiando un po' la parola, il loro dormitorio (cf. Özdamar 1998, 16). Sono gli anni '60, e questa è una Berlino nella quale la protagonista ha modo di avvicinarsi ai movimenti studenteschi di sinistra frequentando i luoghi in cui si riuniscono. Nella seconda parte c'è il ritorno a Istanbul, dove studia teatro e si sposta tra le due parti della città, quella «orientale» dove viveva la famiglia e quella «europea» dove si trova la scuola di teatro, passa dunque da una città divisa dal Muro a un'altra divisa dal mare, e intanto matura il desiderio di tornare a Berlino (Özdamar 1998). Per l'analisi della rappresentazione dello spazio in questo romanzo si veda Horst 2007.

der anderen las, schaute ich jetzt immer auf die Zeitungsfotos und versuchte, die Gefühle zu betrachten, die diese Fotos mir vermittelten.⁴⁸

Nella scuola di teatro a Istanbul l'io narrante pratica un training che consiste nel cercare di rappresentare i sentimenti che un'immagine può comunicare al di là di ciò che vi è raffigurato, Warburg parlerebbe di energia delle *Pathosformel*. La scrittrice fa di questo training la pratica alla base della sua scrittura che si esercita a catturare il non visibile, i sentimenti, le ombre e a trasformarli in lingua-corpo e in questo caso in quella lingua che ha il compito di *migrare nella foto / in das Bild hineinwandern* e interpretare le immagini che vengono percepite trasformandole in *Bilderwörter*. Questo meccanismo di decodificazione delle immagini acquisito a teatro viene trasferito a tutta una serie di dispositivi di visione.

L'apparecchio fotografico, posto nel corridoio tra le due Berlino, è una macchina che produce le superfici su cui la scrittrice fa agire la sua *Mutterzunge*. Ma, come vedremo, tutta la scrittura di Özdamar è di fatto costellata da superfici di proiezione, dispositivi di visione da cui l'autrice fa scaturire le proprie storie. Il viaggio di Sevgi, quello poetico, si configura così attraverso continui passaggi evocati dalla lingua che incarna questi transiti, e attraverso un continuo passare da una superficie di proiezione all'altra, questo entrare e uscire, il *rein und raus*, che costituisce l'elemento caratteristico della sua scrittura.

3.2. DI SUPERFICIE IN SUPERFICIE

3.2.1. *Il tappeto*

Nel primo romanzo, *La vita è un caravanserraglio*, la bambina protagonista del romanzo si reca in viaggio in treno con il nonno verso la sua città natale, Malatya, che è anche la città natale della scrittrice⁴⁹. Nel treno ci sono

⁴⁸ «Una volta, a lezione, Memet ci diede in mano delle foto e disse: 'Fotografare influenza costantemente la nostra immagine dell'apparizione delle cose. Quando si guarda qualcosa, non lo si osserva solo in modo diretto, ma anche sotto l'impressione di quello che la fotografia è già riuscita a trasmetterci. Dovete *migrare nella foto* e decifrare, quella che voi ritenete sia la sua realtà. E il sentimento che questa foto vi ha trasmesso, dovete rappresentarlo in scena con una voce e un corpo'. [...] Quando io sedevo sulla nave tra l'Europa e l'Asia e leggevo i giornali degli altri, guardavo sempre le foto dei giornali e cercavo di osservare i sentimenti che queste foto mi trasmettevano» (Özdamar 1998, 205-206; corsivo nel testo originale).

⁴⁹ Özdamar 1992, 38.

molti soldati che chiedono al nonno di raccontare delle storie: «Soldaten im Chor: 'Großvater erzähle!' Großvater sprach, und sein unrasierter Bart fing an, einen Teppich zu weben. Die Soldaten machen Feuer, um die Bilder des Teppichs zu sehen»⁵⁰.

Nel momento in cui il nonno inizia a narrare le storie, la sua barba incolta inizia a crescere tessendo un tappeto su cui prende forma il racconto. In questo modo sul tappeto-barba si rincorrono le immagini di varie fasi della storia della Turchia. Sul tappeto accanto alla bandiera turca appare ad esempio quella tedesca, quando il nonno racconta la venuta di Bismarck che «trascinò tutte le pietre da Pergamo a Berlino»⁵¹, a seguire le immagini di inglesi, francesi e italiani che riempiono i loro secchi con le «pietre turche», mentre dalle loro tasche cadono Shakespeare, Molière e Dante, a rappresentare il canone occidentale e una forma di ibridazione culturale. Durante la narrazione, le immagini narrate si sovrappongono a quelle del tappeto e il racconto termina solo con l'arrivo del treno a destinazione:

Der Teppich endete hier als ein unvollendeter Teppich. Der Zug war angekommen. Die Soldaten nahmen mich aus dem Gepäcknetz, rollten den Teppich zusammen, legten ihn auf die Schultern meines Großvaters, der jetzt auf der Erde Allah anbetete, ihm seine Sünden zu verzeihen. Ich als siebenjähriges Mädchen nahm meinen Großvater auf meine Schultern, wir stiegen aus dem Zug, der Teppich rollte die Gassen mit uns, wir kamen bis zu seinem Haus, seine einzige Frau, die noch lebte, nahm ihren Mann von meinen Schultern in ihre Arme, trug ihn und setzte ihn auf den Gebetsteppich, wo er weiterbetete.⁵²

Secondo Eshkenazi⁵³, il tappeto orientale avrebbe quattro livelli di lettura legati a quattro influssi culturali: lo sciamanesimo, il buddismo, l'islamismo e un quarto livello formato da elementi variabili di volta in volta a

⁵⁰ «I soldati gridarono in coro: 'Nonno racconta!'. Il nonno parlò, e la sua barba non rasata crebbe sul suo volto, e la barba iniziò a tessere un tappeto. I soldati fecero luce, per vedere meglio le immagini del tappeto» (*ibid.*).

⁵¹ *Ivi*, 39.

⁵² «Il tappeto finiva qui come un tappeto incompleto. Il treno era arrivato. I soldati mi presero dal bagagliaio, e riavvolsero il tappeto, lo misero sulle spalle di mio nonno che ora pregava a terra Allah, affinché perdonasse i suoi peccati. Io, che avevo allora sette anni, presi sulle spalle mio nonno, e scendemmo dal treno e il tappeto rotolò con noi tra i vicoli, arrivammo a casa sua e della sua unica moglie ancora in vita, la quale prese in braccio il suo uomo dalle mie spalle, lo tirò e lo mise seduto sul tappeto da preghiera, dove lui continuò a pregare» (*ivi*, 47-48).

⁵³ Eshkenazi 1987.

seconda dei differenti gruppi etnici. Nell'episodio narrato da Özdamar si riconosce il valore religioso del tappeto, legato in maniera tradizionale alle pratiche di preghiera in uso nelle case dei musulmani, in cui il tappeto viene utilizzato come elemento architettonico utile a separare gli spazi all'interno della casa, come nel caso del tappeto da preghiera⁵⁴ che delimita uno spazio che deve restare puro e dedicato alla connessione con l'altro, l'aldilà, l'altrove.

Il giardino raffigurato nel tappeto persiano storicamente rimanda al mito del Giardino dell'Eden⁵⁵ e seguendo questa tradizione si arriva a capire perché il tappeto-giardino sia una modalità di rappresentazione degli spazi celesti, dell'aldilà. Il tappeto è per i persiani un microcosmo sacro che esplicita le loro concezioni spaziali e cosmologiche, pertanto Foucault considera proprio il tappeto-giardino persiano come una delle eterotopie più antiche⁵⁶. Egli spiega che l'eterotopia ha il potere di giustapporre in un solo luogo reale più spazi, più ubicazioni altrimenti incompatibili⁵⁷. Nel romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei* la storia narrata prende forma sul tappeto-barba mentre l'io narrante e il nonno sono in viaggio. Ci si trova quindi in uno spazio doppiamente eterotopico, in quanto il viaggio stesso rappresenta, anch'esso, una forma di eterotopia⁵⁸. Solo in questo punto,

⁵⁴ «Il tappeto è in un certo senso un elemento architettonico prodotto nel rispetto e nella esaltazione del divino, uno spazio ben definito che irradia la bellezza del rito e allo stesso tempo protegge l'orante» (Ivi, 12).

⁵⁵ «Il nome 'Paradiso' deriva dal persiano *pairi-daeza*: riserva di caccia recintata destinata al divertimento dei re, a sua volta basato sul sanscrito *paradèsha*: giardino. La parola ebraica *Eden* significa delizia» (Pellegrino 2006, 362). La parola *giardino*, infatti, etimologicamente riporta all'idea del recinto Ruth Ammann nel suo lavoro sul giardino come mondo mediano, sulla psicologia del giardino, ripercorre l'etimologia di questo nome: «Nell'alto-tedesco medio (come del resto nello svizzero-tedesco) il giardino si chiama *garte* e nell'antico alto-tedesco *garto*; in gotico, *garda* significa staccionata per gli animali mentre *gards* equivale a cortile, casa, famiglia. In inglese il termine *yard* significa cortile; in svedese la parola *gard* equivale a cortile, fattoria, podere, terreno. Questi termini derivano dall'indogermanico *ghordho*, che sta per intreccio, siepe, staccionata, recinzione, zona recintata e, in senso lato, recintare, cingere, circondare» (Ammann 2008, 29).

⁵⁶ Foucault 1980, 759.

⁵⁷ Ivi, 758.

⁵⁸ Cornelia Zierau individua tre punti in cui nel romanzo avviene questa scrittura della «Storia» nella storia. Il romanzo narra dell'infanzia e dell'adolescenza di una ragazza turca, che cresce in una famiglia costretta a spostarsi più volte, causa le precarie condizioni di lavoro del padre. Ci si muove tra Malatya, Istanbul, Bursa, e Ankara, nel finale la partenza della ragazza verso la Germania, a bordo di uno *Hurenzug*. Nel romanzo Zierau individua anche gli snodi cruciali delle vicende storiche della Turchia, intrecciate alla trama dalla narrazione. Tre sono i momenti performativi: il primo durante il viaggio in treno con il nonno verso la città

quindi, grazie alla presenza del nonno, il tappeto funge da luogo performativo. Il tappeto nel romanzo comparirà in seguito solo come elemento ornamentale ma non sarà più utilizzato come superficie narrativa. Eva Thüne mette in relazione la performatività di questa lingua con la sua possibilità di mostrare il movimento, esplicitato dall'immagine delle parole-uccello evocate anche nella copertina della raccolta di racconti *Mutterzunge*.

Le «parole-uccelli (sono le parole) che transitano dall'invisibile al visibile, che sono messaggeri di sapere che non si sono ancora materializzati»⁵⁹. Il tappeto, oltre che come spazio di preghiera, si configura qui come spazio della *performance*⁶⁰ e spazio di connessione con l'altrove⁶¹.

La tradizione persiana è ben presente a Özdamar che si serve di questi *luoghi* per la produzione narrativa, nel suo testo essi non assumono tanto lo stato di cornici quanto quello di superfici di passaggio. Il tappeto è presente un'unica volta come spazio della narrazione all'interno delle opere di Özdamar, sostituito da altre superfici utilizzate nella loro funzione eterotopica. Una di queste è lo specchio, riconosciuto da Foucault come una delle ultime eterotopie, e utilizzato da Özdamar, che gli trasferirà tutte le «proprietà» attribuite al tappeto, in qualità di spazio performativo della narrazione.

natale Malatya. Il nonno racconta allora dell'ultima guerra russo-turca dell'impero ottomano, nel 1877-1818 (la prima si ricordi risale al 1768-1774). Il secondo punto è quello in cui si narra la guerra di liberazione dagli alleati durante la prima guerra mondiale (1920-1923); la narrazione avviene sempre in un viaggio, (in una dimensione eterotopica) durante un soggiorno a Bursa il villaggio natale Mehmet Ali Bey dà alla protagonista e a suo fratello Ali una lezione sul movimento giovanile all'inizio del novecento, Mehmet Ali Bey sottolineerebbe non tanto la liberazione dall'impero ottomano quanto l'inizio di una occidentalizzazione. Un terzo episodio descrive il soggiorno della famiglia nella capitale della Repubblica (allora Ankara) negli anni del regime militare 1960/1961. In questo ultimo caso il ruolo di narratore storico non è assunto da terzi ma dalla protagonista stessa. Cf. Zireau 2004.

⁵⁹ Thüne 2009, 275.

⁶⁰ Secondo la Viehöver a influenzare la performatività della lingua della Özdamar sarebbe proprio la coesistenza delle due lingue nella sua scrittura: «Indem sie zwei Sprachen, Muttersprache und Fremdsprache, in eine dritte, genuin literarische Sprache verwandelt, die die Widersprüche heterogener Kultureinflüsse nicht glättet, sondern gewissermaßen 'zur Aufführung bringt', sie also performiert, öffnet sie in ihren Texten neue Räume der Differenz-Erfahrung. / Dal momento che trasforma due lingue, la lingua madre e la lingua straniera, in una terza lingua propriamente letteraria, che non appiana le contraddizioni degli influssi culturali eterogenei, ma 'li mette in scena' consapevolmente, quindi, li prefigura, apre nei testi nuovi spazi di esperienza della differenza» (Viehöver 2002, 345).

⁶¹ L'immagine delle parole uccello, o del verbo della preghiera che come uccello riesce a raggiungere le orecchie del signore fa riferimento ai componimenti del poeta sufi Aṭṭār Farid Ad-dīn. Cf. Aṭṭār 1986.

3.2.2. *Lo specchio*

Dopo la raccolta e i due romanzi finora citati, Özdamar pubblica una seconda raccolta di racconti. Proprio nel primo racconto, *Der Hof im Spiegel / Il cortile nello specchio*, che dà anche il nome alla raccolta, si può notare in che modo la scrittrice utilizzi lo specchio quale nuova declinazione della superficie tappeto-giardino. In questo racconto l'io narrante descrive ciò che – attraverso tre specchi posizionati all'interno della sua casa – vede svolgersi nel cortile e nei palazzi di fronte:

Ich glaubte, sie war gestorben. Ich stand in der Küche, meinen Rücken an den Heizkörper gelehnt, und wartete, dass im großen Spiegel, der über meinem Küchentisch an der Wand festgemacht war, das traurige Licht in ihrem Zimmer, im Haus gegenüber, wo sie lebte, anging.⁶²

L'io narrante è solito osservare i propri vicini grazie ai tre specchi appesi in casa che riescono a riflettere gli spazi del cortile di fronte. Nel momento in cui il cortile entra negli specchi, si crea una vicinanza con gli altri abitanti che rifletterebbe una caratteristica urbana «orientale» definita tale anche nel racconto stesso:

Der Urbanist in Paris hatte einmal über die Wohnästhetik des Orients geschrieben. Die Menschen dort verlängerten ihre Häuser bis zu Gassen. Plötzlich befand sich so ein Fenster vor dem Fenster der Nachbarn. Die Häuser mischten sich ineinander, und so entstanden fast Labyrinth. Die Nachbarn wachten Nase an Nase auf. Auch ich hatte diese Wohnung mit drei Spiegeln bis zum Hofhaus verlängert.⁶³

Grazie al gioco di riflessi dei tre specchi la scrittrice ricrea «spazi» orientali e allo stesso tempo un microcosmo che esiste solo nello specchio, così come il giardino nel tappeto. I tre specchi sono la zona di contatto con il mondo esterno, essi portano gli abitanti delle case di fronte dentro la casa dell'io narrante, proprio come avviene nelle case orientali. E lo specchio è anche la superficie sulla quale la protagonista riesce a visualizzare ciò che accade

⁶² «Ero in cucina, le spalle appoggiate al calorifero, e aspettavo, che nel grande specchio, che era fissato alla parete sopra il mio tavolo da cucina, si accendesse la luce triste nella sua stanza, nella casa di fronte, dove lei viveva» (Özdamar 2001, 11).

⁶³ «L'urbanista a Parigi una volta aveva scritto sull'estetica dell'abitazione orientale. Gli uomini là prolungavano le loro case fino ai vicoli. Improvvisamente si trovava così una finestra davanti alla finestra del vicino. Le case si mischiavano l'una nell'altra, e ne nascevano quasi dei labirinti. I vicini si svegliavano spalla a spalla. Anche io ho prolungato questa abitazione fino al cortile con tre specchi» (*ivi*, 26).

in Turchia ai vivi e ai morti. Quando dalla sua casa in Germania parla a telefono con la madre in Turchia, stando di fronte allo specchio, e quest'ultima le racconta dei conoscenti vivi e di quelli scomparsi, questi iniziano a (ri)vivere nello specchio. Lo specchio, come nota Göttische, diventa allora un medium della memoria che funge da soglia verso il mondo dei morti⁶⁴. Esso, come il tappeto, è la superficie sulla quale la scrittrice visualizza il microcosmo familiare e realizza la connessione con l'altrove.

Lo specchio svolge però una funzione molto importante anche nel processo di costruzione dell'identità. Nel suo *La topique de l'imaginaire* Lacan svela l'illusione data dallo specchio nel rappresentare la «realtà», perché crea un'immagine illusoria, conferisce unità a qualcosa di disgiunto. Sempre Lacan analizza il ruolo dello specchio nella formazione delle funzioni dell'*io*⁶⁵, in quanto è questo il luogo dove si rende possibile la «riunione» delle membra che dona una forma omogenea, unitaria sia all'*io* che in generale a ciò che vi si riflette, chiudendolo in una cornice⁶⁶. Ma le identità nomadiche non hanno bisogno di cornici, si creano nella relazione tra i mondi non nella delimitazione dello spazio. Lo specchio è il luogo per eccellenza dell'altrove anche per questo nel racconto di Özdamar può diventare il luogo dove vivono tutti i morti. I vicini che durante lo svolgersi del racconto muoiono, così come i morti in Turchia di cui le racconta la madre al telefono, continuano a vivere nello specchio: «Tutti i morti abitano in questo specchio»⁶⁷. L'uso così insistente che Özdamar fa dello specchio nella sua scrittura potrebbe segnalare la ricerca di unità della propria

⁶⁴ «Im Blick in den Spiegel vergewissert sich das Ich seiner Identität und seines Verhältnisses zur deutschen Umwelt. Darüber hinaus erweist sich der Spiegel als ein Gedächtnismedium, das auf phantastische Weise die Grenzen mit Raum und Zeit aufhebt, indem er als Schwelle zum Totenreich fungiert. / Nell'immagine allo specchio l'*io* si accerta della propria identità e dei suoi rapporti con l'ambiente tedesco. Per cui lo specchio si mostra come medium della memoria, che in modo fantastico supera i confini tra spazio e tempo, in quanto funge da soglia per il regno dei morti» (Göttische 2006, 522).

⁶⁵ Lacan 1966. Anche Foucault nota che: «Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendent des mois, pendant plus d'une année, ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, et tout ceci ne s'organise, tout ceci ne prend littéralement corps que dans l'image du miroir» (Foucault 2005, 64).

⁶⁶ Anche Claudia Berger riprende l'idea lacaniana dell'*io* che trova una sua identità allo specchio ma la applica in rapporto all'immagine mimetica della scimmia utilizzata come metafora per il migrante che cerca di imitare gli usi del posto, sottolinea in questo modo il ruolo sovversivo che questo elemento assume nell'uso che ne fa la Özdamar che quindi può essere collegato al concetto di mimikry esposto da Bhabha in *The Location of Culture*. Cf. Berger 1999.

⁶⁷ Özdamar 2001, 24. Foucault osserva che: «[...] sono il cadavere e lo specchio che ci insegnano che abbiamo un corpo, che questo corpo ha una forma» (Foucault 2006, 44).

identità ma analizzando l'uso dello specchio in rapporto alla costruzione dell'identità migrante negli scrittori della *Migrantenliteratur*, Weber parla di *Schwellenphänomen / Fenomeno delle soglie*⁶⁸. Questo *Schwellenphänomen* è il nucleo costitutivo intorno a cui si sviluppa la scrittura di Özdamar, che tenta di costruirsi in una relazione costante con un altrove: segnale di questo tentativo è l'insistente ricorso nelle opere a queste superfici che sono sempre spazi di rappresentazione eterotopici di contatto con l'altro e l'altrove⁶⁹. Ed è in questa ricerca del confine che la scrittrice realizza la costruzione della propria identità narrativa, come si può dedurre anche analizzando una riflessione di Cassirer:

Die Grenze, die das rein organische Wirken von diesem technischen Tun trennt, ist zugleich eine scharfe und klare Demarkationslinie innerhalb der Entwicklung des Ich-Bewußtseins und der eigentlichen «Selbst-Erkenntnis». Nach in der rein physischen Seite stellt sich dies darin dar, daß dem Menschen das bestimmte und deutliche Bewußtsein der eigene Leiblichkeit, das Bewußtsein seiner körperlichen Gestalt und seiner körperlichen Funktionen, erst dadurch erwächst, dass er beides nach außen wendet und gewissermaßen aus dem Reflex der äußeren Welt zurückgewinnt.⁷⁰

Questa scrittura si configura allora come una scrittura-soglia, non solo in relazione alla rappresentazione del transito ma anche per un bisogno continuo di presa di coscienza della propria identità, presa di coscienza che si realizza attraverso questo rapportarsi costante con un confine, un limite, un margine che viene poi comunicato tramite l'uso estraniante della lin-

⁶⁸ Cf. Weber 2009, 47-52.

⁶⁹ Pistoletto nella mostra *A Reflected World*, crea dei veri e propri «quadri viventi» grazie all'utilizzo di specchi. Questi quadri non sono più qualcosa di dato, ma riflettono il viavai dei visitatori, che entrano così a far parte della mostra in quanto sono l'elemento performativo per il quale il quadro si forma nel momento in cui lo spettatore entra a far parte dello specchio. Nel momento in cui essi sono presenti al quadro, il quadro stesso si presenta. Cf. Pistoletto 1978. Questa poetica del *qui ed ora* si lega ad un esperire il quotidiano come spazio di transito. La superficie dello specchio diventa un *Transitraum* che ben rappresenta la metropoli quotidiana, è questo il luogo della *liquid Modernity*. Cf. Bauman 2007.

⁷⁰ «Il confine che divide l'operare puramente organico da questo fare tecnico è al tempo stesso una netta e chiara linea di demarcazione interna allo sviluppo della coscienza dell'io e dell'autentica 'conoscenza di sé'. Dal punto di vista puramente fisico ciò si presenta nel fatto che l'uomo acquisisce la coscienza determinata e distinta della propria corporeità, la coscienza della sua figura corporea e delle sue funzioni corporee solo perché volge entrambe verso l'esterno e in una certa misura le riconquista dal riflesso del mondo esterno» (Cassirer 2003, 78).

gua. L'effetto di spaesamento creato dalla dislocazione e dall'utilizzo di una lingua straniera trova «rimedio» in questo rapporto con lo spazio della narrazione. La cornice narrativa viene invocata come spazio eterotopico dove si realizza quel rapporto con l'altro e con l'altrove che permette la rappresentazione del movimento e la formazione di identità dinamiche. Questo dinamismo, nel caso di *Der Hof im Spiegel*, viene ottenuto, come si è visto, anche grazie alla presenza di ben *tre* specchi che ricordano anche le tre porte del teatro greco antico. Dividendo il piano in sequenze gli specchi operano una dinamicizzazione dello spazio interno⁷¹, una dinamicizzazione che si trova invece già data nello schermo cinematografico, una ulteriore superficie eterotopica utilizzata in queste scritture.

3.2.3. *Lo schermo*

Il cinema viene presentato come fenomeno di cultura di massa in Turchia già in *La vita è un caravanserraglio*⁷² e come luogo di riflessione politica in Germania⁷³, ma lo schermo rappresenta innanzitutto un'altra superficie di (ri)produzione spaziale. Nel primo episodio di questo romanzo, l'io narrante descrive ciò che vede stando all'interno del grembo materno, ma al momento della nascita ci si rende conto che queste scene vengono narrate come se fossero osservate su di uno schermo cinematografico:

Ich fiel in Ohnmacht und bin erst an einem Augusttag wach geworden und habe sofort geweint. Ich wollte wieder ins Wasserzimmer rein und den Film

⁷¹ Questa suddivisione potrebbe ricordare lo studio di Henri Matisse sulla danza, dove il pittore opera appunto una frammentazione dello spazio interno per poter ricreare l'infinito. Cf. Lammert 2007.

⁷² In *Das Leben ist eine Karawanserei* ad esempio gioca con i nomi degli attori e per lo più mostra il cinema come strumento di occidentalizzazione dei costumi, la maggior parte dei film citati sono film americani. «Meine Mutter und mein Vater gingen ins Kino, um Pürt Lankaster und Ava Kartner zu sehen / Mia madre e mio padre andavano al cinema, per vedere Pürt Lankaster e Ava Kartner» (Özdamar 1992, 181).

⁷³ In *Die Brücke vom goldenen Horn*, inizia a frequentare il cinema frequentato dagli studenti, da Eisenstein alla *Nouvelle Vague*: «Jetzt fahren wir zum Café Steinplatz», sagte er dann, 'das Café Steinplatz ist das Herz der Studentenbewegung. Alle treffen sich dort. Es gibt ein Kino, man kann die besten Filme dort sehen. Kennen Sie die Filmmacher Eisenstein, Godard, Alexander Kluge?'. / 'Ora andiamo al Café Steinplatz', disse poi, 'il Café Steinplatz è il cuore del movimento studentesco. Tutti si incontrano lì. C'è un cinema, si possono guardare lì i migliori film. Lei conosce i registi Eisenstein, Godard, Alexander Kluge?'» (Özdamar 1998, 152-153).

mit den Soldaten weitersehen, der Film war zerrissen, wohin sind die Soldaten gegangen?⁷⁴

Una volta fuori dal grembo materno, l'io narrante non vede più le immagini e percepisce questa interruzione come un taglio della pellicola (*der Film war zerrissen / la pellicola fu strappata*), un taglio che probabilmente sottintende quello del cordone ombelicale, rappresentando, allo stesso tempo, il trauma della nascita⁷⁵. L'io narrante si chiede come sia possibile credere alle ombre che si vedono sullo schermo e trovarsi il giorno dopo a dover credere agli uomini in carne e ossa⁷⁶. Come il tappeto e lo specchio, lo schermo ha la facoltà di filtrare eventi traumatici. Ne è un esempio l'episodio in cui l'io narrante si trova in ospedale nella Sala della Malinconia e un mattino si sveglia in un letto di sangue, il sangue di una ragazza che era stata portata giorni prima nella sua stanza⁷⁷. Tutto questo episodio viene narrato come se fosse osservato sullo schermo. La scrittrice utilizza queste superfici come filtro per distanziare e riuscire a raccontare episodi troppo cruenti ed emozionalmente molto significativi⁷⁸.

⁷⁴ «Venni meno e mi mi svegliai in un giorno di agosto e ho subito pianto. Volevo continuare a vedere il film con i soldati nell'acqua pura, la pellicola fu strappata, dove sono andati i soldati?» (Özdamar 1992, 11).

⁷⁵ Il fatto che questo «trauma» si trovi proprio nell'incipit del romanzo, ricorda le riflessioni di Calvino in *Mondo scritto e non scritto*: «Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare il mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per ogni volta per me a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intellegibile a un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto» (Calvino 2002, 114).

⁷⁶ «Im Kino vergessen sie Vater und Mutter, sie gehen hinter den Schatten her, sie glauben an diese Schatten, die den richtigen Menschen ihre Gesichter wegnehmen. Wenn sie an diese Schatten glauben, wie können sie den nächsten Tag an die richtigen Menschen glauben, vor denen Respekt haben? / Nel cinema padre e madre dimenticano, vanno dietro le ombre, credono a queste ombre, che prendono i loro volti dagli uomini veri. Se credono a queste ombre, come possono poi il giorno successivo credere agli uomini veri, di cui hanno rispetto?» (Özdamar 1992, 23).

⁷⁷ «An einem Morgen wachte ich in ihrem Blut auf, ihr Bett war leer, sie hatten sie schon weggebracht, aber ihr Blut blieb im Zimmer, wahrscheinlich hatte sie keine Zeit gehabt, ihr Blut, das sie sich in der Nacht wie einen Großleinwandfilm anschaute, zu Ende anzugucken und es wieder in ihren Körper reinzuziehen. / Un mattino mi svegliai nel suo sangue, il suo letto era vuoto, l'avevano già portata via, ma il suo sangue era rimasto nella stanza, probabilmente non aveva avuto tempo, di osservare fino alla fine il suo sangue, che lei nella notte guardava come un grande schermo del cinema, e di rimetterlo nel suo corpo» (*ivi*, 354).

⁷⁸ A tal proposito sarà bene ricordare che il racconto *Der Hof im Spiegel* è stato scritto dopo la morte della madre della scrittrice, il racconto rappresenta quindi un modo per

Nel romanzo successivo, *Die Brücke vom goldenen Horn / Il ponte del Corno d'oro* le persone a Berlino si muovono come se fossero filmate⁷⁹, ma l'io narrante, in quanto *Gastarbeiterin*, non si sente parte di questo film, può solo fare da spettatrice, così come le altre lavoratrici, che dicono di sentirsi come uccelli di passaggio⁸⁰. L'io narrante più volte si sdoppia e osserva le scene come se stesse guardando un film, si veda ad esempio l'episodio dell'incontro con lo studente spagnolo a Parigi:

Sie verließ den Spiegel und ging hinter diesem zweiten Jungen her. Ich sah den ersten Jungen noch kurz im Spiegel auf seinen Knien, dann verließ auch er den Platz vor dem Spiegel, im Spiegel blieb nur der leere Raum mit einem Fenster. Das Mädchen ging hinter dem zweiten Jungen her, der erste ging hinter dem Mädchen her, ich ging hinter allen her.⁸¹

Mentre l'io narrante diventa spettatore, nella scena osservata continua il gioco di riflessi dei personaggi negli specchi. La proprietà di queste superfici di mettere in connessione degli spazi geograficamente distanti si conserva anche nel caso dello schermo: «Die Revolutionsgeschichte in den Filmen spielten dann auch lange auf der Straße vor dem Kino, so als ob die Istanbuler Straßen die verlängerten Revolutionsstraßen aus den russischen

metabolizzare questo evento, quindi i tre specchi costituiscono anche una «cornice» grazie alla quale riesce a «filtrare» il dolore provocatole dalla scomparsa della madre.

⁷⁹ «Sie gingen durch die Straßen, als ob das Fernsehen sie gerade filmen würde. Die Straßen und Menschen waren für mich wie ein Film, aber ich selbst spielte nicht mit in diesem Film. Ich sah die Menschen, aber sie sahen uns nicht. / Andavano attraverso le strade come se la televisione le stesse riprendendo. Le strade e gli uomini erano per me come un film, ma io stessa non recitavo in questo film. Io vedevo gli uomini, ma loro non vedevano me» (Özdamar 1998, 39-40).

⁸⁰ «Das war Berlin. Dieses Berlin hatte es für uns bis jetzt nicht gegeben. Wir hatten unser Wonaym, und dieses Wonaym war nicht Berlin. Berlin begann erst, wenn man aus dem Wonaym herausging, so wie man ins Kino geht, einen Film sieht, und mit dem Bus wieder zurückkommt und den anderen beim Ausziehen den Film erzählt. Jetzt waren wir in diesem Film drin, aber das Bild war gefroren, stehengeblieben. Niemand klopfte, niemand stand auf und machte die Tür auf. / Questa era Berlino. Questa Berlino finora non c'era stata per noi. Noi avevamo il nostro Wonaym, e questo Wonaym non era Berlino. Berlino iniziò prima, quando si usciva dal Wonaym, così come quando si va al cinema, a vedere un film, e si ritorna indietro con il bus e si racconta alle altre mentre ci si sveste il film. Ora eravamo dentro questo film, ma l'immagine si era raffreddata, immobilizzata. Nessuno bussava, nessuno si alzava e apriva la porta» (*ivi*, 63-64).

⁸¹ «Lei lasciò lo specchio e andò dietro a questo secondo giovane. Io vidi il primo giovane ancora per poco nello specchio inginocchiato, poi persi anche il posto davanti allo specchio, nello specchio restava solo lo spazio vuoto con una finestra. La ragazza andava dietro questo secondo giovane, il primo andava dietro la ragazza, io andavo dietro tutti» (*ivi*, 140).

Filmen wären»⁸². Lo schermo del cinema annulla i confini spaziali sovrapponendo spazi e luoghi differenti.

I pochi esempi citati dalla trilogia e dalle raccolte di racconti della scrittrice mostrano, quindi, un continuo ricorso alle superfici che vengono utilizzate come soglie tra spazi culturali differenti, tra il mondo dei vivi e quello dei morti, allo scopo di far emergere il materiale rimosso. Il passaggio continuo da una superficie all'altra riproduce la prospettiva migrante caratterizzata dall'andirivieni tra gli spazi, dall'attraversamento continuo dei confini.

Una scrittura costruita sui limiti, che pone alla base della sua poetica un continuo attraversamento di soglie è una scrittura capace di decostruire la soglia stessa e di affermare la presenza delle strutture narrative nella realtà e viceversa, è una scrittura che mostra l'effemerità della separazione tra realtà e arte:

«Che cos'è la liminalità se non la soglia che separa e unisce due limiti?» (Cage 1961). L'interazione di queste due sfere può essere rappresentata metaforicamente come il riflesso su di uno specchio doppio: su una superficie si riflette la vita, sull'altra l'arte. La realtà dell'evento percepito come arte o come vita è sia ciò che viene visto, sia la visione di esso. [...] La liminalità si estende alla frantumazione della soglia non soltanto per cancellare la frontiera tra oggettivo e soggettivo, ma soprattutto per determinare una *non-non non* verità che afferma per automatismo che il *qui e ora* agisce all'interno dello spazio riflettente, lontano dall'immedesimazione, oltre l'estraniamento, dentro la possessione.⁸³

Questi processi di costruzione letterari agiscono nella percezione dello spazio e viceversa come mostra il romanzo-diario *Seltsame Sterne*, documento allo stesso tempo reale e fittizio delle esperienze vissute dalla scrittrice. In questo romanzo, l'ultimo della trilogia berlinese, Özdamar realizza un passaggio che la porta oltre l'*estraniamento*. La lingua utilizzata non mostra più la materialità, la corporeità che aveva nei romanzi e nei racconti precedenti, né tanto meno si presenta la volontà di far inciampare il lettore in pseudo errori. In questo romanzo la scrittrice utilizza in modo diverso le superfici, non più presenti in maniera così consistente, ma proprio grazie alla scoperta del ruolo svolto dalle «superfici» nelle sue opere precedenti, questo romanzo si rivela come una diretta conseguenza dei meccanismi di (ri)produzione spaziali finora individuati. Le superfici in quest'ultimo

⁸² «La storia della rivoluzione veniva rappresentata nel film anche lungo le strade davanti al cinema, così come se le strade di Istanbul fossero il prolungamento delle strade della rivoluzione dei film russi» (*ivi*, 215).

⁸³ Sica 2003, 470.

romanzo non vengono descritte, bensì entrano a far parte del romanzo sotto forma di immagini, disegni, elenchi che attestano una precisa volontà documentaristica, andando a creare un romanzo-diario dove il qui e ora agiscono entro lo spazio riflettente. La città entra nel testo ma è anche il testo che entra nella città⁸⁴.

3.3. BERLINO: LA CITTÀ ARCHIVIO

3.3.1. *La «poietica dello spazio»*

Lo spazio narrato nella scrittura di Özdamar è uno spazio che si sovrappone e si confonde con quello vissuto. La scrittrice gioca a confondere continuamente autobiografia e racconto, così anche la città viene percepita e descritta come un intreccio tra reale e fittizio. Il breve racconto *Mein Berlin*, nella raccolta *Der Hof im Spiegel*, inizia con una data: 1976, che corrisponde alla data in cui Özdamar ritorna a Berlino. Dopo nove anni la città non appare cambiata, anzi sembra quasi una foto di quando l'aveva lasciata: «Es war, als wäre Berlin damals, als ich nach Istanbul zurückgegangen war, zu einem Foto erstarrt, um auf mich zu warten»⁸⁵. L'io narrante entra in questa foto e inizia a raccontare la città-foto: «Am Bahnhof Zoo [...] mit den langen, hohen Bäumen, mit der Gedächtniskirche, mit den zweistöckigen Bussen, mit den Eckkneipen»⁸⁶. In questo caso la città viene rappresentata così come la si può osservare stando su uno dei tanti bus turistici, salvo poi per l'inserimento di ricordi personali o per la citazione di opere letterarie, che sono l'invisibile che solo la scrittura può rendere presente nella foto. Quando però l'io narrante si reca a Est, ha l'impressione che le persone siano diventate delle ombre e le guarda come si osserva un ritratto di Rembrandt. Le poche merci che trova le danno come l'impressione di trovarsi in un museo:

Die wenigen Waren in den Ostberliner Schaufenstern beruhigten mich, eine kleine Waschwanne, ein Fahrradspiegel oder ein Fahrradschloß sahen aus wie

⁸⁴ Tra gli altri si pensi qui a Butor 1992.

⁸⁵ «Era come se Berlino allora quando io ero ritornata a Istanbul, si fosse irrigidita in una foto per aspettarmi» (Özdamar 2001, 56).

⁸⁶ «Alla stazione Zoo [...] con i lunghi, alti alberi, con la Gedächtniskirche, con i bus a due piani, con le Kneipe all'angolo della strada» (*ibid.*).

archaische Gegenstände aus einer anderen Zeit. Manche Verpackungen für Kaffee, Bohnen oder Salz sahen aus, als hätten Kinder auf der Straße vergilbte Papierstücke oder Pappe gesammelt und daraus Pakete gebastelt. Darauf haben sie dann IMI oder *Eisbecherstet-Stieleisbereiter* oder *Weizenin* oder *Jensisal Speisevollsalz* oder *Solzenkuchen* oder *Putzi* oder *Mondos aus reinem Naturgummi* geschrieben. Mit der Schrift haben sie sich mehr Mühe gegeben als mit dem Verpacken.⁸⁷

In *Slouching Histories, Lurking Memories* Mani Venkant sottolinea il fatto che queste descrizioni risentono dell'influenza di un certo modo di dipingere Berlino Est trasmesso da una serie di film e testi di moda tra la fine degli anni '90 e i primi anni del Duemila⁸⁸, nei quali l'ingresso nella città viene descritto come un ingresso in uno spazio fittizio⁸⁹. Quando l'io narrante ottiene il visto per restare nella DDR Peter, il suo coinquilino e amante, l'accompagna a Est, nella *Frankfurter Allee*, ex *Stalin Allee*, e, in quanto studente di architettura, inizia a guidarla tra gli edifici della città, trasformando questa passeggiata urbana in una visita in una città-museo e l'io narrante in una turista:

1947/1948 hat man in der DDR einen neuen Stil der Moderne entwickelt, «Laubenganghaus», sachlich und nüchtern, nicht schmuckvoll, dann machte Ulbricht mit Architekten eine Reise nach Moskau und sagte: «Ab jetzt wird so gebaut wie in der Sowietunion, Häuser wie Paläste».⁹⁰

Come si può notare da questa citazione, la scrittrice utilizza la presenza dell'architetto per discutere una parte della storia urbanistica di Berlino.

⁸⁷ «Le poche merci nelle vetrine di Berlino Est mi rassicuravano, un piccola vasca da bagno, uno specchietto per la bici o un catenaccio per la bici sembravano oggetti arcaici di un altro tempo. Alcuni imballaggi per il caffè, i fagioli o il sale avevano l'aspetto di pacchetti fatti con pezzi di cartone ingiallito che dei bambini avessero raccattato per starda. Sui quali poi avessero scritto IMI o *Eisbecherstet-Stieleisbereiter* o *Weizenin* o *Jensisal Speisevollsalz* o *Solzenkuchen* o *Putzi* o *Mondos aus reinem Naturgummi*. Si erano dati da fare più con la scritta che con l'impacchettare» (Özdamar 2003, 19).

⁸⁸ Cf. Venkant 2007. Ci si riferisce qui a una serie di film come: *Sonnenallee*, regia di Leander Haußmann, 1999; *Good Bye Lenin!*, regia di Wolfgang Becker, 2003, o *Das Leben der Anderen*, regia di Florian Henckes von Donnermarck, 2006.

⁸⁹ In riferimento al museo come spazio di costruzione della rappresentazione si veda *Sul collezionare arte e cultura* (Clifford 1993, 249-292), e anche la sezione dedicata al museo in Anderson 1996, 186-191.

⁹⁰ «1947/1948 si è sviluppato nella RDT un nuovo stile della modernità, il 'Laubenganghaus, reale e sobrio, non decorativo, poi Ulbricht fece un viaggio a Mosca con gli architetti e disse: 'A partire da ora si costruirà come in Unione Sovietica, case come palazzi'» (Özdamar 2003, 78).

Il quartiere di *Friedrichshain*, dove si trova la casa in cui viene ospitata e in particolar modo proprio la *Frankfurter Allee*, è la zona che più risente dell'influsso del modello dell'architettura staliniana nella pianificazione urbanistica durante il regime della DDR (Fig. 3⁹¹). Ancora oggi è possibile notare una differenza fondamentale tra Est e Ovest già a partire dalla toponomastica della città, laddove i nomi delle strade a Ovest si riferiscono per lo più a luoghi geografici mentre, a Est si tratta quasi sempre di personaggi storici e legati all'ideologia politica della DDR. Così la *Mühsamstraße*, anche per l'io narrante, non è solo la strada che la conduce alla *Volksbühne*, ma è anche la strada che ricorda Erik Mühsam, «der von den Nazis so grausam getötet war»⁹². Questa modalità di percezione e rappresentazione dello spazio urbano mostra anche la capacità di decifrare il codice della città per creare una sua mappa personale⁹³. Attraversando la città l'io narrante cartografa lo spazio costruendo delle mappe, dei «moderni» portolani in cui si ritrovano le informazioni inerenti alla storia e ai costumi delle regioni raffigurate. Camminando la scrittrice si appropria dello spazio urbano, ma è attraverso la narrazione che costruisce la sua cartografia personale.



Fig. 3. – *Laubenganghaus*, «Karl Marx Allee», Berlin.

⁹¹ http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09085177.

⁹² «[...] che, così orribilmente, fu ucciso dai nazisti» (*ivi*, 80).

⁹³ Cf. anche Melchert 2007. Melchert sottolinea la capacità della scrittrice di trasformare gli spazi reali in spazi del possibile.

L'importanza di una cartografia personale si evince già nel racconto *Der Hof im Spiegel*, dove un professore di urbanistica di una università parigina dice di aver scoperto proprio quel giorno il tema della ricerca di dottorato di uno dei suoi studenti:

Er verteilt in Paris an viele Menschen Blätter und bittet sie: «Zeichnen Sie Ihren persönlichen Parisstadtplan». Alle Zeichnungen waren ganz verschieden voneinander. Jeder hat in einer Stadt seine persönliche Stadt. Seine Frau und ich zeichneten auf dem Papier die Orte, die für uns Paris bedeuteten.⁹⁴

Lo *Stadtplan* viene assimilato a un *Erinnerungsraum*, dove la cartografia del ricordo riscrive la mappa della città, mettendo in atto una «poietica» dello spazio⁹⁵. Se Gaston Bachelard ne *La poétique de l'espace* analizzava gli spazi poetici dove le immagini si vanno a infrangere, qui il discorso verte sulla *poietica* dello spazio ovvero sulla capacità di produrre spazi attraverso le pratiche quotidiane⁹⁶. E proprio considerando le narrazioni come pratiche quotidiane che si afferma l'importanza della percezione narrativa nella costruzione degli spazi urbani e dello spazio urbano nella narrazione. Özdamar paragona il processo di acquisizione della lingua della preghiera (*Bilderwörter*) alla pratica del camminare⁹⁷, mettendo in connessione, proprio

⁹⁴ «Egli distribuisce a Parigi a molti uomini dei fogli e li prega: 'Disegni la sua personale cartina di Parigi'. Tutti i disegni erano diversi l'uno dall'altro. Ciascuno costruisce di una città la propria cartina personale. La sua donna e io disegnammo su di una carta i luoghi, che per noi significavano Parigi» (Özdamar 2001, 17).

⁹⁵ Sul rapporto tra biografia e geografia si veda il saggio Soja 2009, 11-35.

⁹⁶ Cf. de Certeau 1990 e Lefebvre 2000.

⁹⁷ Sia la Viehöver che Ghaussy fanno riferimento al seguente passo della Özdamar in cui l'io narrante apprende a pregare con la nonna: «Großmutter sprach diese arabischen Wörter, die wie eine Kamelkarawane hintereinander liefen, in meine Augen guckend, in ihrem Kapadokia-Dorfdialekt. Die Kamelkarawane sammelte sich in meinem Mund, ich sprach die Gebete mit Großmutter, so hatten wir zwei Kamelkarawanen, ihre Kamele, die größer waren als meine, nahmen meine vor ihre Beine und brachten meinen Kamelen das Laufen bei. / La nonna disse queste parole arabe, che correvano l'una dietro l'altra come una carovana di cammelli, osservando nei miei occhi, nel suo dialetto del villaggio in Capadocia. La carovana di cammelli si riuniva nella mia bocca, io dicevo le preghiere di mia nonna, così avevamo due carovane di cammelli, i suoi cammelli, che erano più grandi dei miei, prendevano i mei davanti alle sue gambe e accompagnavano i mei cammelli nel percorso» (Özdamar 1992, 55). «Kriterium für den erfolg des Lernens ist nicht, die Gebete auf einer abstrakten Ebene erläutern, sondern sie im Rahmen einer sozialen Praxis anwenden zu können: Beten lernen heißt laufen lernen. / Il criterio per il successo dell'insegnamento non è pronunciare le preghiere a livello astratto ma poterle utilizzare in seno ad una pratica sociale: imparare a pregare significa qui imparare a camminare» (Viehöver 2002, 352). «In re-creating the ritualized ways in which the Arabic paryers are learned, repeated, and transcribed

come de Certeau, l'«enunciare» con il «camminare». La scrittura così concepita diventa una prassi sociale, si trasforma essa stessa in cammino negli spazi urbani. È da una tale scrittura che può nascere un romanzo come *Seltsame Sterne* dove Özdamar riscrive – e così facendo ricrea – la sua Berlino. Per Venkant, come anche per la già citata Adelson, il *recit*, il *rewritten*, la *revision*⁹⁸ sono decisivi anche nella riscrittura della memoria della storia tedesca. Grazie all'uso delle superfici che funzionano da transfert, questi testi possono porre domande sui drammi storici che hanno interessato sia la Turchia che la Germania, attraverso un dislocamento che consente la restituzione dei ricordi. In particolare Adelson si riferisce all'esempio della letteratura turco-tedesca, come forma di archivio culturale:

The literature of Turkish migration functions as a kind of cultural archive. Where changing perceptions and phantasms of sociality are both tracked and imagined. By means of this archive, questions about the historic contours of our time may be variously entertained, depending on which methods one brings to the task if one considers the material at all.⁹⁹

In questa letteratura si possono rintracciare le ombre della storia tedesca, ma al tempo stesso alcune domande sull'essenza stessa del materiale archiviato¹⁰⁰. Özdamar gioca con la realtà, e anche per la costruzione del romanzo-diario vengono utilizzate seppur in maniera meno esplicita, le stesse modalità di costruzione narrativa dei romanzi precedenti.

3.3.2. *Attraversamenti urbani*

L'io narrante arriva in una Berlino divisa, come si evince anche dal sottotitolo dell'opera, *Wedding-Pankow 1976/77*. Pankow, oggi quartiere quasi periferico a Nord-Est di Berlino, era allora la capitale della DDR. L'io narrante vive a Berlino Ovest, ma a Est realizzerà il suo sogno: lavorare

into Turkish phonetics, the process of learning to pray is additionally seen as imitative and unreflected, similar to the child-like learning of how to walk» (Ghaussy 1999, 10).

⁹⁸ «This memory work is marked severance and dislocation from both nation. Political claims of cosmopolitan memory do not privilege recuperation over *recherché*. The vulnerability of the narrative itself leads us to subordinated/subaltern pasts without ordaining these pasts with authenticity. Such narratives of pasts cannot be performed; they can only be rehearsed. Like the rehearsals, the narrative remains fractured, fragmented, and disjointed. Origins do not disappear, but they occasionally fade in order to reappear. History slouches, memory lurks» (Venkant 2007, 117).

⁹⁹ Anche l'analisi di Konuk evidenzia il ruolo di questo romanzo come documento che mostra il crearsi di una memoria collettiva europea. Cf. Adelson 2005, 15.

¹⁰⁰ Konuk 2007.

alla *Volksbühne*. Quello che a prima vista potrebbe sembrare il testo più eterogeneo nella produzione di Özdamar per qualità di scrittura, si mostra a una analisi più attenta come il frutto di un processo di (ri)scrittura degli spazi urbani in linea con le opere precedenti. E ciò lo si evince proprio in relazione alla presenza delle *superfici* all'interno dei romanzi. Anche in *Seltsame Sterne*, per esempio, la scrittrice utilizza lo specchio in relazione alla costruzione della propria identità. All'inizio del romanzo l'io narrante si trova in una casa a Ovest quando con un *flashback* ritorna a Istanbul, e qui, osservandosi allo specchio, decide di partire:

Wenn morgens meine Haare aus der Bürste ins Waschbecken fielen, dachte ich, dies sind nicht meine Haare, dieses Waschbecken ist ein Gefängniswaschbecken, dort im Spiegel, das ist der Kopf eines Gefangenen, der sich wie ein verrückt gewordener Vogel selbst die Haare vom Körper reißt.¹⁰¹

Grazie allo specchio vengono creati dei «quadretti» in cui si ritrovano spesso l'io narrante con i suoi coinquilini. Lo specchio rappresenta così la cornice in grado di conferire unità al nucleo abitativo della WG (abbreviazione per *Wohngemeinschaft* ovvero casa comune) dove viene ospitata, in cui ci si incontra *davanti* o *nello* specchio:

Über der Spüle hing ein Spiegel, auch darin sah ich sieben Leute frühstücken¹⁰². Jetzt sprachen sie über rechte Politiker, und ich sah ihre Gesichter im großen Spiegel über der Spüle.¹⁰³

Als wir uns vor dem Spiegel die Haare kämmten, kam Jens und setzte sich in das Badewasser [...].¹⁰⁴

Susanne gab mir ihre Hausschuhe, schenkte mir Kaffee ein, und als ich mir vor dem Spiegel im Bad die Lippen schminkte, tauchten Susannes, Ingas und Barbaras Gesichter im Spiegel auf und sagten: [...].¹⁰⁵

¹⁰¹ «Quando al mattino i miei capelli caddero dalla spazzola nel lavandino, pensai, questi non sono i miei capelli, questo lavandino è un lavandino in un carcere, quella nello specchio è la testa di una carcerata che, come un uccello impazzito, si strappa da solo le piume dal corpo» (Özdamar 2003, 26).

¹⁰² «Sopra il 'lavabo' stava appeso uno specchio, anche lì dentro vedevo sette persone fare colazione» (*ivi*, 49).

¹⁰³ «Ora parlavano dei politici di destra, e io vedevo i loro volti nel grande specchio sopra il lavabo» (*ivi*, 52).

¹⁰⁴ «Quando noi ci pettinavamo i capelli davanti allo specchio, veniva Jens e si sedeva sulla vasca da bagno [...]» (*ivi*, 55).

¹⁰⁵ «Susanne mi diede le sue pantofole, mi versò il caffè, e quando mi mettevo il rossetto davanti allo specchio, emergevano nello specchio i volti di Susanne, Inga e Barbara e dicevano» (*ivi*, 57).

L'io narrante incontra i coinquilini nello specchio e, così facendo, crea una sorta di comunità e anche nella casa a Berlino Est. Alla fine del corridoio che porta all'uscita, c'è uno specchio che riflette lo spazio abitativo:

Jeder, der hier in Pankow in die Wohnung kommt, steht als erstes vor dem Petersburger Spiegel. Dort im Flur zieht man den Mantel an und aus. Wenn Gabi und Gregor sofort vor dem Spiegel anfangen, lustig zu reden, sehe ich ihre Kindheit.¹⁰⁶

Lo specchio è la superficie di contatto su cui viene proiettato lo spazio dell'intimità, diventa uno spazio di dialogo, momento del confronto con gli altri abitanti della casa¹⁰⁷. Durante le prove del *Bürgergeneral* di Goethe ritorna a essere il luogo di mediazione con la Turchia: una delle scene di questo testo, in cui gli attori si trovano nel salone del barbiere a discutere delle proprie idee politiche, la riporta a quanto accade nei saloni di Istanbul, dove gli uomini discutono le loro idee politiche guardandosi allo specchio: «*Goethe in Istanbul!*»¹⁰⁸ esclama allora l'io narrante.

Lo specchio ancora una volta rende possibile la connessione tra i due spazi, Berlino e Istanbul, spostando il lettore dalla *Volksbühne* in *Rosa Luxemburg Platz* a Berlino, alla sala del barbiere a Istanbul e viceversa. La sovrapposizione tra gli spazi delle due città si ottiene non solo tramite l'uso delle superfici ma anche grazie ai movimenti nello spazio urbano dell'io narrante che creano un'analogia tra Istanbul e Berlino. Ne *Il ponte del Corno d'oro* Istanbul è divisa in due e la scrittrice deve transitare fra le due sponde, città vecchia e città nuova, così come nella prima parte di *Seltsame*

¹⁰⁶ «Ogni uno, che viene nella casa qui a Pankow, sta per prima cosa davanti allo specchio di San Pietroburgo. Si toglie e si rimette il cappotto là nel corridoio. Quando Gabi e Gregor iniziano a parlare in modo divertente davanti allo specchio, io vedo la loro infanzia» (*ivi*, 212).

¹⁰⁷ «Obwohl in diesem selbstreferentiellen Schreibakt die ethno-kulturellen Konnotationen die Bedeutung des Textes steigern, versucht sie ihren eigenen Lebensraum in einer imaginären Welt durch eine eigene Sprache zu konstruieren, was in den realen Städten nicht zu verwirklichen ist. Deswegen stellt sie alle neuen und alten Orte, Personen, Erinnerungen und Erfahrungen im Spiegel als eine neue Heimat nebeneinander und bringt eine zeitlose Kommunikation im Spiegel durch Gleichsetzung der verschiedenen Zeiträume hervor. / Sebbene con questo atto della scrittura autoreferenziale le connotazioni etnoculturali accrescono il significato del testo, essa cerca di costruire il suo proprio spazio vitale in un mondo immaginario, attraverso la sua propria lingua, cosa che non è realizzabile nelle città reali. Per questo essa pone tutti i luoghi, le persone, ricordi e esperienze nuovi e vecchi nello specchio come a costruire una nuova patria in cui tutti sono uno affianco all'altro e nello specchio crea una comunicazione senza tempo attraverso la sovrapposizione di spazio-tempi differenti» (Oralis 2004, 59-60).

¹⁰⁸ Özdamar 2003, 171.

Sterne a Berlino deve attraversare il Muro ogni giorno perché sprovvista del visto che le permetterebbe di dormire a Est, dove si trova il teatro in cui lavora. A Berlino in quanto straniera la protagonista può attraversare il Muro senza problemi¹⁰⁹. La presenza del Muro modifica i rapporti spaziali creando una distanza surreale tra le due Berlino. Quando attraversa il Muro dice di sentirsi «come in una favola, dietro di te i giganti, getti un pettine e appare un mare tra te e i giganti»¹¹⁰. Mentre altrove annulla questa distanza raccontando come senta gli stessi rumori sia a Est che a Ovest:

Der Winter war auf beiden Berlin-seiten sehr kalt. Die Straßen waren glatt wie ein Spiegel, und an den Mercedes-Autos und den Trabants wurden morgens die Fenster freigekratzt. In beiden Teilen der Stadt hörte ich die gleichen Geräusche.¹¹¹

Questo andirivieni tra le due città, che sono allo stesso tempo la stessa città e due città diverse, crea una schizofrenia che si rispecchia nella percezione alterata degli spazi urbani. Scissa è anche la personalità del soggetto del testo teatrale che l'io narrante traduce per inviarlo ai suoi amici in Turchia. Si tratta di *Der gute Mensch von Sezuan / L'anima buona del Sezuan* (1938-1940) di Bertolt Brecht, in cui la protagonista Shen-te, a causa della sua bontà, è costretta a sdoppiarsi e a creare un alter-ego maschile e cattivo, Shui-ta, per proteggersi dalle richieste ingenti della comunità. Lavorando alla traduzione di questo testo nella stanza dell'archivio della *Volksbühne*, l'io narrante viene notata dal regista teatrale Benno Besson e riesce a otte-

¹⁰⁹ Si veda a riguardo *Un Muro per «includere», un Muro come regime*, in Cella 2006, 54-58.

¹¹⁰ «Jetzt bin ich in Ostberlin, ich habe mich vor dem Hundegebell gerettet. Wie in einem Märchen, hinter dir die Riesen, wirfst du den Kamm, und es entsteht ein Meer zwischen dir und den Riesen» (Özdamar 2003, 18). A seguire: «Jedesmal, wenn ich hierherkam, vergaß ich den anderen Teil der Stadt, als ob tatsächlich ein großes Meer diese beiden Teile voneinander trennen würde. Ich konnte die beiden Teile nie zusammen denken und mir vorstellen, dass meine sieben Freunde in Westberlin nur drei Haltestellen von hier entfernt wohnten. Zu Fuß wären es zwanzig Minuten gewesen. Sich die beiden Teile zusammen vorzustellen, war genauso schwer wie sich Freddy Quinn und Mozart auf einer Schallplatte zu denken. / Ogni volta che venivo qui dimenticavo l'altra parte della città, come se un grande mare avesse veramente diviso le due parti l'una dall'altra. Io non riuscivo a pensare insieme alle due parti e ad immaginarmi, che i miei sette amici a Berlino Est abitavano solo a tre fermate da qui. A piedi sarebbero stati venti minuti. Immaginarsi le due parti insieme era difficile esattamente come pensare a Freddy Quinn e Mozart su un unico disco» (*ibid.*).

¹¹¹ «L'inverno era molto freddo nelle due Berlino. Le strade erano lisce come uno specchio e sia alle Mercedes che alle auto Trabant di mattina venivano grattati i vetri per liberarli dal ghiaccio. In entrambe le parti della città ascoltavo gli stessi rumori» (*ivi*, 61).

nere la possibilità di seguire le prove dei suoi spettacoli e a diventare poi suo aiuto regista. Dal momento in cui inizia a lavorare a teatro, inizia anche a tenere un diario in cui ripercorre il periodo che va dal 1 aprile 1976 fino al 13 gennaio 1978, nel quale trascrive appunti, schizzi, elenchi degli spettacoli visti o che aveva intenzione di vedere¹¹². Con questo romanzo la scrittrice stessa, dunque, scrive un documento che può andare a costituire parte dell'archivio della *Volksbühne* a cui lei stessa precedentemente aveva attinto. Nel momento in cui inizia a lavorare a teatro, la sua stessa storia diventa archiviabile, l'entrata nella città corrisponde qui all'entrata nell'archivio. Questo ci fa pensare a quanto notava Michel Butor in *Die Stadt als Text / La città come testo* (1992) quando affermava che le città nascono in relazione alla presenza di un archivio:

Die Funktion der Stadt als Speicher von Texten ist so wichtig, dass man sich fragen kann, ob darin nicht ihre wichtigste Wurzel liegt. Archelologische Untersuchungen lehren uns, dass überall auf der Erde die ersten großen Städte zur gleichen Zeit entstanden sind wie die Schrift, welches auch immer deren Ausprägung war. Deshalb ist es vielleicht nicht so, dass sich Text an einem Ort angehäuft hat, weil sich viele Menschen dort befunden haben, sondern umgekehrt, weil sich Text gesammelt hat, lassen sich die Menschen dort nieder, um ihm gewissermaßen zu dienen. Der Sitz der Obrigkeit ist weniger der Ort der Regierung, des Oberbefehlshabers, des Oberpriesters, als vielmehr der Archive.¹¹³

La nascita della città si collega storicamente alla nascita della scrittura e alla presenza degli archivi. Le persone si recano nella città per le informazioni che possono ritrovare in archivio, ecco perché la modificazione dei mezzi di archiviazione incide sul tessuto urbano. La nomadizzazione dello spazio urbano corrisponde alla nomadizzazione degli archivi visto che le nostre tecnologie rendono gli archivi sempre più trasportabili. Una città sotto forma di arca-archivio compare anche nella scrittura di Özdamar. Nel racconto *Fahrrad auf dem Eis / Bicicletta sul ghiaccio* della raccolta *Der Hof im Spiegel*,

¹¹² *Ivi*, 103-104.

¹¹³ «La funzione della città come contenitore di testi è così importante che ci si potrebbe chiedere, se non sia proprio in questo la sua radice più forte. Indagini archeologiche ci insegnano, che ovunque sulla terra le prime grandi città sono nate allo stesso tempo della scrittura, in qualsiasi modo essa fosse espressa. Per cui non si tratta del fatto che molti testi si trovano ammucchiati in un posto perché lì vi erano molti uomini, ma piuttosto al contrario ovvero poiché lì vi erano riuniti molti testi, gli uomini vi si sono stabiliti, per servirsene in certo qual modo. La sede dell'autorità non è tanto il luogo del governo, del comandante supremo, del prete superiore, quanto molto più l'archivio» (Butor 1992, 13).

Amsterdam viene paragonata all'arca di Noè¹¹⁴, una sorta di archivio per la conservazione delle diverse forme di vita, un *Gedächtnismedium / medium della memoria*, per preservare gli esseri viventi dal diluvio universale. Amsterdam è descritta come arca di Noè perché luogo dove è possibile incontrare persone di tutte le razze e lingue, viene citata anche da Deleuze e Guattari come modello di città rizomatica¹¹⁵, in quanto esemplifica la non linearità degli spazi urbani contemporanei, una non linearità che trova una corrispondenza nella costituzione dell'archivio di Özdamar in cui è possibile trovare Brecht accanto a Kavafis¹¹⁶, l'*Amleto* di Shakespeare vicino al *Casanova* di Fellini¹¹⁷. La rete di canali di una città somiglia alla rete delle connessioni mentali grazie alla quale si rendono possibili i salti mentali, o l'interfaccia grazie a cui sono possibili i salti ipertestuali, una struttura rizomatica che permette l'attraversamento di soglie temporali e spaziali, dai canali di Berlino ai *grachten* di Amsterdam. In uno spazio così concepito è possibile immaginare la contemporaneità del non contemporaneo, la «fusione» degli spazi¹¹⁸. La città come archivio rappresentata da Özdamar ricorda quanto Pierre Nora diceva a proposito dei *lieux de mémoire*:

La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de

¹¹⁴ «Amsterdam könnte eine Miniatur der Arche Noah sein. Wenn die Sintflut kommt, gibt es hier alle Rassen und Sprachen. Aber das Schiff kann nicht losfahren. / Amsterdam potrebbe essere una miniatura dell'arca di Noè. Quando giungerà il diluvio universale, ci saranno qui tutte le razze e le lingue. Ma la nave non potrà salpare» (Özdamar 2001, 101).

¹¹⁵ «Amsterdam, ville pas du tout enracinée, ville-rizhome avec ses canaux-tiges, où l'utilité se connecte à la plus grande folie, dans son rapport avec une machine de guerre commerciale» (Deleuze - Guattari 1980, 24).

¹¹⁶ Özdamar 2003, 42-43.

¹¹⁷ «8. April 1977. Bald ist *Hamlet* Premier. Gestern war ich in Westberlin. Im Kino Casanova von Fellini gesehen. Ich liebe Donald Sutherland. Nach dem Kino hatte ich Angst. Bald wird *Hamlet* vorbei sein. Was mache ich dann? Die Kanäle in Berlin haben schwarze Gedanken. / «8 aprile 1977. Presto ci sarà la prima di *Amleto*. Ieri ero a Berlino Ovest. Al cinema ho visto il *Casanova* di Fellini. Amo Donald Sutherland. Dopo il cinema ho avuto paura. *Amleto* presto finirà. Cosa farò dopo? I canali di Berlino hanno pensieri neri» (*ivi*, 213). In questo caso in particolare si mostra il nesso tra città e archivio/biblioteca di cui il racconto *La biblioteca di Babele* di Borghes resta una insuperabile testimonianza: Borges 1984.

¹¹⁸ «Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Nebeneinander von Gegenwart und Vergangenheit, von 'Wirklichkeit' und Traumbildern, von Erzählen und narrativer Reflexion sind zu einem räumlichen und zeitlichen Netz verwoben. / La contemporaneità del non contemporaneo, la coincidenza di presente e passato, di 'realta' e immagini da sogno, del raccontare e della riflessione narrativa sono intrecciate in una rete spaziale e temporale» (Wenz 1997, 101).

la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire.¹¹⁹

Secondo Nora, data la scomparsa di un *milieu de mémoire* la continuità nella storia è garantita soltanto dai luoghi: i luoghi della memoria esistono perché non esiste più una memoria condivisa. Nel cartografare questi spazi la scrittrice manifesta il suo bisogno di condivisione delle memorie personali, per poter costruire una continuità nei suoi ricordi, evidenziata in *Seltsame Sterne* dalla scelta di scrivere sotto forma di diario, al fine di fornire una struttura cronologica lineare al ricordo. La continuità lineare del ricordo è solo un'altra faccia della ricerca di identità che si esplicita nel continuo mettersi allo specchio. La continuità tra Istanbul e Berlino è ottenuta grazie al riproporsi delle stesse modalità di movimento dell'io narrante nei differenti spazi urbani e dalle sovrapposizioni create grazie alle superfici di proiezione. I disegni fatti all'epoca, gli appunti di lavoro, riportati nel romanzo, gli elenchi sono, insieme alle citazioni, gli elementi grazie ai quali la scrittrice costruisce il suo archivio. Il titolo stesso del romanzo cita una poesia di Else Lasker-Schüler, scrittrice berlinese di origini ebraiche che Özdamar sceglie quasi come *alter ego* in quanto figura di nomade¹²⁰. Così le citazioni insieme alle superfici che entrano nel testo sono funzionali alla sua dinamicizzazione. Secondo Wenz, infatti, la presenza dei quattro elementi (autore-lettore e testo-intertesto) crea la possibilità del movimento, fa spazio alla *différance*, mentre la messa in relazione di elementi differenti, scrittura, immagini ed elenchi costringe il lettore a spostarsi tra i diversi ambiti semantici, così come accade ad esempio in testi quali le guide di viaggio¹²¹. Il fatto che la città nelle opere di Özdamar venga percepita e rappresentata

¹¹⁹ Nora 1984, XVII.

¹²⁰ Di Rosa 2002; Bosco 2012.

¹²¹ «Reiseführer sind eine Sammlung von Texten, die vergleichbar sind mit Hypertexten, da sie zum einen aus den unterschiedlichsten Textsorten bestehen und zum anderen durch Verweise und Indizierung die Verknüpfung dieser Texte explizit machen. Diese übergreifenden, Sinnzusammenhänge schaffenden Relationen führen zu einer Synthese verschiedenster visueller Repräsentationen und somit zu einem 'Hypertext' in Buchform. / Le guide di viaggio sono una raccolta di testi, paragonabili agli ipertesti, poiché da un lato sono composti da diversi tipi e dall'altro rendono esplicito l'intreccio di questi testi attraverso rimandi e identificazioni. Queste relazioni che si estendono e creano nessi tra i significati portano ad una sintesi delle più diverse rappresentazioni visuali e in questo modo ad un 'ipertesto' sotto forma di libro» (Wenz 1997, 68).

come un archivio e che questo archivio sia costruito attraverso gli stessi mezzi che si utilizzano per le opere precedenti, mostra quanto le tecniche della narrazione influenzino la costruzione degli spazi *tout court*.

L'archivio, come fa notare Aleida Assman, è il luogo dove il passato non viene solo conservato ma viene anche scritto e questa scrittura del passato dipende anche dagli interessi sociali e politici degli attori dominanti ed è inoltre legato anche alle tecniche di archiviazione e rappresentazione¹²². L'idea di una «poietica» dello spazio, che sottostà all'esercizio poetico della scrittrice si realizza in questo processo di costruzione dello spazio. La città-archivio di Özdamar, in quanto forma di «poietica» dello spazio, è determinata dalla messa in atto di quelle energie di immaginazione di cui parlano Appadurai (1996) e Anderson (2003)¹²³.

«Arkhé, rappellons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*»¹²⁴, scrive Jacques Derrida in *Mal d'archive une impression freudienne*¹²⁵ iniziando la sua riflessione sull'archivio: «le sens d'archive', son seul sens, lui vien de l'*arkheion* grec: d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les *arconte*, ceux qui commandaient»¹²⁶. Nell'archivio le questioni private sono accessibili ma non sono pubbliche, solo chi ha il potere può entrare nell'archivio e interpretare le scritture¹²⁷. Nell'archivio si verifica *la consegna*¹²⁸ dei propri ricordi, l'organizzazione coreografica del ricordo, per questo è possibile costruire un parallelo tra struttura degli spazi urbani, la costruzione dell'archivio e il testo letterario. Come scrive Ammann: «Affini sono il termine *choros*, che indica il luogo della danza o la danza stessa, oppure la parola latina *hortus*, che denota il giardino. Parimenti la parola russa *gorod*, che indica città, significa in origine piazza recintata»¹²⁹.

Una scrittura che ripercorre lo spazio urbano cartografandolo è associabile a una coreografia del ricordo, a una modalità per riscrivere il proprio vissuto in movimento. In questo modo si restituisce unità a un vissuto dove sono presenti molteplici momenti di rottura e separazione, senza una fissità

¹²² Assmann 1999, 21.

¹²³ Appadurai 2001 e Anderson 1996.

¹²⁴ Derrida 1995, 11.

¹²⁵ *Ivi*, 12.

¹²⁶ *Ivi*, 14.

¹²⁷ Cf. Foucault 1975.

¹²⁸ «Il faut que le pouvoir archontique, qui rassemble aussi les fonctions d'unification, d'identification, de classification, aille de pair avec ce que nous appellerons le pouvoir de consignation. [...] mais ici l'acte de consigner en *rassemblant les signes*» (Derrida 1995, 14).

¹²⁹ Ammann 2008, 29.

o con una sensibilità che già si predispone all'archivio nomade. Nel documentario *Humano Caracol*, la scrittrice afferma che con *Seltsame Sterne* ha voluto semplicemente mostrare la vita di una ragazza a Berlino e la sua capacità di farsi strada alla fine degli anni '70. Sempre in questo documentario si può osservare una scena in cui la scrittrice è impegnata a disegnare su di un pezzo di carta il suo *persönlichen Stadtplan*. Il *Tränenpalast*, il *Berliner Ensemble* sono solo alcuni dei luoghi di questa topografia del ricordo, seguendo la quale la scrittrice crea un archivio personale in grado di sostituirsi agli archivi del male di cui parla Derrida in *Mal d'archive*. La scrittura diventa pratica cartografica capace di riscrivere e, così facendo, di tradurre, i traumi. Facendo riferimento ai testi freudiani, Derrida cita il modello della macchina della memoria che Freud aveva destinato a «représenter audehors la mémoire comme archivation interne, à savoir le *Bloc magique (der Wunderblock)*»¹³⁰. Nelle sue riflessioni sulla traduzione dei testi freudiani egli nota come «il notes magico, in quanto rappresentazione abbandonata a se stessa, dipenda ancora dallo spazio e dal meccanismo cartesiano: cera naturale, esteriorità del *pro-memoria*»¹³¹. L'immagine del *Notes magico*, che nella parola tedesca *Wunderblock* ricorda la *Wunderkammer*, gli archivi del bizzarro¹³², considerato uno spazio apposito, uno spazio *altro*, seppur interno, mostra la necessità stessa di Freud di dover pensare a un luogo altro per l'archivio, suggerisce l'idea di una non-spontaneità della memoria e testimonianza del rapporto fortemente spaziale della rappresentazione dell'archivio. Il *Notes magico* freudiano, spiega Derrida, è un supporto al tempo stesso interno ed esterno:

E con questo *fuori domestico*, cioè anche con l'ipotesi di un supporto, di una superficie o di uno spazio *interni* senza cui non c'è né consegna, registrazione o stampa, né repressione, censura o rimozione, accoglie l'idea di un archivio psichico distinto dalla memoria spontanea, di una *hypomnèsis* distinta dalla *mnémè* e dall'*anamnèsis*: l'istituzione, insomma, di una *protesi del dentro*.¹³³

Il *Notes magico* si mostra quindi come una protesi del dentro, un'altra memoria, un'altra lingua e una lingua altra che riesca a coreografare il ricordo, a registrare l'esperienza della soglia, e a materializzarla sulle superfici esterne, una protesi del dentro che funzioni un po' come la *Geduldstein / la*

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Derrida 1971, 293.

¹³² Celebre collezionista di stranezze fu Rodolfo II, la cui figura viene magistralmente descritta in *Praga magica* da Ripellino. Cf. Ripellino 2002.

¹³³ Derrida 1995, 30.

*pietra della pazienza*¹³⁴ che compare in *Das Leben ist eine Karawanserei* e a cui i personaggi del romanzo possono affidare le sofferenze e i dolori. Questo *Notes magico* è il luogo in cui dovrebbe realizzarsi il *Wunder* / la magia in grado di coreografare e cartografare la *Wunde* / la ferita, lo spazio dove riuscire a trasformare gli archivi del male in coreografie del ricordo.

3.4. CARTOGRAFIA E TRADUZIONE

3.4.1. *Dispositivo inconscio*

La possibilità di cartografare e coreografare lo spazio è legata alla ricerca del meccanismo che permette questo processo ed è quindi legata alla ricerca della *Mutterzunge* con cui è iniziato questo percorso nella scrittura di Özdamar. Bettina Brandt individua nel processo di ricerca della lingua madre messo in atto in *Mutterzunge* una forma di «cura» del trauma subito per la perdita della lingua madre¹³⁵. La Brandt cita lo shock della scena iniziale del film surrealista *Un chien andalu* (1929) del regista Buñel¹³⁶, in cui si vede un rasoio che taglia un occhio (*Fig. 4*), e mette in relazione questo taglio con la perdita della lingua madre.

Il gesto del rasoio che taglia l'occhio rappresenterebbe, nel caso di Özdamar, la separazione dalla lingua madre, ma è questo stesso taglio che nel cinema surrealista giustifica la frammentarietà e così facendo realizza la possibilità della scoperta di nuove prospettive, ma anche la possibilità necessaria per creare una continuità tra i frammenti¹³⁷. I traumi nelle opere di Özdamar vengono rappresentati attraverso l'immagine del taglio.

¹³⁴ «Geduldstein, kannst du es ertragen? Geduldstein atmete tief, wurde etwas dicker, sie erzählte weiter und fragte den Geduldstein noch mal, ob er alles das dulden könnte. Geduldstein atmete und atmete und platzte in tausend Stücke, sie nahm das Messer, setzte es auf ihre Brust, da hielt der junge Mann ihre Hand und sagte: 'So ist es also'. / Pietra della pazienza, puoi sopportarlo? Pietra della pazienza respirò profondamente, diventò un po' più grossa, continuò a raccontare e domandò ancora alla pietra della pazienza, se potesse sopportare tutto ciò. La pietra della pazienza respirò e andò in mille pezzi, essa prese un coltello e se lo piantò nel petto, poi il giovane uomo prese la sua mano e disse: 'Così è dunque'» (Özdamar 1992, 100).

¹³⁵ Brandt 2004.

¹³⁶ *Un chien andalu* (1929) regia di Luis Buñel, sceneggiatura di Luis Buñel e Salvador Dalí. Sul rapporto con il surrealismo si veda Brandt 2006.

¹³⁷ Brandt 2004, 299.



Fig. 4. – Fotogramma dal film di Luis Buñel «Un chien andalu» (1929).

Proprio nella parte iniziale del racconto *Mutterzunge* si parla di un taglio laddove si narra del viaggio in *Alemania*. La madre evidenzia, allora, una scissione dell'io narrante che si trasmette al suo modo di parlare:

Meine Mutter sagte mir: «Weißt du, du sprichst so, du denkst, dass du alles erzählst, aber plötzlich springst du über nichtgesagte Wörter, dann erzählst du wieder ruhig, ich springe dir mit, dann atme ich ruhig». Sie sagte dann: «Du hast die Hälfte deiner Haare in Alamania gelassen». ¹³⁸

La capacità di saltare da una parte all'altra nel discorso è messa in relazione qui con il soggiorno in Germania. Nella logica surrealista il *taglio* che compare nella scena suddetta serve a giustificare l'apparizione di immagini la cui connessione logica va decodificata. Non a caso ne *L'âge d'or* (1930) di Buñuel «lo spazio urbano diventa una sorta di topografia dell'inconscio dove ogni incontro è possibile: con i fantasmi del desiderio amoroso come con le configurazioni più stranianti della violenza e dell'assurdo» ¹³⁹ Nelle opere ritroviamo un riferimento al surrealismo legato ai soggiorni parigini. Nel romanzo *Die Brücke vom goldenen Horn* incontriamo quasi una lezione sul surrealismo nel dialogo con una ragazza che studia a Parigi:

¹³⁸ Özdamar 1990, 9. «Mia madre mi disse: 'Lo sai, tu parli così, credi di raccontare tutto, ma all'improvviso fai un salto oltre parole non dette, poi ricominci a raccontare, tranquillamente, io salto con te, poi respiro tranquilla'. Poi disse: 'Hai lasciato metà dei tuoi capelli in *Alamania*'» (trad. it. Özdamar 2007, 19).

¹³⁹ Costa 1985, 234.

Sie sagte: «Die surrealistische Sprache besteht sich gegenüber. Die Worte, die Traumbilder, bieten sich dem, der zuhört, als Sprungbrett des Geistes an. Sie wollen nicht analysieren, sie wollen wie in einem Opiumrausch im Bilder-rausch sein. In der Tiefe unseres Geistes sind seltsame Kräfte». ¹⁴⁰

La libertà creativa invocata dai surrealisti permette, attraverso le libere associazioni, il ritorno del rimosso e quindi dei numerosi traumi che resterebbero altrimenti senza voce. Il taglio, la separazione, il sentirsi a metà, compaiono spesso nella scrittura di Özdamar, anche sotto forma di dettagli. Questo perché il taglio è indice della separazione dalla terra, dalla madre, dalla famiglia, da tutti i morti lasciati in Turchia e simbolo del trauma politico e della ferita profonda data dalla separazione dalla lingua dovuta non tanto alla migrazione in Germania, quanto al fatto che in Turchia la scrittrice non ha più libertà di parola.

Un *taglio* compare all'inizio del primo romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei*, quando la nascita è rappresentata attraverso lo squarciarsi della pellicola ¹⁴¹. Successivamente l'io narrante fa riferimento alla metafora dello strappo della pellicola quando vuole indicare il passaggio dall'infanzia all'adolescenza ¹⁴². Nel romanzo *Die Brücke vom goldenen Horn* le *Gastarbeiterinnen* per lavorare hanno tutte una lente sull'occhio destro, il che le lascia sviluppare una visione distorta/tagliata della realtà. Con l'occhio su cui è posta la lente le lavoratrici piangono nel giorno della morte di Atatürk; è quest'occhio, questa metà, che si incarica di tradurre il lutto ¹⁴³. Nel terzo

¹⁴⁰ «Lei disse: 'Il linguaggio surrealista sta di fronte a se stesso. Le parole, le immagini del sogno si offrono, all'ascolto, come trampolino di lancio dello spirito. Non vogliono essere analizzate, vogliono essere come nell'estasi dell'oppio, nell'estasi dell'immagine. Nel profondo del nostro spirito ci sono strane forze'» (Özdamar 1998, 197).

¹⁴¹ Özdamar 1992, 11.

¹⁴² «Der Film war zerrissen. Wohin sind Bursas Menschen und die nassen Zeitungen gegangen? Nur die Zigarettenglut meines Vaters und von Großmutter und Fatma gaben kurz Licht in dieser Dunkelheit, durch die wir liefen. / La pellicola era squarciata. Dove sono andati gli uomini di Bursa e i giornali bagnati? Solo la cenere della sigaretta di mio padre e di nonna e Fatma creavano un po' di luce in quest'oscurità, attraverso la quale noi correvamo» (*ivi*, 282).

¹⁴³ «Wir arbeiteten alle in der Radiofabrik, jede musste bei der Arbeit auf dem rechten Auge eine Lupe tragen. Auch wenn wir abends zum Wonaym zurückkamen, schauten wir uns oder die Kartoffeln, die wir schälten, mit unserem rechten Auge an. Das linke zwick, und am Morgen um fünf Uhr, wenn wir im Halbdunkel unsere Hosen oder Röcke suchten, sah ich, dass auch die anderen Frauen wie ich nur mit dem rechten Auge suchten. / Lavoravamo tutte in una fabbrica per le radio, ogni una di noi, a lavoro, doveva portare sull'occhio destro una lente. Anche quando di sera tornavamo al Wonaym, ci guardavamo o guardavamo le patate che pelavamo, con il nostro occhio destro. Il sinistro stringe e al mattino alle cinque,

romanzo della trilogia, *Seltsame Sterne*, mentre si trova nella S-Bahn, l'io narrante focalizza l'attenzione su di una donna anziana e inizia a immaginare a partire dal suo comportamento che si tratti di una di quelle donne che hanno perso il marito in guerra e che vivono una vita intera consumando solo la metà del loro letto¹⁴⁴ (l'io narrante qui inoltre è divorziato/*geschieden*, in quanto ha dovuto separarsi dal proprio marito)¹⁴⁵. Tutti questi tagli, questi traumi chiedono ora di essere *tradotti*.

3.4.2. *Translating eye*

Alla fine del romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei* l'io narrante si trova nella «Saal der Melancolie»¹⁴⁶, mentre nel romanzo *Seltsame Sterne* sente il bisogno di recarsi in un *sanatorium*:

«Warum weinst du?» «Ich bin unglücklich in meiner Sprache. Wir sagen seit Jahren nur solche Sätze wie: Sie werden sie aufhängen. Wo waren die Köpfe?» Man weiß nicht, wo ihr Grab ist. Die Polizei hat die Leiche freigegeben! Die Wörter sind krank. Meine Wörter brauchen ein Sanatorium, kranke Muscheln. [...] Dieses Stück Meer nennen die Fischer Muschelsanatorium. Wie lange braucht ein Wort, um wieder gesund zu werden? Man sagt, in fremden Ländern verliert man die Muttersprache. Kann man nicht auch in seinem eigenen Land die Muttersprache verlieren?¹⁴⁷

quando nella penombra cercavamo i nostri pantaloni o le gonne, io vedevo, che anche le altre donne come me cercavano solo con l'occhio destro» (Özdamar 1998, 16).

¹⁴⁴ «Die alte Frau saß da, kaute an ihrem Gebiß und sah weg. Sie war eine dieser Frauen, die in ihren Wohnungen gerahmte Bilder ihrer im Krieg gefallenen Männer hatten und von deren Betten seit fünfunddreißig Jahren nur eine Hälfte benutzt war. Wenn diese Frauen ihre Bettwäsche waschen, dachte ich, waschen sie nur die Wäsche ihrer Hälfte. Die Hälfte der Toten, mit denen sie schlafen, ist sicher immer sauber. / La donna anziana sedeva là, si mordeva le labbra e guardava altrove. Era una di quelle donne che nelle loro abitazioni hanno un'immagine incorniciata del loro uomo morto in guerra e per trentacinque anni hanno usato solo la metà del loro letto. Quando queste donne lavano le loro lenzuola, penso, ne lavano solo la metà. La metà dei morti, con i quali dormono, è sicuramente sempre pulita» (Özdamar 2003, 17).

¹⁴⁵ In tedesco si usa, infatti, la locuzione *scheiden lassen*, per indicare il divorzio dove *scheiden* ha proprio il significato di *tagliare*.

¹⁴⁶ Özdamar 1992, 356.

¹⁴⁷ «Perché piangi?». 'Io sono infelice nella mia lingua. Noi parlavamo da anni solo con delle frasi come: essi l'appenderanno. Dove erano le teste?'. Non si sa, dove è la tomba. La polizia ha rilasciato la salma. Le parole sono malate. Le mie parole avevano bisogno di un sanatorio, auricolari malati. [...] Questo pezzo di mare i pesci lo chiamano il sanatorio delle conchiglie. Quanto tempo ha bisogno una parola per diventare di nuovo sana? Si dice,

La protagonista deve curare le sue parole, già in Turchia, perdendo la libertà di parola, ha perso la sua lingua madre e/o lingua di sua madre, per questo inizia a cercare la lingua delle stelle, in quanto in Turchia «solo le stelle possono parlare con le stelle, ma non gli uomini con gli uomini»¹⁴⁸.

La *Mutterzunge* è la lingua in grado di mettere in comunicazione spazi e mondi differenti, lo strumento grazie al quale la scrittrice conferisce una sorta di continuità al proprio vissuto, e riesca a ridare voce alle rotture, ai lutti e alle separazioni. Si tratta di una vera e propria messa in chiaro delle immagini in negativo nella memoria. La percezione visuale della lingua si rivela anche nel modo in cui essa traduce le parole; si potrebbe utilizzare per lei un'espressione di Tawada Yōko, la quale dice di appartenere alla categoria dei «traduttori con gli occhi»¹⁴⁹. Nel già citato studio di Lacan *La topique de l'imaginaire*, l'esempio dell'*Experience du bouquet renversé* svela come l'immagine reale mostrata dallo specchio in verità sia data da un'illusione ottica: il *bouquet* nello specchio è un *bouquet* immaginario. L'analogia che intercorre tra specchio e traduzione è la stessa che rivediamo qui tra il *bouquet renversé* di Lacan e la *gedrehte Zunge* di Özdamar¹⁵⁰. La lingua di Özdamar è una lingua allo specchio, che esiste solo nello specchio là dove non si può mai esistere con il proprio corpo. Questo processo di traduzione visuale viene messo in atto già nel titolo del racconto *Karagöz in Alamania. Schwarzauge in Deutschland / Karagözin «Alamania». Occhi neri in Germania*, dove Karagöz significa in turco appunto *occhionero/Schwarzauge* e Alamania è il nome turco per Germania. La scrittrice gira le parole, mettendo la lingua allo specchio e realizzando così, tramite questo processo, la coesistenza tra le due lingue. In uno scritto sul surrealismo, Benjamin spiega il meccanismo di apparizione delle immagini dei surrealisti attraverso l'analogia con una porta girevole, una *Drehtür*¹⁵¹, che potrebbe essere

che si perde la propria lingua madre in terre straniere. Perché non si può perdere la lingua madre anche nella propria terra?» (*ivi*, 23).

¹⁴⁸ «Josef, jetzt, in meinem Land, wo der Morgen kein Morgen zu sein scheint, wo nur die Sterne mit Sternen sprechen können, aber nicht Menschen mit Menschen, mit wem sprach der Junge, der zwanzig Jahre alt war, aber auf seinem Foto aus der Zeitung wie fünfzehn aussah? / Josef, ora, nella mia terra, dove il mattino non sembra essere un mattino, dove le stelle possono parlare solo con le stelle, ma non gli uomini con gli uomini, con chi parlava il giovane di vent'anni, che sulla sua foto nel giornale sembrava averne quindici?» (*ivi*, 25).

¹⁴⁹ Tawada 1998, 31. Cf. Perrone Capano 2002; Sgambati 2006 e 2013.

¹⁵⁰ «Ich saß mit meiner gedrehten Zunge in dieser Stadt Berlin» (Özdamar 1990, 9).

¹⁵¹ «Im Mittelpunkt dieser Dingwelt steht das Geträumteste ihrer Objekte, die Stadt Paris selbst. Aber erst die Revolte treibt ihr surrealistisches Gesicht restlos heraus. (Menschenleere Straßen, in denen Pfiffe und Schüsse die Entscheidung diktieren.) Und kein

associata anche alla *gedrehte Zunge*, la lingua che, girandosi come una porta girevole, apre un varco verso i ricordi e conduce al momento della ripresa, del riversamento. Il momento del «riversamento» collega il processo di traduzione linguistica a quello di una traduzione visuale, come Paola Zaccaria a proposito di traduzione e ripresa cine/fotografica:

[...] una delle questioni che mi sono poste è quella dell'apertura di uno spazio per la comparazione, non tanto o non solo fra scrivere con immagini (pittura, fotografia, cinema) e scrivere con segni tipografici (letteratura), ma fra tradurre pezzi di reale, di mondo in fotografia e tradurre un altro mondo, un'altra parola nella propria lingua (procedura, quest'ultima, per certi versi analoga anche al riversamento d'immagini nella fase di montaggio, vera e propria riscrittura del girato).¹⁵²

In questo saggio Zaccaria cerca di trovare il nesso che unisce queste modalità di «traduzione» fotografica e cinematografica alla traduzione dell'esperienza della migrazione, commentando il film di Emanuele Crialesi *Nuovomondo* (2006) si sofferma sul frame in cui la nave si distacca dalla terraferma, in questo momento la ripresa rallenta a sottolineare il momento del distacco, proprio perché questo momento di separazione rappresenta il momento più traumatico e creare un momento di sospensione aiuta a «tradurre» il disormeggio.¹⁵³

Anche Özdamar percepisce lo spazio del passaggio come spazio di sospensione, e sente il bisogno di rappresentarlo con una «ripresa» rallentata, per poter catturare con maggior precisione il momento del passaggio da una parte all'altra, come avviene nell'attraversamento tra le due sponde di Istanbul:

Als ich die Brücke entlanglief, kam es mir vor, als müsste ich mit meinen Händen die Luft vor mir herschieben. Alles bewegte sich sehr langsam, wie in einem zu stark belichteten, alten Slow-motion-Film.¹⁵⁴

Gesicht ist in dem Grade surrealistisch wie das wahre Gesicht einer Stadt. [...] Und all die Orte von Paris, die hier auftauchen, sind Stellen, an denen das, was zwischen diesen Menschen ist, sich wie eine Drehtür bewegt. / Nel punto centrale di questo mondo di cose c'è il più sognato fra gli oggetti, la stessa città di Parigi. Però prima la rivolta ha fatto uscire fuori completamente il suo volto surrealistico. (Strade senza uomini in cui fischi e spari prendono la decisione). E nessun volto è a tal livello surrealista quanto il vero volto di una città. [...] E tutti i luoghi di Parigi, che qui emergono, sono posti, nei quali, ciò che c'è tra questi uomini si muove come in una porta girevole» (Benjamin 1969, 93).

¹⁵² Zaccaria 2009, 181.

¹⁵³ *Ivi*, 199.

¹⁵⁴ «Mentre percorrevo il ponte, mi sembrò come se dovessi spostare l'aria con le mani. Tutto si muoveva molto lentamente, come in un vecchio Slow-motion-film illuminato troppo forte» (Özdamar 1998, 187).

Lo spazio liscio del mare è quello che si trova tra le due sponde di Istanbul. In questo episodio la scrittrice si sofferma a descrivere le ombre lasciate dai corpi sulla superficie del mare e non a caso, Karagöz personaggio della sua prima opera teatrale, scelto per mettere in scena la vita di un migrante, è un personaggio del teatro delle ombre turco. Il teatro delle ombre, il tappeto, le foto, lo specchio, lo schermo, sono tutte declinazioni di un unico processo di ripresa della realtà e interpretazione/traduzione che si riallacciano alla necessità di rappresentare l'assente¹⁵⁵. Nella traduzione, come nella foto, si rivela la presenza dell'assente, laddove nella traduzione a essere assente è l'originale. La traduzione come rappresentazione dell'assente viene analizzata anche da Ingenito in un articolo dedicato ai nessi tra foto e traduzione, nel quale egli indica nell'illusione mimetica l'analogia tra il fotografare e il tradurre, e nota una malinconia legata tanto al processo di traduzione che al fotografare, relativa in entrambi i casi alla *perdita dell'originale*¹⁵⁶. La scrittura di Özdamar manifesta la volontà di mantener viva questa malinconia nei confronti di ciò che non è presente¹⁵⁷. La *Mutterzunge*, lingua-medium, lingua-specchio, è una lingua che incarna l'unione tra i due spazi, la riunificazione di ciò che è scisso, la presenza dell'assente, del turco nel tedesco, delle radici arabo-persiane nel turco e così via. Lo spazio della traduzione significa possibilità di costruzione di una propria lingua, di una propria identità nonostante la separazione, in quanto proprio lo spazio consente il recupero delle immagini e la costruzione dell'archivio.

Lo «iato» tra le due lingue è anche il margine, il bordo in cui esse si incontrano, è la zona di contatto; lo spazio liscio fra le due sponde rappresenta lo spazio della messa in relazione dei significati, lo spazio in cui coesistono le due lingue, lo spazio della *Mutterzunge*. Lo spazio della traduzione

¹⁵⁵ Anche secondo Attili sembra essere un punto fondamentale nella rappresentazione della città da parte dei migranti: «Etimologicamente il termine rappresentare deriverebbe dal latino *repraesentare* cioè rendere presente ciò che è assente. Secondo questa definizione, rappresentare diverrebbe la possibilità di presentificare, restituendo attualità e immediatezza ad un qualcosa che al momento non c'è» (Attili 2007, 43).

¹⁵⁶ «Si tratta dell'illusione mimetica, la cui struttura di somiglianza con il testo del mondo impone una condizione di verità nascondendo lo spazio di manipolazione che l'artista ha a disposizione [...]. La malinconia, o Saudade come la chiamerebbero a Lisbona, fa parte dello scarto fra il mondo e i testi, fotografici o letterari, che lo rappresentano. Malinconico è il desiderio passeggero di essere presenti, oppure ritornare presenti al momento in cui è stata scattata la foto che è davanti ai nostri occhi. Malinconica è la smania di possedere la lingua o la cultura di cui stiamo leggendo un'opera in traduzione; sentimento azzurro che muove la passione di chi guarda o di chi legge e le parole e gli oggetti sono il sinonimo di un riflesso, un guizzo che apre alla distanza incolmabile tra i testi» (Ingenito 2006, 29).

¹⁵⁷ Si veda a riguardo anche Anedda 2001.

si configura quindi come «intervallo» tra le due lingue, quella zona in ombra, camera oscura in cui è possibile far rivivere il passato e cartografare il proprio vissuto. Angela Weber sottolinea l'importanza degli spazi vuoti del processo di traduzione messo in atto da Özdamar, interpretandoli alla luce delle teorie della studiosa indiana Gayarty Chakavority Spivak come spazi che creano la possibilità dell'emergere di un pensiero critico e nel processo di traduzione individua una pratica di opposizione all'ermeneutica che vuole rendere tutto chiaro. Il «vuoto» diventa quindi uno spazio sovversivo, in quanto si sottrae alla significazione¹⁵⁸, uno spazio in ombra, una camera oscura, uno spazio della messa in gioco dei significati in cui si realizza il *Wunder*/miracolo della traduzione della *Wunderferita*.

3.4.3. La produzione dell'in-finito

La presenza di spazi vuoti si rivela una cifra importante anche nella costruzione di Berlino, come sottolinea tra gli altri Philipp Oswald: «È il paradosso di Berlino, che proprio a causa della mancanza della maggior parte dei suoi edifici storici più significativi essa appaia, come luogo pieno di storia»¹⁵⁹. Vuoti che stanno scomparendo sotto l'incessante pressione del mercato immobiliare.

I vuoti che si trovano nella città sono i luoghi più rappresentativi del passato storico di Berlino, sono gli spazi del ricordo, del ritorno, della traduzione come riemersione del passato. Se nella traduzione è la differenza tra le due lingue ad aprire questo spazio in cui vengono messi in gioco i diversi contenuti, negli spazi urbani questo ruolo è svolto dal «vuoto», dagli

¹⁵⁸ «Doch beim Übersetzen, wo Bedeutung in die unbestimmte Leere zwischen zwei benannten historischen Sprachen überspringt, kommen wir ihr gefährlich nahe. Diese 'unbestimmte Leere' darf nicht unkenntlich gemacht werden durch die Übersetzung. Vielmehr vermittelt die Leere, die sich auch als Kluft zwischen den Sprachen beschreiben lässt, die Einsicht, dass eine 'bruchlose' Übertragung irgendeiner Bedeutungssubstanz eben gar nicht möglich ist. [...] Die Leere zwischen den Sprachen bildet somit das geheime Zentrum einer jeden Übersetzung – ihr Gewissen, das gegenüber dem Primat der Bedeutungsübertragung als Korrektiv angesehen werden kann. / Certo nel tradurre, dove il significato passa nel vuoto indefinito tra le due lingue già menzionate, ci avviciniamo pericolosamente. Questo 'vuoto indefinito' non può essere nascosto dalla traduzione. Anzi il vuoto, che può essere descritto anche come frattura tra le due lingue, provoca l'impressione che una traduzione 'senza rotture' non è per nulla possibile in nessuna delle sostanze significanti. [...] Il vuoto tra le lingue forma così il centro segreto in ogni traduzione – la sua certezza, può essere vista di fronte al primato della traduzione del significato come correttivo» (Weber 2009, 279).

¹⁵⁹ Oswald 2000, 69.

spazi non finiti e per questo spazi che lasciano spazio al divenire, spazi di ri-creazione, spazi del gioco, superfici della rappresentazione¹⁶⁰: «Berlino è soprattutto una grande quantità di ‘vuoto’, spazio della memoria e nello stesso tempo luogo del futuro. I vuoti sono il luogo in cui le città esprimono la loro creatività»¹⁶¹. In questo vuoto, che rende possibile la traduzione, si ritrova una delle cifre che accomunano gli spazi urbani e la cartografia della scrittrice. La traduzione quindi mette in atto una topologizzazione dello spazio come nella Moebius Strip dove interno ed esterno entrano in contatto e trasformano la superficie da discontinua in una superficie continua. La traduzione, come processo creativo¹⁶², è anche la linea di fuga del soggetto migrante/nomade¹⁶³ che, grazie a questo spazio di rinegoziazione dell’identità e delle proprie storie passate, ha la possibilità di riscrivere la propria storia, cartografare il proprio spazio e così facendo coreografare i propri ricordi.

Spazi vuoti costellano la topografia berlinese evocando gli eventi storici, suggerendo e stimolando la possibilità di rinascita. Si pensi allo *Jüdisches Museum* di Daniel Libeskind (2000), al *Memoriale della Shoah* (2005) di Peter Eisenman, ma anche alla *Niederländische Botschaft* costruita dall’architetto Rem Koolhaas (2003): si tratta di edifici costruiti intorno al concetto di vuoto, che concretizzano l’estetica dell’assente di cui parlava Shusterman¹⁶⁴. Così le superfici di Özdamar sono spazi su cui poter proiettare il proprio passato e tracciare una cartografia urbana che è tutt’uno con la cartografia del desiderio, perché costruita con la lingua delle stelle e tracciata con la scia delle comete:

*Seltsame Sterne starren zur Erde,
Eisenfarbene mit Sehnsuchtschweifeln [...].*¹⁶⁵

¹⁶⁰ Riguardo al rapporto tra gioco e creazione si veda Huizinga, *Homo ludens*, in particolare la sezione VII, *Gioco e poesia*. «Il poetare, invece, nato nella sfera ludica, non se ne allontanerà mai definitivamente. *Poiesis* è una funzione ludica. Essa ha luogo in un orto chiuso e fiorito dello spirito, in un mondo tutto proprio che lo spirito stesso si crea, in cui le cose hanno un altro volto che nella ‘vita consueta’ e sono connesse in altro modo che dal legame logico» (Huizinga 2002, 140).

¹⁶¹ Cavannò 2006, 26.

¹⁶² «This altered understanding, and becomes the basis for new modes of cultural creation, is crucial to contemporary thinking» (Simon 2005, 265).

¹⁶³ «L’obbiettivo della soggettività nomade è quello di identificare una linea di fuga, in altre parole uno spazio del divenire creativo e alternativo che non stia tra mobile/immobile residente/straniero ma all’interno stesso di queste categorie» (Braidotti 2008, 24).

¹⁶⁴ Shusterman 1999.

¹⁶⁵ «Strane stelle fissano la terra / color di ferro con code di nostalgia [...]» (Else Lasker-Schüler, in Özdamar 2003, 9).

È questa scia la traccia che viene lasciata nell'archivio, la traccia che, secondo le parole di Glissant, fa di queste narrazioni non più «un contenitore passivo della Narrazione onnipotente, ma della dimensione mutevole e durevole di ogni cambiamento e di ogni scambio. L'immaginario di un pensiero della traccia ci è consustanziale se viviamo una poetica della Relazione nel mondo attuale»¹⁶⁶. La scrittura di Özdamar vive e trasmette l'esperienza della migrazione grazie al tessuto della sua lingua fatto di transiti, una lingua che mostra la sua essenza di corpo migrante. Transiti e passaggi costruiscono il gioco tra le superfici che funzionano da dispositivi di visione, sulle quali viene messo in atto un costante processo di deterritorializzazione e riterritorializzazione così da creare uno spazio di messa in comunicazione e in relazione dei diversi sistemi semantici e dei significati delle parole, uno spazio liscio come quello del mare, in cui Braudel¹⁶⁷ aveva invitato a vedere uno spazio di comunicazione. Questa traccia non stria lo spazio, ma rende liscio lo spazio striato, perché mette in comunicazione punti differenti dello spazio¹⁶⁸ e culture differenti. La scrittura di Özdamar, traccia lo spazio come corda¹⁶⁹ nel territorio cartografa gli spazi, la sua «poietica» produce deterritorializzazioni grazie alle quali lo spazio del confine si fa soglia e lascia passare significati tra le parole e i differenti codici semiotici, diventando spazio di relazione, spazio di traduzione: spazio della coesistenza degli spazi.

¹⁶⁶ Glissant 1998, 21.

¹⁶⁷ Braudel 1982.

¹⁶⁸ «[...] la ligne nomade est abstraite en un tout autre sens, précisément parce qu'elle est d'orientation multiple, et passe *entre* les points, les figures et les contours: sa motivation positive est dans l'espace lisse qu'elle trace, et non dans le stirage qu'elle opérerait pour conjurer l'angoisse et se subordonner le lisse» (Deleuze - Guattari 1980, 620).

¹⁶⁹ Ci si riferisce qui al parallelo tra la scrittura della Özdamar e la corda kafkiana proposto all'inizio del capitolo.

4.

TERÉZIA MORA: LO SPAZIO ALLA DERIVA

Sollievo... è finita. Questa è la storia della città. La città non esiste più. Ora possiamo uscire dalla sala [...].

R. Koolhaas, *La città generica*¹

4.1. LA SCRITTURA DEL CONFINE

Nel 1999 Terézia Mora con il racconto *Der Fall Ophelia / Il caso Ofelia*, contenuto nella sua prima opera narrativa, la raccolta *Seltsame Materie / Strana materia*, si aggiudica l'*Ingeborg Bachmann Preis*², dimostrando già dalla sua prima prova letteraria un talento riconfermato dalle successive produzioni.

A differenza di Özdamar, questa volta non fa scalpore che a ricevere il premio sia una scrittrice di madre lingua non tedesca, anche perché il tedesco per Mora, più che essere una lingua straniera, è una lingua che la rende estranea dal momento che la scrittrice nata nel 1971 a Petőhaza (Sopron), una cittadina del confine ungherese, cresce in una famiglia in cui si parla un dialetto tedesco e al liceo, invece, imparerà il tedesco standard, che sceglierà poi come lingua d'arte³. Nel caso di Mora l'appartenere a una minoranza linguistica comporta un sentirsi stranieri in patria, che diventerà uno dei temi fondamentali della sua scrittura. La scrittrice si trasferisce nel 1990 a Berlino, dove studia letteratura ungherese e teatro e in seguito si scrive all'Accademia del Cinema e della Televisione Tedesca, e a Berlino

¹ Koolhaas 2006, 59.

² Per il racconto *Durst* si aggiudica il *Würth Literature Prize* (1997), mentre per la sceneggiatura *Die Wege des Wassers in Erican* l'*Open-Mike-Literaturpreis* (1997), e per la raccolta *Seltsame Materie* l'*Adalbert-von-Chamisso-Förderpreis* (2000).

³ In una intervista racconta come solo in seguito alla nascita della figlia abbia scoperto che la madre fino a due anni le aveva parlato unicamente in tedesco. Mora considera sia il tedesco che l'ungherese come lingua madre. Cf. Tatasciore 2009.

tuttora vive e lavora come scrittrice e traduttrice. Scrive in tedesco e traduce dall'ungherese. Proprio un lavoro di traduzione, ovvero la traduzione del romanzo *Harmonia Caelestis* (2000) di Péter Esterházy⁴ l'accompagna e la sprona nella scrittura della sua seconda opera, il romanzo *Alle Tage*, pubblicato nel 2004, tradotto in italiano per Mondadori (2009), grazie al quale si aggiudica il *Mara-Cassens-Preis* (2004) per il miglior romanzo di debutto, il *Preis der LiteraturNord* (2004), il *Kunstpreis Berlin - Förderpreis für Literatur der AdK* (2004) e il *Preis der Leipziger Buchmesse* (2005), mentre per la traduzione di *Harmonia Caelestis* riceve nel 2002 lo *Jane Scatchered Preis*. Nel 2009 pubblica la sua terza opera narrativa, ancora un romanzo, *Der einzige Mann auf dem Kontinent*⁵, accolto prontamente da recensioni positive⁶ e nel 2013 è la volta del già citato *Das Ungeheuer* con cui si aggiudica il *Deutscher Buchpreis*.

Benché nel 2000 abbia ricevuto per la raccolta *Seltsame Materie* lo *Chamisso Preis*, Mora rifiuta categoricamente di essere messa nel novero degli scrittori migranti. La studiosa Träser-Vas ha ipotizzato la possibilità di leggere la produzione di Mora come parte della tradizione letteraria tedesco-ungherese⁷, per cui anche in questo caso possiamo parlare più che di una *Migrantenliteratur* di una letteratura della minoranza⁸, la scrittrice stessa rivendica il suo posto nella letteratura tedesca, affermando di essere tedesca almeno quanto Kafka⁹.

Queste scritture, come si è mostrato nel secondo capitolo, vengono qui analizzate nell'ambito del fenomeno più ampio di una letteratura nomade, una lettura questa tesa a superare classificazioni discriminanti, classificazioni che nascondono la natura rizomatica-dialogica dello spazio culturale e fanno della letteratura un nuovo spazio di affermazione di logiche nazionaliste. La letteratura nomade però non vuole essere solo una definizione «felice» anzi di essa sono proprie le problematiche legate a territorializzazioni difficili da accettare e a deterritorializzazioni difficili da superare. For-

⁴ *Harmonia Caelestis* di Péter Esterházy è stato tradotto in italiano da Giorgio Pressburger e Antonio Sciacovelli, edito da Feltrinelli, Milano, 2003, mentre in tedesco è edito dalla Berlin Taschenbuchverlag, Berlin, 2003.

⁵ Mora 2009.

⁶ Ci si riferisce qui alle seguenti recensioni: M. Albat su *Frankfurter Rundschau* (23.09.09); V. Auffermann su *Die Zeit* (08.10.2009) e T. Spreckelsen su *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (15.08.09).

⁷ Proszts 1998.

⁸ Träser-Vas 2004.

⁹ «Fremde Leben in andere Welten. Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani», *Literaturen.de*, 4 (2005).

se anche per aggirare il gioco di identificazione innescato dal meccanismo scrittore-nazione Mora sceglie di utilizzare un nome d'arte per mascherare la sua provenienza, precedendo così l'insorgere di pregiudizi legati a una qualsiasi classificazione geografico-nazionalista. Mora ha scelto Berlino per vivere in un luogo culturalmente aperto e per rifiutare il condizionamento di uno sguardo, che giudica provinciale, e che la vorrebbe ingabbiata nel ruolo di scrittrice dell'Est¹⁰. Ed è proprio uno sguardo «provinciale» a essere messo sotto accusa nella prima raccolta di racconti.

Seltsame Materie descrive la vita dei luoghi di provincia e di confine. I suoi protagonisti hanno tutti il marchio dell'estraneità, il titolo stesso della raccolta definisce «strana» la materia di cui sono fatti questi luoghi, «strana» perché intrisa dal senso di estraneità, di non appartenenza dei protagonisti, come si può vedere nel racconto *Der See / Il lago*:

Im Dorf sind wir bekannt als «das letzte Ende», die mit den goldenen Haaren, den Ringen, den goldenen Nasen. Vater lacht und streut goldene Rosinen in den salzigen Teig.¹¹

L'io narrante di questo racconto è una ragazzina che narra il suo sentimento di estraneità provocato dallo sguardo degli altri abitanti del villaggio. Lei e suo fratello sono gli unici del villaggio ad avere i «capelli d'oro». «Alles ist hier Grenze. / Tutto qui è confine»¹², scrive appena poche righe prima¹³. Il confine è iscritto non soltanto nel luogo geografico, ma anche nella condizione dei protagonisti ed è perfino dato dalla loro età: sono tutti adolescenti che devono tracciare i limiti del proprio mondo rispetto a quello degli adulti¹⁴. I luoghi di confine qui descritti non sono luoghi di contatto o di passaggio, come lo erano nel periodo in cui costituivano il complesso culturale mitteleuropeo, prima dei due conflitti mondiali, ma sono luoghi segnati dai confini imposti dalla guerra fredda. La cortina di ferro sembra quasi aver trasmesso la sua impenetrabilità anche agli elementi naturali del paesaggio, andando a solidificare, per esempio, le acque di questi luoghi che si fanno pesanti, dense. L'acqua in questi racconti non è mai fluida, anzi ha la stessa consistenza del cemento, come nel racconto

¹⁰ Si veda l'intervista all'autrice a cura di Verena Auffermann dal titolo: *Sehnsuchtsge-wässer: Moras magische Grenzgeschichten* (Aufferman 1999).

¹¹ «Nel villaggio siamo conosciuti come 'l'ultima fine', quelli con i capelli d'oro, gli anelli, i nasi d'oro. Papà ride e getta uva passa dorata nell'impasto salato» (Mora 1999, 58).

¹² *Ibidem*. Cf. Kegelmann 2009.

¹³ Gorries 2000.

¹⁴ In dieci racconti otto protagonisti sono figure femminili e due figure maschili, tutti sono adolescenti o bambini.

Seltsame Materie, dove si dice che l'acqua è «grigia e nera come un cemento fluido»¹⁵ tanto che Silvia Palermo parla a proposito di questo racconto di una sorta di gioco tra materia, antimateria e una terza materia, la *Seltsame Materie*, appunto, di cui constano questi luoghi¹⁶. Anche nel racconto *Der Fall Ophelia* l'acqua si presenta come un elemento pesante e ostile. La protagonista di quest'ultimo racconto è una ragazzina che si allena a fatica in piscina, per cui molto spesso preferisce lasciarsi galleggiare piuttosto che nuotare: «Ophelia hatte mich der Meister genannt. Ich musste Meister zu ihm sagen. Ophelia, sagte der Meister, was schwebst du dahin? Ist das alles du kannst?»¹⁷. L'immagine di Ophelia rimanda alla densità di un'acqua su cui il suo corpo potrebbe restare a galleggiare per ore¹⁸. Ophelia conta e recita¹⁹ una sorta di preghiera-mantra per poter superare lo sforzo e andare avanti: «Mississippi eins, Mississippi zwei, Mississippi drei... vier. Luft anhalten. Das Leitungswasser hat vierzehn grad, aber es erwärmt sich schnell. Der Wasserspiegel im Schwimmbecken ist nicht gespannt»²⁰. La piscina è lo spazio in cui Ophelia si allena per affrontare il mondo esterno per lei ostile ed estraneo. La famiglia di Ophelia è composta dalla nonna e dalla madre, tutte e tre sono arrivate da poco nel villaggio, cercando forse proprio un posto piccolo, un luogo dove poter nascondere meglio la loro estraneità, sono l'unica famiglia di stranieri del villaggio²¹. L'acqua tiene lontano Ophelia dagli insulti dei suoi compagni di scuola che le urlano

¹⁵ «[...] [l'acqua] grigia e pesante come cemento liquido» (Mora 1999, 60).

¹⁶ Palermo 2007, 239.

¹⁷ «Ofelia, mi aveva chiamato il maestro. Io dovevo chiamarlo maestro. Ofelia, diceva il maestro, ancora stai a galleggiare? È tutto quello che sai fare?» (Mora 1999, 113).

¹⁸ Anche nel racconto *Der See* il corpo viene paragonato ad una nave, quindi qualcosa che galleggia sull'acqua: «[...] mein Körper ist ein Boot. / Il mio corpo è una barca» (ivi, 64).

¹⁹ Mangani in *Cartografia morale* spiega il nesso tra il contare, la preghiera e il nesso di queste due operazioni con la cartografie medievale. In particolare si veda il paragrafo *Misurare calcolare pregare*: Mangani 2006, 25-36.

²⁰ «Mississippi uno, Mississippi due, Mississippi tre... quattro. Trattenerne il fiato. L'acqua di rubinetto a quattordici gradi, ma si riscalda velocemente. Lo specchio d'acqua nella piscina non è liscio» (Mora 1999, 123).

²¹ «Wir sind die einzig fremde Familie im Dorf, wenn man das eine Familie nennen kann, diese drei Generationen Frauen, und alle geschieden, erzählt man sich, kommen hierher, Kommunisten wahrscheinlich, christlich auf keinen Fall. Sprechen fremd und beten nicht. Man dreht sich um zu uns und ist ganz still. / Siamo l'unica famiglia straniera nel villaggio, se si può chiamarla una famiglia, queste tre generazioni di donne, e tutte separate, si dice, vengano qui, probabilmente comunisti, cristiani in nessun caso. Parlano straniero e non pregano. Si gira verso di noi silenzioso» (Mora 1999, 117). Anche il costume da bagno viene connotato come «straniero»: «Meine Badeanzug ist ausländisch und lila. / Il mio costume da bagno è straniero e lilla» (ivi, 118).

dietro: «Siete dei fascisti»²². Ma l'acqua della piscina in verità la nasconde soltanto, non la protegge del tutto. La signora delle pulizie della piscina, «grassa come un Buddha», alla fine del racconto sollecita Ophelia a scegliere tra lo stare nella piscina e la vita²³. Ophelia deve trovare una via di fuga dal destino inscritto nel nome datole dal maestro:

Kein Kopfgesetzt, aber die Freiheit des Instinkts. Ich stoße mich ab. Ich breche durch. Die Luft scharf, kalt und schmerzlich wie der erste Atemzug. Aus dem Himmel gebissen.²⁴

L'istinto è più forte e Ophelia riesce a non lasciarsi morire, a mordere il cielo rubando così un respiro che la riporta in vita. L'asse spaziale lungo cui si svolge questo racconto è quello verticale. L'acqua è un elemento che rappresenta la nascita (liquido amniotico) e la morte (il fiume Lete) rappresenta l'elemento infero, mentre il cielo e l'aria sono la salvezza. Tutti i racconti tendono al basso, alle profondità mentre la leggerezza, qui, è solo un'illusione²⁵. L'acqua non è l'unico elemento che rimandi all'immagine di un paesaggio ctonio, nel racconto *Seltsame Materie* lo spazio del villaggio viene descritto come se fosse composto da un'unica materia emersa:

Wenn man aus der Stadt kommt und aus dem Bus auf sie hinausblickt, scheint meine Heimat wie aus einer einzigen zusammengereinigten Materie zu sein. Aus Fasern, so braun und so unauftrennbar wie die Wolle unserer Kleidung.²⁶

Questa materia emersa è un'immagine che rimanda alle terre liminali e ricorda le terre sottratte alle paludi la cui protezione è affidata alla dea Artemide²⁷, il cui culto viene associato a quello di Ecate che segue e guida

²² *Ivi*, 127.

²³ «Hier ist es Ertrinken, da draußen Leben, sagt Buddha zu mir. / Qui c'è da affogare, fuori c'è la vita, mi dice Buddha» (*ivi*, 128).

²⁴ «Nessuna legge di testa, ma la libertà dell'istinto. Io scatto. Apro un passaggio. L'aria pungente, fredda e dolorosa come il primo respiro. Morso dal cielo» (*ibid.*).

²⁵ «Leichtigkeit ist Illusion» (*ivi*, 221).

²⁶ *Ivi*, 19. «Se si viene dalla città e la si guarda dall'autobus, la mia patria sembra che sia fatta di un'unica materia emersa tutta insieme. Da fibre così marrone e così compatte come la lana dei nostri vestiti» (trad. it. Palermo 2007, 255-257).

²⁷ Sono questi territori ad essere protetti dalla dea Artemide, dea dei confini. Zanini in *Storie di confine* cita un testo di Vernant, *La morte negli occhi*: «Artemide è anche *Limnâtis*: quella delle paludi, delle lagune. Ha la sua sede sulle rive del mare, nelle zone costiere dove indefiniti sono i limiti tra la terra e l'acqua; ma abita anche nelle regioni dell'interno quando lo straripamento d'un fiume e la stagnazione delle acque creano uno spazio che non è del tutto asciutto senza essere completamente acquoso, e dove ogni coltura si rivela precaria ed aleatoria» (Zanini 1997, 20). Per un approfondimento sul tema si veda Ginzburg 1989, 65-98.

Kore-Persefone, dea rapita da Ade, dea dei passaggi. Il confine in queste storie rappresenta il *finis terrae*, il limite invalicabile oltre il quale non è possibile andare. La verticalità permette solo un passaggio estremo, il confine qui è una soglia verso l'altrove, questa volta senza ritorni.

I confini determinano anche dei rapporti basati sull'inclusione/esclusione, in quanto proprio dove i confini sono incerti si possono innestare dei meccanismi di delimitazione che sono ancora più rigidi rispetto alla norma, come mostra Mary Douglas nel suo saggio *Purity and Danger* (1970)²⁸. Così, in questi racconti, il limite che scaturisce dalle caratteristiche dei personaggi esalta la forza del confine data dalla collocazione topografica dei racconti. Solo il nonno nel racconto *Il lago* riprende l'idea di questi luoghi come luoghi di contatto fra culture differenti. Per questo è più giusto parlare qui di frontiera, termine che in italiano meglio sottolinea la presenza dei due fronti²⁹. I protagonisti di queste storie si trovano tra due fronti e sono tutti personaggi in cerca di vie di fuga, che tentano di evadere sia materialmente da questi spazi, come nel racconto *Ein Schloss*, sia spiritualmente attraverso il superamento del sentimento di estraneità, come nel caso di *Der Fall Ophelia*. In queste condizioni, una via di fuga potrebbe nascondere la propria diversità attraverso la neutralità linguistica:

Ein Lehrer sagte einmal zu mir, ich würde lispeln, und er zeigte mir auch gleich, wie man das S bildet: mit der Zunge hinter den Zähnen. Er sagte dann aber auch: Dieses A wird man in seinem Leben nicht nützen zu sagen, ich käme woanders her. Sie würden sowieso hören, woher ich bin.³⁰

La protagonista del racconto *Seltsame Materie* è una ragazza che si prepara alla prova di dizione per diventare attrice. Si esercita per liberarsi dall'accento, ma si rende conto che nonostante gli assidui esercizi la sua prove-

²⁸ Cf. Douglas 1993.

²⁹ «Nelle regioni coperte da grandi foreste, dalla Lituania alla Russia fino alle regioni balcaniche, molte parole che indicano il confine derivano dall'abitudine di incidere su un albero una croce (in slavo *gran'* da cui il russo *granica* e il tedesco *Grenze*), o da quella di abbattere gli alberi per creare il margine di una radura o una barriera artificiale. Come la pietra, anche il tronco dell'albero può venire accatastato, può divenire il recinto di un campo oppure di un luogo abitato, fortificandolo. Il confine non separa più soltanto spazi diversi, ma vi si oppone, diventa qualcosa d'altro: diventa frontiera» (Zanini 1997, 10).

³⁰ Mora 1999, 13. «Un insegnante una volta mi disse che avrei parlato bleso e subito mi mostrò come si articola la S: con la lingua dentro ai denti. Ma poi disse anche: di questa 'A' non ci si sbarazza per tutta la vita. Dico a mio fratello che non servirebbe a nulla dire che provengo da altrove. Si sentirebbe comunque di dove sono» (trad. it. Palermo 2007, 247 e 249).

nienza sarà sempre riconoscibile³¹. Il protagonista del romanzo *Alle Tage*, poliglotta per miracolo, parla invece senza accento: «[...] ohne *Ort*, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt³²», ed è anch'egli caratterizzato dal marchio dell'estraneità, dall'odore di estraneità, come dirà sua moglie³³.

Con il romanzo *Alle Tage* la scrittrice passa dagli spazi della provincia a quelli di una metropoli occidentale B. dove a cambiare insieme alla topografia sarà la topologia dello spazio narrato. La metropoli occidentale B. non ha fronti, ma non risulta per questo un luogo più vivibile. B. è costruita come un labirinto dal centro vuoto, in cui tutto è diventato orizzonte. Per questo nel romanzo *Paradiso e Inferno* si incontrano. La metropoli diventa il luogo di deterritorializzazioni infinite in cui il lettore può seguire le deambulazioni di un esule senza patria e senza lingua.

³¹ In tedesco esiste l'aggettivo *akzentfrei*/libero da accento per indicare le persone che, pur non essendo di madrelingua tedesca non hanno però alcun accento, si tratta di un giudizio linguisticamente positivo ma che rispetto alla questione delle identità segnala la mancanza di un luogo specifico che dona l'accento alle proprie parole.

³² «[...] , senza *luogo*, così chiaro, come non si era mai sentito, nessun accento, nessun dialetto, niente — parla come uno che non viene da nessun posto» (Mora 2004a, 13).

³³ «[...] , den Geruch der Fremde. Sie roch Fremdheit an ihm. / [...] l'odore dell'estraneità. Lei sentiva l'odore dell'estraneità su di lui» (*ivi*, 17). La parola tedesca *Fremde* ha tre significati differenti a seconda del genere della parola si avrà rispettivamente *das Fremde*/l'estraneità, *die Fremde*/l'estero, *der Fremde*/l'estraneo, anche l'aggettivo *fremd* può indicare tanto delle qualità spaziali che delle caratteristiche legate alla personalità. È *fremd*/estraneo ciò che proviene dall'esterno, da un di fuori, *fremd* è anche ciò che è *strano*, *non conosciuto*, ciò di cui *non ci si fida* riferendosi ad una persona. Cf. Jostes 2004. *Fremd* possono essere i luoghi e le persone ma anche gli oggetti, in quanto vi è, inoltre, un tipo di estraneità legata al concetto di possesso. È *fremd* ciò che appartiene a un altro. Cf. Waldenfels 1995, 20. Ma ricordiamo anche quanto scriveva Steiner a proposito del poliglotta: «The polyglot is a freer man. But the unboundedness of discursive potentiality has its negative side. The unarrested infinity of conceivable propositions and statements entails the logic of nullity and of nihilism» (Steiner 1989, 56-57).

4.2. «ALLE TAGE»: LA TERRA DI NESSUNO³⁴

4.2.1. *La messa in scena*

Il romanzo *Alle Tage* è suddiviso in 9 parti³⁵. Si apre con una scena³⁶ nella quale si assiste al dialogo tra uno scrittore e un redattore, in cui il primo cerca di vendere il suo prodotto, ovvero questo stesso libro, al secondo:

*Wovon ich rede, sind herzzereißende und oder komische Geschichten. Extremes und Skurriles. Tragödien, Farcen, echte Tragödien. [...] Und ganz besonders. Wunder. Wunder von überallher. Beziehungsweise nehmen sie uns einfach. Die Wunder sind für uns alle da. Nicht umsonst beißen wir die Zeit der – Wunder. Die haben die Märtyrer, und wir haben die Wunder. Sie verstehen.*³⁷

Tragedia e farsa si mescolano, i miracoli si susseguono alle catastrofi in un romanzo che potrebbe essere definito una tragicommedia in 9 atti, che ricorda i drammi a stazioni medioevali, un modello palusibile dal momento che il redattore desidererebbe un protagonista che fosse come un Cristo senza barba. La struttura del romanzo potrebbe essere paragonata a quella

³⁴ Cf. Leed 1985. Inoltre si ricordi che la terra tra i due confini Est e Ovest veniva chiamata appunto *Niemandsländ/terra di nessuno*.

³⁵ Le parti in questione sono (grassetto nel testo originale):

Prologo

- 1) **0. JETZT** *Wochenende* (0. Adesso. WEEKEND)
- 2) **I. GOTTERSUCHER** *Reisen* (Cercatori di Dio. VIAGGI)
- 3) **II. DER BESUCHER** *Hysterie, Lamento* (Il visitatore ISTERIA, LAMENTO)
- 4) **III. ANARCHIA KINGANIA** *Folklore* (Anarchia Kingania FOLKLORE)
- 5) **IV. FLEISCH** *Affären* (Carne AVVENTURE)
- 6) **V. ROADMOVIE** *Unvollendet* (Road movie INCOMPIUTO)
- 7) **VI. DAS UNMÖGLICHE** *Ebe* (L'impossibile MATRIMONIO)
- 8) **VII. BINDEN UND LÖSEN** *Übergang* (Legare e sciogliere TRAPASSO), **ZENTRUM** *Delirium* (Centro DELIRIO)
- 9) **0. AUSGANG** *Verwandlungen* (0. Uscita METAMORFOSI).

³⁶ La scrittrice stessa utilizza il termine scena per riferirsi agli episodi di questo romanzo. Si veda l'intervista a Mora nella Tesi di Kraft 2006/2007.

³⁷ «*Quelle di cui parlo sono storie strappacuore e/o comiche. Cose estreme e stravaganti. Tragedie, farse, autentiche tragedie. [...] E soprattutto: miracoli. Quanto a questi la domanda è enorme. Compriamo miracoli da ogni parte. Ovverosia ce li prendiamo e basta. Sono là per tutti noi. Non per nulla ci definiamo l'età dei miracoli. Quelli là hanno i loro martiri, e noi abbiamo i miracoli. Lei mi capisce*» (Mora 2004a, 5; trad. it. 2009, 7; corsivo nel testo originale).

dei radiodrammi, ai quali nel testo si trovano dei riferimenti espliciti³⁸, tanto più che la scrittrice confessa di essersi ispirata a Ingeborg Bachmann, citata già dal titolo del romanzo, nota autrice di radiodrammi³⁹. L'incipit di questa scena sembra essere il prosiegua del prologo, in quanto è sempre lo scrittore a introdurre il lettore nella finzione letteraria:

Vögel

Nennen wir die Zeit *jetzt*, nennen wir den Ort *bier*. Beschreiben wir beides wie folgt. Eine Stadt, ein östlicherer Bezirk davon. Braune Straßen, leere gestopfte Menschenheime, im Zickzack an der Bahnlinie entlang laufend, in plötzlichen Sackgassen an eine Ziegelsteinmauer stoßend.⁴⁰

La scena si svolge in un *qui* e *ora*, ed è ambientata in un quartiere a Est. Al lato di una strada, su di una esigua striscia di prato, si trovano dei giochi per bambini e su una di queste strutture, tre lavoratrici scoprono il corpo del traduttore Abel Nema che pende a testa in giù come un pipistrello. Tutto il romanzo ripercorre le fasi che precedono questo momento. L'inizio qui coincide con la fine. A *Vögel/Uccelli* segue una scena intitolata *Chöre/Cori*, titolo che si riferisce sia alla presenza delle voci di un coro, che si sta esercitando in una stanza vicina a quella in cui si svolge l'azione principale, sia al fatto che l'analessi è ottenuta grazie all'utilizzo di stralci di dialoghi. Varie voci si alternano al *Dona nobis* intonato dal coro. Tatjana, amica di Mercedes, per esempio, racconta a Erik del matrimonio di quest'ultima con Abel Nema:

Unsere Freundin Mercedes hat eine Art Genie oder was aus Transsylvanien oder wo geheiratet, den sie aus dem Feuer oder so ähnlich gerettet hat.⁴¹

Il professore Tibor B. parla di Nema a Mercedes, quando ancora questa era sua moglie, in seguito sposerà poi Nema, e Abel Nema era il suo allievo-cavia:

³⁸ Camilla Miglio ritrova una corrispondenza tra Antonio il protagonista del radiodramma *Die Zikaden* di Bachmann/Henze e Abel Nema protagonista di *Alle Tage*. Cf. Miglio 2007.

³⁹ Il titolo del romanzo cita una poesia di Ingeborg Bachmann, *Alle Tage*, su cui si ritornerà in seguito. Bachmann 1985, 28.

⁴⁰ «Uccelli. Definiamo il tempo *adesso*, e il luogo *qui*. Descriviamoli nel modo seguente. Una città, e di questa città un quartiere orientale. Strade marroni, magazzini vuoti o pieni non si sa bene di cosa e ricoveri umani stracolmi di gente che si susseguono a zigzag lungo i binari della ferrovia, cozzando contro murglie di mattoni in strade improvvisamente senza uscita» (Mora 2004a, 9; trad. it. 2009, 11).

⁴¹ «La nostra amica Mercedes ha sposato una specie di genio o chissà, venuto dalla Transilvania o da qualche altro posto, uno che ha salvato dal fuoco o una faccenda del genere» (Mora 2004a, 13; trad. it. 2009, 15).

Er hat die gleichen Probleme wie jeder Emigrant: er braucht Papiere und er braucht Sprache, [...] das glaubt man einfach nicht, dass er den Großteil seiner Kenntnisse im Sprachlabor erworben hat, so wie ich es sage von Tonbänder.⁴²

Le voci si muovono, quindi, a ritroso nel tempo. Ogni voce contribuisce alla composizione di un mosaico che resterà comunque incompleto fino alla fine del romanzo. Alla circolarità temporale in cui è racchiuso il romanzo⁴³ si affianca una non linearità della narrazione che costringe a continui salti il lettore che volesse ripercorrere in una successione cronologica la storia di Abel Nema. Il lettore ha quindi l'impressione che, per recuperare le parti di questa storia, egli debba muoversi tra le macerie di un edificio esploso.

Dopo essere stato rifiutato da Ilia Bor, il compagno di classe a cui aveva dichiarato il proprio amore, Abel Nema si allontana dalla sua città natale, la cittadina di confine S. (Sopron?). Ha diciannove anni quando arriva nella metropoli occidentale B.⁴⁴ e trova asilo presso una della amanti del padre, Bora, che aveva già incontrato durante l'infanzia quando il padre Andor era scomparso e con la madre, Mira, avevano iniziato a cercarlo presso le sue precedenti amanti. Così Abel appena arrivato a B. finisce a casa di Bora, dove ha luogo l'incidente a cui segue il *miracolo*. In seguito a un'esplosione causata da una fuga di gas, Abel Nema acquista la capacità di apprendere con estrema rapidità le lingue. Dopo l'incidente, telefonando a casa, scopre che nella sua patria è scoppiata la guerra e la madre lo implora di non tornare. Diventato così disertore suo malgrado, è costretto a restare a B., dove viene notato dal professore Tibor B., che lo fa lavorare nel suo laboratorio. Qui Nema arriva ad apprendere ben dieci lingue e gli viene assegnata una borsa di studio per scrivere una dissertazione in linguistica comparata. Gli anni passano e Abel cambia varie volte residenza. Suo vicino di casa nell'ultima abitazione sarà Halldor Rose, un fisico specializzato in teorie del caos. In seguito alla scomparsa di Halldor, Nema è interpellato dalla sorella del fisico e, entrando in casa di quest'ultimo, viene in possesso di un sacchetto di funghi allucinogeni. Assume una dose eccessiva di aminta muscaria che lo porta in uno stato delirante, come si vede nell'episodio intitolato *Cen-*

⁴² «Ha gli stessi problemi di ogni emigrante: gli servono documenti e lingue, [...] roba da non crederci, si è procurato la maggior parte delle sue conoscenze in un laboratorio linguistico, proprio così: ascoltando cassette» (*ibidem*; trad. it. 2009, 16).

⁴³ Tale circolarità si può ritrovare tra le righe anche nella raccolta di racconti *Seltsame Materie*. Tráser-Vas nota come la protagonista del primo racconto sogna spesso di un castello che diventa poi il luogo in cui è ambientato l'ultimo racconto (Tráser-Vas 2004). Mora conferma la circolarità dei racconti che sono da considerarsi il cerchio in cui si chiude la sua esperienza del confine, il fagotto con cui è arrivata a Berlino. Mora 2007, 334.

⁴⁴ Anche la Mora arriva diciannovenne a Berlino.

tro. *DELIRIO*, in cui viene processato e consolato/torturato dalle amanti paterne, che rappresentano le Norne e allo stesso tempo ricordano la Madonna⁴⁵. Nell'ultima scena del romanzo Nema viene aggredito mentre osserva dei bambini giocare in una piccola aiuola metropolitana. Da questo momento ha inizio la fine della storia. L'essere stato messo a testa in giù dopo l'aggressione gli causa un'afasia, Abel Nema perde tutte le lingue e riuscirà a rigenerare e a pronunciare frasi semplici solo nella *Landessprache/lingua nazionale*⁴⁶.

La scienza distingue tra due tipi di afasia: quella motoria e quella sensoria. Nel primo caso si tratta di disturbi relativi alla capacità del soggetto di esprimersi sia verbalmente che attraverso gesti. I soggetti non riescono a nominare gli oggetti. Nel secondo caso, invece, prevale l'incapacità di comprendere i segni del linguaggio. Abel Nema sarebbe quindi affetto dal primo tipo di afasia, visto che comprende ciò che gli viene detto ma non riesce a esprimersi. Eppure anche quando ha la possibilità di parlare e possiede il dono delle lingue, Abel non parla, perché probabilmente è affetto dall'afasia già dall'inizio della storia, il che spiegherebbe anche il motivo del suo mutismo. Mora costruisce così un personaggio paradossale ovvero un poliglotta *muto*, la cui incapacità di comunicare viene scritta già nel nome, anzi nei suoi nomi.

4.2.2. Nome in codice: Nema

Abel Nema è caratterizzato da una costante incapacità di comunicare e ben presto si scopre che nel suo nome si cela la parola slava *nemec* che significa *muto* e che era il nome che gli slavi davano ai tedeschi che non parlavano una lingua slava, esattamente come i greci chiamavano barbari i popoli che non parlavano greco⁴⁷. In croato *ne ma* significa *non c'è*, mentre letto al contrario *Nema* diventa *Amen*⁴⁸, parola che si ricollega alla figura di Cri-

⁴⁵ In *Alle Tage* (p. 62) Andor Nema definisce le sue amanti come Norne, figure della mitologia norrena assimilabili alle Parche romane e alle Moire greche. La scrittrice in un'intervista ammette che tutti i nomi di donne sono variazioni di un unico nome: Maria, «Alle Frauennamen bis auf King sind eine Variation von Maria. / Tutti i nomi di donna sono una variazione di Maria» (Kraft 2007, 106).

⁴⁶ «Capisce tutto quel che gli dicono, sa muoversi in maniera normale anche se un po' più lento della maggior parte della gente, e sa anche parlare un po'. Contrariamente alle attese una lingua soltanto si è rigenerata, quella del paese, tanto da consentirgli di pronunciare semplici frasi» (Mora 2004a, 430; trad. it. 2009, 440).

⁴⁷ Anche Abel nel romanzo viene definito barbaro (*ivi*, 14).

⁴⁸ A riguardo si veda anche Miglio 2007. Si veda anche la recensione di Verna Auffermann apparsa su *die Zeit* il 02.09.2004 (Auffermann 2004).

sto, che Nema, secondo le volontà del redattore, dovrebbe incarnare. Il nome Abel, invece, ha origini ebraiche, come dichiara lo stesso Nema nel romanzo⁴⁹ e significa *soffio*. Già nel nome, quindi, Nema porta il segno del nulla⁵⁰, un nulla che si ritrova in varie forme nel testo. Il nulla è presente nella numerazione delle scene. Al breve prologo segue la prima scena intitolata **0. JETZT** *Wochenende* (0. Ora. Fine settimana), che, come l'ultima scena **0. AUSGANG** *Verwandlungen* (0. *Uscita*. METAMORFOSI), è numerata con uno zero, mentre la parte intitolata *Zentrum/Centro* si presenta come una sorta di *Ghost-track* e non viene numerata. Il mutismo di Nema sembra essere solo un'altra faccia di un vuoto emozionale e morale. Nema è caratterizzato da un'atrofia del linguaggio e dei sentimenti. Anche se nel romanzo viene definito «il nostro eroe»⁵¹, e anche in un'intervista la scrittrice lo chiama «il mio eroe»⁵² una delle principali doti di Abel è quella di non intervenire nelle situazioni, di non prendervi parte neppure emotivamente⁵³. Si tratta di atrofie attribuibili ai traumi subiti, alla condizione di reduce, di senza patria, una patria, tra l'altro, forse persa definitivamente, poiché Nema potrebbe provenire da un posto nei Balcani non ben identificato, come svela il redattore già nel prologo:

*Die Lateinischen Länder sind besonders ergiebig. Gutes altes Babylon. Und natürlich Transsylvanien. Der Balken etcetera. Beherrschen Sie wirklich all diese Sprachen? Alle zehn?*⁵⁴

Il redattore si rivolge ad Abel Nema, alias lo scrittore stesso del romanzo. Nema è un senza luogo ma è anche senza identità nessuna delle identità che acquista e perde nel corso del romanzo gli appartiene. Nema cerca per esempio di spacciarsi per l'amico Ilia Bor:

Wie heißen Sie noch mal?
Ilia
Und weiter?

⁴⁹ Mora 2004a, 197.

⁵⁰ Cf. recensione di Beiküfner (2004).

⁵¹ Mora 2004a, 191.

⁵² L'intervista è apparsa ad aprile del 2005: «Schwerpunkt Fremde: Leben in anderen Welten», *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen*: Mora 2005.

⁵³ Tatasciore attribuisce a tali atrofie anche la mancanza di accento di Nema. Tatasciore 2009, 51.

⁵⁴ «I paesi latini sono particolarmente fecondi. Cara vecchia Babilonia. E la Transilvania, naturalmente. I Balcani, eccetera eccetera. Conosce davvero tutte queste lingue? Tutte e dieci?» (Mora 2004a, 5; trad. it. 2009, 7; corsivo nel testo originale).

Bor. Nein. Warum nicht? Sich als ihn ausgeben. Ein Unbekannter statt eines anderen Unbekannten. Und dann? ---

Nein, sagte er, nicht, Entschlündigung, ich war in... Abel. Abel Nema.⁵⁵

Nella sua prima residenza, una stanza in uno studentato, il locatore Kostantin T. gli chiede di assumere l'identità di un ex affittuario algerino che sembra essere scomparso:

Konntest du als Algerier durchgehen? Warum nicht? Wie sieht schon ein Algerier aus.

Abel sagte weder ja noch nein, aber er blieb.⁵⁶

Nel romanzo il cambio di identità si ripropone più volte: all'inizio del romanzo Nema afferma di essersi lasciato rubare l'identità e che per questo non può divorziare da Mercedes. Il personaggio prende le identità altrui perché in realtà non ne ha e si definisce infatti un'ameba:

Abel Nema Alias El-Kantarrah alias Varga alias Alegre alias Floer Alias dos Pardos alias ich: nicke.

Jawohl sage ich. Amen Leba.⁵⁷

La mancanza di una identità stabile è legata alla sua condizione di esule, diseredato. Tra le varie identità acquisite vi è infatti anche quella di «Celin Dos Pardos» che la scrittrice confessa essere l'anagramma di «Displaced Person»⁵⁸. Luogo e identità vengono quindi rappresentati come inscindibili, perso l'uno, viene meno anche l'altra. La scrittrice afferma che con questo personaggio intendeva rappresentare il trauma stesso⁵⁹ e che per farlo ha pensato a una figura che fosse una sorta di *Projektionsfläche* (superficie di proiezione), una superficie su cui proiettare più ferite. Su questa superficie si condensano diversi traumi della separazione: separazione dal padre

⁵⁵ «Come ha detto che si chiama? Ilia. E poi? Bor. No. Perché no? Farsi passare per lui. Uno sconosciuto al posto di un altro sconosciuto. E poi? --- No, disse, no, o scusi, ero... Abel. Abel Nema» (Mora 2004a, 90; trad. it. 2009, 94).

⁵⁶ «Potresti spacciarti per algerino? Perché no? Che aspetto ha un algerino? Abel non disse né sì né no, ma rimase» (Mora 2004a, 99; trad. it. 2009, 104).

⁵⁷ «Abel Nema alias El-Kantarrah alias Verga alias Alegre alias Floer alias dos Pardos alias io: fa cenno di sì con la testa. Sissignore, dico io. Amen leba» (Mora 2004a, 410; trad. it. 2009, 420).

⁵⁸ Cf. Kraft 2007, 107.

⁵⁹ «Weil er das ist, was wir nicht benennen können, was vom Krieg in uns einzieht, auch wenn wir nicht an ihm teilnehmen und was von ihm übrig bleibt, nachdem der Frieden geschlossen worden ist. Abel ist: das Trauma. / Poiché egli è ciò che noi non possiamo nominare, ciò che si è ritirato in noi, anche quando noi non vi prendiamo parte è ciò che resta, dopo che fu fatta la pace. Abel è: il trauma» (*ivi*, 106).

scomparso, da Ilia B. scomparso, dalla madre e separazione dal luogo natale, perché costretto a restare a B. a ciò si aggiunge il trauma della diversità, data dal suo orientamento sessuale, dal suo essere straniero e senza patria e infine dal suo talento per le lingue, che lo rende strano agli occhi degli altri. Come una superficie di proiezione viene considerato anche lo spazio in cui è stato ambientato il romanzo. B., la metropoli occidentale in cui arriva Nema è un luogo che non ha un'identità precisa e, come Nema, condensa i traumi storici e può per questo essere associato ai Balcani, a Babilonia e a Berlino.

4.3. LE METAMORFOSI DI B.

4.3.1. B.: *Balcani*

«Der Krieg wird nicht mehr erklärt / sondern fortgesetzt. Das Unerhörte / ist alltäglich geworden»⁶⁰. Questi i primi versi della poesia *Alle Tage / Tutti i giorni* di Ingeborg Bachmann, che dà il titolo al romanzo. Mora racconta di aver letto per caso la poesia della Bachmann proprio quando stava cercando un titolo per il libro e di essersi resa conto della consonanza tra il tema trattato in questa poesia e quelli da lei affrontati nel romanzo. Anche il romanzo narra della quotidianità della guerra, non si riferisce però a una guerra in particolare, ma allo stato di guerra in cui vive l'umanità. Lo stato di guerra non va più considerato un evento eccezionale, è uno stato di eccezione, che è diventato uno stato di diritto come spiega Giorgio Agamben⁶¹.

È stato già fatto notare che la scrittura di questo romanzo è stata accompagnata e stimolata dal lavoro alla traduzione del romanzo di Péter Esterházy *Harmonia Caelestis*⁶², che, narra la storia della famiglia dell'autore a partire dal Sedicesimo Secolo, quando gli Esterházy possedevano mezza Ungheria, fino ad arrivare al comunismo, periodo in cui la famiglia cadde in miseria. A questo punto lo scrittore diventa parte del suo romanzo e racconta la sua infanzia e gli stenti affrontati per far fronte a una povertà tutta nuova per loro. La celestiale armonia evocata nel titolo è proprio quella che manca nella saga di questa famiglia e nella struttura stessa del romanzo che ha non poco a che vedere con il passato di matematico dello scrittore.

⁶⁰ «La guerra non viene più spiegata ma proseguita. L'inaudito è diventato quotidiano» (Bachmann 1985, 28; trad. it. mia).

⁶¹ Agamben 2003.

⁶² Péter Esterházy, nato nel 1950 a Budapest, studia matematica e lavora come matematico fino a quando non può permettersi di dedicarsi completamente alla scrittura.

Anche attraverso la traduzione di questo romanzo Mora prende coscienza di una storia europea costellata di guerre. In particolare i Balcani sono in Europa il simbolo della guerra continua: dall'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando compiuto il 28 giugno del 1914 a Sarajevo, che ha dato l'avvio alla prima guerra mondiale fino agli ultimi cambiamenti nei confini politici della regione⁶³, i Balcani mostrano una ferita sempre aperta, sono il segno che l'Europa deve e sta ancora lavorando per rendere stabile un nuovo equilibrio politico pacifico. Come nota Kirn Gal recuperare le memorie della ex-Jougoslavia significa anche farsi carico della memoria legata a un tipo di socialismo diverso da quello che viene assimilato allo stalinismo e fare i conti con i nazionalismi presenti in Europa invece di cercare di mascherarli⁶⁴.

La prima guerra mondiale è la guerra che a differenza di quelle precedenti ha segnato un cambiamento nella percezione del territorio⁶⁵. Proprio in relazione agli eventi della prima guerra mondiale Kurt Lewin introduce la teoria del campo in psicologia, secondo la quale a influenzare la personalità non sono solo gli elementi della biografia personale del soggetto ma anche tutto il suo *Lebensraum*, il *milieu* in cui si vive. La guerra crea delle zone di confine che vengono percepite come *zone di pericolo / Gefährzonen*. Mentre il confine naturale di un paesaggio è continuo, senza soluzione di continuità, le *Gefährzonen* hanno un carattere discontinuo, poiché sono soggette a modificazioni repentine⁶⁶. Le poetiche del Novecento registrano e traducono questo cambiamento nel rapporto tra uomo e territorio – si pensi a Paul Celan, Eugenio Montale, Andrea Zanzotto⁶⁷ – ed è questo cambiamento del rapporto uomo-territorio che influenza anche il cambiamento della percezione quotidiana dello spazio. Il paesaggio di guerra diventa parte costitutiva della memoria collettiva del Novecento⁶⁸.

Nell'ottava *Tesi sul concetto di storia* (1940) Walter Benjam afferma: «La tradizione degli oppressi ci insegna che lo 'stato di emergenza in cui viviamo' è la regola»⁶⁹. La tradizione degli oppressi a cui si riferisce Benjamin è relativa al dodicennio del regime nazionalsocialista ma, come

⁶³ Solo il 17 febbraio del 2008 il Kosovo ha dichiarato la sua indipendenza, ma è ancora amministrata dall'ONU.

⁶⁴ Kirn 2014.

⁶⁵ Cf. Leed 1985.

⁶⁶ Cf. Lewin 2006. La teoria di Lewin è alla base della percezione fenomenologica dello spazio a cui fanno capo poi le teorie di Heidegger, Husserl, Bachelard e Merlau-Ponty. Günzel 2006, 105-192.

⁶⁷ Cf. Waterhouse 1998; Miglio 2005; Di Santo 2007; Italiano 2009.

⁶⁸ Cf. Böhn 2007.

⁶⁹ Benjamin 1962, 79.

nota Agamben nel già citato *Stato di eccezione*, si tratta di un meccanismo normalizzato dall'uso fattone durante la prima guerra mondiale. Da allora lo stato di eccezione ha continuato ad alimentare i totalitarismi ed è stato integrato anche nelle pratiche dei paesi cosiddetti democratici⁷⁰. Il romanzo di Mora rappresenta la quotidianità dello stato di eccezione. Gli spazi urbani di *Alle Tage* sono l'espressione di un mondo dove non è più possibile riconoscere la differenza tra stato di diritto e stato di eccezione:

Panik ist nicht der Zustand eines Menschen. Panik ist der Zustand dieser Welt. Alles mal die unbekannte Größe P.⁷¹

Il panico è lo stato di eccezione, la costante che condiziona la vita contemporanea. Questo stato di eccezione in cui versa l'uomo costituisce la cifra interpretativa degli spazi contemporanei ed è la condizione che porta anche al suicidio Flora uno dei personaggi dei suoi romanzi successivi. Lo spazio qui non è narrato in quanto, esattamente come il protagonista, è ridotto a una superficie su cui proiettare i traumi. Lo spazio non viene visto quindi come territorio, come luogo specifico, ma semplicemente come spazio della messa in scena dei drammi. In questo si riconosce anche un'analogia con la città di Berlino la quale ha subito dei cambiamenti strutturali che ne hanno modificato fortemente la topologia, proprio perché in essa non è stato visto e quindi rispettato un luogo, un territorio ma si è visto spesso solamente lo spazio di realizzazione dei propri piani.

Inevitabilmente la prima metropoli associata a B. è Berlino, sia perché la scrittrice vive dal 1990 a Berlino, sia perché ci sono varie analogie tra il protagonista di *Alle Tage* Abel Nema e la scrittrice Terézia Mora; come Mora, Nema proviene da una cittadina di nome S. (Sopron) e arriva diciannovenne a B., e come Nema anche il nome della scrittrice è cifrato, in il suo cognome Mora è uno pseudonimo per nascondere la sua provenienza. In questa analisi delle metamorfosi della cifra B. passeremo ora ad analizzare i nessi che intercorrono tra B. e Berlino.

⁷⁰ «Il totalitarismo moderno può essere definito, in questo senso, come l'instaurazione, attraverso lo stato di eccezione, di una guerra civile legale, che permette l'eliminazione fisica non solo degli avversari politici, ma di intere categorie di cittadini che per qualche ragione risultino non integrabili nel sistema politico. Da allora, la creazione volontaria di uno stato di emergenza permanente (anche se eventualmente non dichiarato in senso tecnico) è divenuta una delle pratiche essenziali degli Stati contemporanei, anche di quelli cosiddetti democratici» (*ivi*, 11).

⁷¹ «Panico non è la condizione di un singolo uomo. Il panico è la condizione di questo mondo. Il tutto moltiplicato per la grandezza sconosciuta P.» (Mora 2004a, 19; trad. it. 2009, 22).

4.3.2. B.: Berlino

Mora afferma che gli scrittori non dovrebbero descrivere mondi/luoghi/tempi, ma crearli⁷². B. pertanto non vuole essere Berlino, almeno stando a quanto afferma la scrittrice, ma rappresentare una città simbolo, la metropoli occidentale *tout court*. Cercheremo allora non di identificare B. con Berlino, ma di segnalare delle corrispondenze tra gli spazi metropolitani berlinesi e quelli descritti nel romanzo⁷³.

Parlando del suo rapporto con Berlino, l'autrice racconta di aver visitato la città per la prima volta nel 1988. A quel tempo aveva la possibilità di attraversare i confini senza problemi, in alcuni giorni poteva capitarle di passare il confine per ben cinque volte. Forte è il ricordo legato alla linea della metropolitana U6, che attraversava senza fermarsi le così dette *Geisterstationen / stazioni fantasma* (Fig. 5) come la *Stadion der Wetljugend* e la *Schwartzkopfstrasse*⁷⁴.



Fig. 5. – Berlino: mappa delle stazioni fantasma.

⁷² Cf. intervista a Terézia Mora in Kraft 2007.

⁷³ Inoltre nell'edizione italiana del romanzo *Tutti i giorni* di Mora in copertina compare una raffigurazione che ritrae la cupola di vetro del *Reichstag* di Berlino ripresa dall'interno.

⁷⁴ Intervista Mora [30.08.2009].

In un'altra intervista, Mora racconta di quando viveva a Sopron e aveva tre incubi ricorrenti: i primi due legati alla bomba atomica e ai campi di concentramento, mentre nel terzo vi erano uomini, cari o sconosciuti, che venivano torturati mentre tentavano di attraversare un confine⁷⁵. Con le sue opere in prosa la scrittrice sembra quasi aver voluto fare i conti con questi incubi⁷⁶. Se si è occupata in maniera esplicita dei confini nella raccolta *Seltsame Materie*, qui invece sono in primo piano gli incubi legati alla guerra. Berlino, così come si è visto anche attraverso l'analisi delle opere di Özdamar, è diventata la città che meglio si presta a ripercorrere la storia del Novecento. Se i Balcani sono la ferita aperta dell'Europa, Berlino ne è l'archivio e il luogo simbolo dell'apertura all'Est⁷⁷. Un Est che troveremo sempre più presente nei romanzi successivi. Tra queste storie, quindi, rientrano anche le storie di confine, quelle di incubi di guerra e post-atomici evocati in questo romanzo:

Ich rücke unauffällig in die Nähe der Fenster, um die Lage zu prüfen. Keine Überraschung ist, dass es keine Kliniken gibt. Es ist nicht so einfach, das Fenster zum Nichts zu öffnen. Oder zum Etwas. Das weiß man eben nicht. Die Fenster nach draußen sind lückenlos und fest geschlossen, dafür hängen die Türen im Inneren schief in den Angeln. Hier sehen Sie die Desolation der zweiten Welt. Anstatt sich zu bemühen, das Kaputte herzustellen, haben sie alles noch mehr kaputt gemacht. Es stinkt zum Himmel. Als wäre die Luft voller giftiger Sporen. Ich habe Angst zu atmen.⁷⁸

Se la finestra sul niente può essere la finestra su di un mondo che non si può nemmeno immaginare, nell'Ovest al di là del Muro, in quest'aria che si ha paura di respirare, rivivono invece i timori legati alla bomba atomica,

⁷⁵ «Die Grenze zwischen Traum und Nachtmahr. Europa-Kolumne von Terézia Mora zum Eu-Beitritt mittelosteuropäischer Länder» (Mora 2004b).

⁷⁶ Il rapporto tra la scrittura della Mora e il trauma viene analizzato già in Prutti 2006, 82-104.

⁷⁷ Sopron città natale della Mora, è il luogo dove il 19 agosto del 1989 si svolse il cosiddetto «picnic paneuropeo». In quella data venne, infatti, organizzato un incontro tra persone dell'Est e che avrebbero potuto recarsi a Est e più di 600 cittadini della DDR ne approfittarono per scappare a Ovest. Era la prima breccia in un confine che vide la sua fine solo pochi mesi dopo, il 9 novembre del 1989.

⁷⁸ «Senza dar nell'occhio scivolo accanto alla finestra, per esaminare la situazione. Non mi sorprende che non ci siano maniglie. Non è tanto facile aprire la finestra sul nulla. O sul qualcosa. Non si può mai sapere. Le finestre che danno sull'esterno sono perfette e ben serrate, mentre le porte all'interno sono tutte storte sui cardini. Qui potete vedere la desolazione del secondo mondo. Anziché cercare di ripristinare quel che si è sfasciato, l'hanno sfasciato ancora di più. Il puzzo arriva fino al cielo. Come se l'aria fosse piena di spore velenose. Ho paura di respirare» (Mora 2004a, 363; trad. it. 2009, 373-374).

ma anche al disastro di Černobyl dell'86. Come afferma Jedlowski: «Dopo la caduta del Muro, ci siamo accorti che c'erano altre storie da raccontare, e che queste avrebbero modificato la storia che ci raccontavamo»⁷⁹. Berlino è la capitale che ha sempre rappresentato l'antico sogno di unificazione della Germania con l'Est e con la costruzione del Muro è diventata il simbolo di tutto l'*Ostblock*⁸⁰. Uno spazio nuovo si apre alla caduta del Muro, uno spazio aperto, senza confini, che costringe a un ri-orientamento sia politico che geoculturale, e non ultimo urbano⁸¹. In seguito alla caduta del Muro si moltiplicano a Berlino i cantieri per rinnovare l'assetto e l'aspetto urbanistico della città, tanto che negli anni '90 i cantieri berlinesi diventano un simbolo concreto della riunificazione e dell'opera di ricostruzione e riorganizzazione dello spazio, dando spunto a numerose riflessioni anche a livello teorico⁸². Emblema di questo processo è senz'altro il Potsdammer Platz. Elmar Kossel rivela l'alto grado di simulazione attuato nella ricostruzione di questo luogo, dove solo una minima parte delle rovine sono rimaste al loro posto. Tutto è stato riorganizzato in funzione della costruzione dei centri commerciali e anche le rovine sono state riposizionate in modo tale da dirigere il flusso dei visitatori⁸³. Finzione e realtà si mescolano, oppure altrove gli spazi vengono riconvertiti. Dopo i bombardamenti bisognava trovare un modo per disfarsi di una quantità enorme di macerie, che vengono accumulate fino a formare delle colline, poi trasformate in parchi, come ad esempio il *Teufelsberg*, uno dei più alti cumuli di macerie che raggiungeva i 60 metri di altezza e che fungeva da luogo di ricreazione già dalla metà degli anni '70⁸⁴. Macerie e parco dei divertimenti si sono confusi fino a perdere memoria l'uno dell'altro⁸⁵. Gli spazi, come Nema, perdono la loro identità. Il processo di rielaborazione storica in atto nella metropoli tedesca

⁷⁹ Jedlowski 2009, 74.

⁸⁰ Wetzel 1996, 86.

⁸¹ «Non c'è nessun capolinea. Ai tempi del Grande Freddo ce n'erano due. E non erano un fine corsa qualsiasi. Erano le due facce della fine del mondo. A Ovest la Zoologische Garten, a Est la Ostbahnhof. Oggi senza più il Muro che divide, i due terminal sono stati riconvertiti in stazioni di transito della stessa ferrovia. [...] Berlino è un non luogo: nessun marciapiede per darsi addio, nessuna pensilina dove ti senti arrivato, nessun cartello con la scritta «Benvenuti» (Rumiz 2003, 60).

⁸² Augé 2004.

⁸³ Kossel 2006.

⁸⁴ Cf. Oswhalt 2006, 139.

⁸⁵ Wetzel parla di una «Unfähigkeit zu trauern», ovvero una «incapacità di soffrire», rimpiangere che si rispecchierebbe in questa opera di distruzione e ricostruzione continua, il che esprimerebbe anche una volontà di ricominciare da zero che precede la «Stunde Null» (Wetzel 1996, 91).

attraverso la ricostruzione urbanistica fornisce un parallelo con quanto avviene in questo romanzo. Nella storia di Abel Nema si ritrova allora il tema della distruzione e della ricostruzione, che caratterizza la storia urbanistica della città, una città segnata e ridisegnata a seconda dei periodi storici e delle ideologie politiche dominanti.

L'incidente metropolitano subito da Nema è senz'altro un abbassamento grottesco rispetto agli eventi della guerra, ma è a ogni modo causa di una inversione spaziale in Nema, che comporta una riconfigurazione dei suoi saperi. L'episodio può essere considerato una sorta di Pentecoste metropolitana⁸⁶: se nel passo biblico (Atti degli apostoli, 2,1-21) gli apostoli ricevono le lingue per comunicare la parola del Signore, qui invece sarà acquisita solo una capacità in potenza di imparare le lingue e le lingue verranno poi apprese sempre tramite un processo doloroso:

In der Nacht darauf hob Abel nach knapp einer Dreiviertelstunde, als kaum, dass er mit der Arbeit im Labor angefangen hatte, den Kopf. Er dachte: sieben plus drei macht zehn. Sieben plus drei macht zehn. Sieben plus drei, nacheinander in sämtlichen seiner Sprachen, und wieder von vorn. Zehn. Er streifte die Kopfhörer ab und stand auf. Es war ihm schwindlig. Er ging taumelnd über den Flur.[...]

Wie lange stand er so da, kein Zeitgefühl. Irgendwann ließen Herzrasen, Übelkeit, Schwitzen und Lichtempfindlichkeit nach, die zehnte Sprache war fertig, noch einer mehr und ich muss kotzen. Er wusch sich Gesicht und Hände und ging.⁸⁷

Prendendo atto delle modificazioni spaziali provocate nel cervello di Nema, l'episodio del *Miracolo* risulta per tanto più vicino al mito babelico (Gen. 11,1-9)⁸⁸ che non alla Pentecoste. Berlino allora come una novella Babilonia.

⁸⁶ Cf. Miglio 2007 e Biagi 2008.

⁸⁷ «La notte successiva Abel sollevò la testa meno di tre quarti d'ora da quando aveva cominciato gli esercizi nel laboratorio linguistico, e cioè poco dopo l'inizio. Sette più tre fa dieci, pensò. Sette più tre fa dieci. Sette più tre, in tutte le sue lingue, una per una, e poi di nuovo daccapo. Dieci. Si tolse le cuffie e si alzò. Si sentì assalire dalle vertigini. Barcollò lungo il corridoio. [...] Non sapeva più da quanto tempo fosse lì. A un certo punto batticuore, malessere, sudore e sensibilità alla luce scomparvero, la decima lingua era ormai a punto, ancora un'altra e mi verrà da vomitare. Si lavò le mani e faccia e uscì» (Mora 2004a, 119-120; trad. it. 2009, 124).

⁸⁸ Non a caso il lavoro di ricostruzione di Postdamer Platz è oggetto del film *Berlin Babylon* di Huberstus Siegert (2001).

4.3.3. *B.: Babylon*

L'incidente di Abel Nema potrebbe quindi essere letto anche in riferimento all'episodio biblico della torre di Babele. Abbandonato dall'amico Ilia B., Abel prende un treno e arriva a B. dove incontra Bora, una delle amanti del padre a casa della quale avviene l'incidente. Abel resta tre giorni in coma e in questi tre giorni qualcosa cambia nel suo cervello, fin quando, come Cristo, al terzo giorno si risveglia:

Was in diesen drei tage in Abel Nema Gehirn vor sich ging, lässt sich nicht genau erfassen. Er selbst hat keine Erinnerung daran, lediglich eine Vorstellung davon. Etwas in der Art, als hätte ein Jemand die einzelnen Teile eines Schiebepiels so lange hin und her geschoben, bis sich ein völlig neues Bild ergab. So organisierte etwas, so organisierte sich dal Labyrinth in Abel Nemas bis dahin in allen Schulfächern gleichermaßen begabten und desinteressierten Verstand so lange um, bis alles, was bis dahin eine Rolle gespielt hatte, das Gewusel von Erinnerung und Projektion, Vergangenheit und Zukunft, das die Gänge verstopfte und in den Zimmer lärmte, irgendwo verstaut war, in geheimen Wandschränken, und er, nun leer, bereit zur Aufnahme einer einzigen Art von Wissen von Sprache. Dies ist das Wunder, das Abel Nema widerfahren ist.⁸⁹

Dopo l'incidente la mente di Nema si presenta come una sorta di *tabula rasa* che gli permette di accogliere una miracolosa capacità di apprendere le lingue. Le altre capacità possedute fino a quel momento, compresa quella di amare, scompaiono in ripostigli nascosti. Per questo Abel, anche se riceverà il dono delle lingue, non sarà comunque capace di comunicare. In tal caso Nema potrebbe rappresentare un novello *Nemrod*. Nella mitologia ebraica e mesopotamica Nemrod è un gigante fondatore di diverse città che avrebbe collaborato anche alla costruzione della torre di Babele. Nemrod è il ribelle che osa sfidare i cieli, che viene punito per la sua tracotanza con la

⁸⁹ «È impossibile capire esattamente cosa successe nel cervello di Abel Nema in quei tre giorni. Nemmeno lui lo ricorda, ne ha solo un'idea. Più o meno come se Qualcuno avesse smosso qua e là le singole parti di un gioco a incastro fino a creare una configurazione completamente nuova. Così qualcosa diede impulso a un'organizzazione, o meglio accadde che dentro l'intelletto di Abel Nema, fino ad allora ugualmente dotato e disinteressato in tutte le materie scolastiche, il labirinto si riorganizzasse da sé a tal punto che tutto quel che finora era stato importante – il brulichio di ricordi e proiezioni, passato e futuro, che intasava i canali e assordava le stanze – si stipò da qualche parte, in ripostigli segreti e l'intelletto, ormai vuoto, fu pronto ad accogliere un'unica specie di sapere: la lingua. Questo è il miracolo accaduto ad Abel Nema» (Mora 2004a, 74-75; trad. it. 2009, 79).

perdita della lingua⁹⁰. Dante nell'*Inferno* lo fa esprimere con un linguaggio incomprensibile: «*Raphèl may amèch zabì aalmi*»⁹¹. Nemrod non è privo di lingua, gli manca però la parola comunicativa, come Nema che è affetto da una forma di afasia che compromette la funzione comunicativa del linguaggio.

Non sono le lingue a venir donate a Nema, ma è la capacità di innestare queste lingue che si crea nello spazio vuoto del suo cervello. La presenza delle 13 madri, la mancanza di un accento nelle lingue da lui parlate e la modalità di apprendimento di queste lingue vanno in direzione di un superamento del concetto di lingua madre a favore di una lingua bulbo, una lingua rizoma da cui partono più diramazioni, più lingue, così come suggerito da Deleuze e Guattari in sostituzione del concetto di lingua madre⁹². Le capacità linguistiche di Nema destano inoltre qualche perplessità, dal momento che Nema non solo non è capace di comunicare, ma sembra essere anche limitato nella conoscenza di queste lingue. L'abilità linguistica specifica di Abel consiste in una conoscenza del lessico, mentre si riscontrano dei deficit nell'abilità sintattica. Egli ammette, infatti, di non conoscere frasi, ma soltanto parole: «*Löffel, kanál, spoon. Ich habe keine Sätze, nur Worte*»⁹³. La mancanza di una capacità sintattica denota una incapacità nell'organizzazione del proprio pensiero. Altrove, invece, Nema manifesta una certa capacità sintattica, ma solo nella sua prontezza nel riconoscere degli errori all'interno di una frase⁹⁴. Ma anche in quel caso, però, non ci si trova di fronte a un processo di produzione di enunciati da parte di Nema. Il suo rapporto con le lingue è passivo. Nema accoglie il sapere, apprende le lingue, ma non è produttivo. Il rapporto tra processo produttivo linguistico e spazio, relativamente al rapporto di Nema con il linguaggio, è caratterizzato da una chiusura della lingua nei confronti del mondo ester-

⁹⁰ «The prevailing opinion of the rabbis is that it was designed to serve the purpose of idolatry and constituted an act of rebellion against God, for which reason they also associate Nimrod ('The rebel') with its building» (*Encyclopedia Judaica*, Bde. 4. B, Jerusalem, Keter Publishing, 1971, 26).

⁹¹ *Inferno*, canto XXXI, v. 67.

⁹² «Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique. La langue se stabilise autour d'une paroisse, d'un évêché, d'une capitale. Elle fait bulbe» (Deleuze - Guattari 1980, 14).

⁹³ «*Löffel, kanál, spoon*. Non ho frasi ma solo parole» (Mora 2004a, 90; trad. it. 2009, 94).

⁹⁴ «Negli ultimi anni ha quasi dimenticato la lingua madre di suo padre, a Bora non disse più di tre frasi masticate a fatica e adesso invece interiorizzava subito ogni singola parola, ogni frase che sentiva e anche se non capiva ancora tutto si accorgeva già dove facevano un errore, vedeva davanti a sé i costrutti come diramazioni che sorgevano dalle bocche dei suoi compagni di degenza. Li guardava fisso» (Mora 2004a, 73; trad. it. 2009, 78).

no. Questa chiusura viene esplicitata in un caso molto significativo in cui si vede come Nema passi dal paesaggio esterno a quello tutto interiore del proprio corpo:

Früher wollte Abel, oder wer weiß, er *schickte sich an*, Geographielehrer zu werden, jetzt war das innere seines Mundes das einzige Land, dessen Landschaften er bis ins Letzte kannte. Die Lippen, die Zähne, die Alveolen, das Palatum, das Velum, die Uvula, die Lingua, der Apex, das Dorsum, die Zungenwurzel, der Kehlkopf. Voice onset time, stimmhaft, stimmlos, Aspiration, distinktiv oder nicht. Verschlusslaute, Frikative, Nasale, Laterale, Vibranten, Approximanten, Taps und Flaps.⁹⁵

Il parallelo tra geografia fisica e anatomia non è solo il prodotto di un'anamorfosi in cui al paesaggio naturale esterno, quello che Abel si sarebbe trovato a studiare nel caso in cui avesse seguito il suo desiderio di diventare insegnante di geografia, si sovrappone e si sostituisce quello costituito dalla bocca con le sue rispettive capacità fonatorie⁹⁶. Risuonano in questa immagine le tracce di una iconologia classica che sovrappone corpo e territorio⁹⁷. Si tratta di una introiezione, che porta all'esclusione del paesaggio esterno e che svela una delle cifre di questo romanzo, ovvero la volontà dell'autrice di non far intervenire nella costruzione degli spazi del romanzo lo spazio geografico e topografico. L'unico paesaggio che ci è dato di osservare è quello anatomico e, in particolare, quello relativo alle parti di corpo interessate attivamente nella produzione linguistica. Così al paesaggio naturale si sostituisce il paesaggio-bocca e al posto dello *Stadtplan*, che Nema consultava appena arrivato in città, compaiono le cartografie del suo cervello:

Zu gleichen Zeit war ein Team aus sieben Experten, Linguisten, Neurologen und einer Radiologin, unterstützt von kompliziertem technischem Gerät von hoher Rechenleistung, damit beschäftigt, das Gehirn von Mercedes' Ehemann zu kartographieren. Es gibt verschiedene Methoden, CT, MRT, Kontrastmittelverfahren etc. Alle haben gemeinsam, dass man irgendwann in einer sargengen Röhre liegt und den Kopf nicht bewegen kann. Physisch ist das

⁹⁵ «Un tempo Abel voleva, o chi lo sa, *si disponeva* a diventare professore di geografia, ora l'interno della sua bocca era l'unico paese il cui paesaggio conosceva fino in fondo. Le labbra, i denti, gli alveoli, il palato, il velopendolo, l'uvula, la lingua, l'apice, il dorso, la radice della lingua, la laringe. Voice onset time, sonore, sorde, aspirazione, distintiva o no. Occlusive, fricative, nasali, laterali, vibranti, dentali» (Mora 2004a, 100; trad. it. 2009, 104).

⁹⁶ Si pensi al famoso paesaggio antropomorfo in Athanasius Kircher, *Ars magna luci set umbræ*, Amsterdam, 1671, dove insieme al paesaggio è possibile riconoscere anche il viso di un uomo.

⁹⁷ Si veda anche Gallo 2014.

keine besondere Attraktion und inhaltlich, sagte Abel, als man endlich fand (Mein Gott, was haben wir Sie gesucht: Waren Sie verreist?) interessiere es ihn auch nicht sonderlich.⁹⁸

Le analisi applicate al cervello di Nema, tomografia computerizzata, risonanza magnetica, rappresentano dunque una modalità per ottenere delle vere e proprie cartografie cerebrali. La scrittrice sembra insistere nel sostituire un paesaggio naturale, una geografia, con un paesaggio anatomico. Sono rappresentazioni che collegano lo spazio esterno con una resa interna e scientifica dello spazio. Anche nel testo il mondo qui rappresentato è, infatti, solo il mondo costruito/decodificato dallo scrittore:

Die Welt als Vokabel! Das ist mein Trost! Warum kann man das nicht verstehen? (Weinerlich) Das ist nicht gerecht.⁹⁹

Nema, alias lo scrittore, non fa altro che comporre mondi fatti di vocaboli, e non vuole che si legga una qualche metafora o cifra al di là dei vocaboli. La scrittrice qui si diverte a svelare il gioco metaletterario insito nella sua scrittura. Gli spazi nel testo sono lo spazio del testo.

Nel romanzo riaffiora lo spazio eterotopico del giardino biblico, la cui funzione è già stata analizzata in precedenza, solo che il giardino qui non diventa il luogo dei passaggi, o uno spazio che crea una continuità tra gli spazi, ma è la superficie minata, la superficie totalizzata dall'emergenza della guerra:

Jetzt verstehe ich. Du bist der, der durch die Trümmerlandschaften zwischen den vier Flüssen wandert, wo die Straßen übersät sind mit Schlaglöchern. Unter dem gebrochenen Asphalt lugt rötlicher Wüstensand hervor. Wie gerne würde ich zur Sternenhimmel hinaufsehen! Aber du zwingst mich dazu, nur vor meine Füße zu sehen. Die Knöchel schmerzen. Meine Schuhe sind abgelaufen. Überall wird vor Minen gewarnt.¹⁰⁰

⁹⁸ «In quello stesso momento un team di sette esperti, linguisti, neurologi e un radiologo donna, sostenuti da sofisticate attrezzature tecniche ad alta precisione era impegnato a cartografare il cervello del marito di Mercedes. Ci sono diversi metodi, TAC; risonanza magnetica, mezzi di contrasto ecc. L'elemento comune a tutti è che a un certo momento si sta sdraiati in un tubo stretto come una bara ed è impossibile muovere la testa. Dal punto di vista fisico non è molto attraente e quanto al contenuto, disse Abel quando alla fine lo trovarono (Mio Dio, quanto l'abbiamo cercata! Era in viaggio?), la cosa non gli parve particolarmente interessante» (Mora 2004a, 304; trad. it. 2009, 313).

⁹⁹ «Il mondo come vocabolo! Questa è la mia consolazione! Perché non si riesce a capirlo? (Piagnucolante) Non è giusto» (Mora 2004a, 388; trad. it. 2009, 399).

¹⁰⁰ «Ora capisco. Tu sei quello che vaga nei paesaggi di macerie tra i quattro fiumi, là dove le strade sono disseminate di buche. Sotto l'asfalto sbrecciato spunta fuori la sabbia

I quattro fiumi citati in questo passo sono un riferimento esplicito ai quattro fiumi della Genesi (Gen. 2,10-14) e visto che l'alto e il basso si sono allineati in un unico orizzonte e che Inferno e Paradiso si trovano sullo stesso piano, allora il giardino dell'Eden è un giardino-deserto e per questo non è più possibile guardare in alto, ma solo al *qui* e *ora*. Lo spazio di questa scrittura, in una lettura meta letteraria, è allora sempre e solo lo spazio del testo e lo spazio che il testo e i vocaboli rendono possibile.

La lingua che permette la costruzione spaziale di mondi linguistici non è però direttamente la descrizione letteraria, ma una lingua che sia passata attraverso l'intermediazione del linguaggio della matematica; essa è presentata come un codice che traduce la natura in linguaggio e attraverso la sua codificazione si può passare alla costruzione del mondo in vocaboli:

Abel N. ist auf wundersame Weise Fähigkeit ver- oder geliehen worden, aber, davon abgesehen, musste gearbeitet werden. Zu Beginn gibt es Mathematik, das Spinnenetz der Konstruktion. Wie das aufklappbare Märchenschloss ersteht aus zwei Buchseiten ein gläserner Wald auf. Jeder seiner Bäume ist ein Satz, die Äste mit den größeren, an den Enden blinken zarte Syntagmen. Die Natur baut alles nach einem Muster. Hier kommt einem das Wissen um Fraktale zugute. Oder der simple universelle Sprachinstinkt. Der Wald steht für sich allein, in tödlicher Schärfe und Schönheit, aber stumm. Anfangs war Abels mathematischer Verstand noch nicht hinreichend mit seiner Zunge verknüpft, das heißt: er verstand alles und konnte nichts sagen, wäre kaum in der Lage gewesen, einen einzigen Beweis seiner Fähigkeiten zu liefern oder, profaner, auch nur eine einzige Prüfung abzulegen, die man jedoch braucht, wenn man seine Papiere behalten will.¹⁰¹

rossastra del deserto. Come vorrei sollevare lo sguardo verso il cielo stellato! Ma tu mi costringi a guardare solo davanti ai miei piedi. Mi fanno male le caviglie. Le scarpe si sono ormai consumate. Dappertutto ti avvertono del pericolo di mine» (Mora 2004a, 363; trad. it. 2009, 408).

¹⁰¹ «In maniera prodigiosa ad Abel N. è stata data, o imprestata, una qualità, ma comunque dovette lavorare sodo. All'inizio c'è la matematica, la ragnatela delle costruzioni. Come castello delle fiabe quando apri il libro, da due pagine sorge un bosco di vetro. Ogni albero è una frase, i rami disegnano con il tronco quei particolari angoli, e così i rami più piccoli con quelli più grandi, e in punta risplendono delicati sintagmi. La natura costruisce tutto in base a un modello. Qui la scienza dei frattali aiuta. O il semplice e universale istinto linguistico. Il bosco se ne sta solo, in mortale nitidezza e bellezza, ma muto. All'inizio l'intelletto matematico di Abel non era ancora abbastanza collegato con l'organo della lingua, il che vuol dire: capiva tutto e non sapeva dire nulla, sarebbe stato in grado di fornire a stento una sola prova delle sue capacità o, più profondamente, di superare un solo esame, cosa di cui si ha bisogno se si vogliono mantenere i propri documenti» (Mora 2004a, 101; trad. it. 2009, 105).

La produzione spaziale è intesa in termini di produzione matematica e poi linguistica, perché «la natura segue un modello» e, una volta trovato un modello, si può riprodurlo. Il modello di riferimento scelto in questa scrittura è quello delle strutture frattali¹⁰².

4.4. LE LINGUE DEL CAOS

L'apparente «caos» del romanzo rivela una precisa geometria: una geometria non euclidea. Nell'introduzione all'antologia di saggi *Chaos and Order* (1991)¹⁰³ Katherine Hayles mette in evidenza che la vera novità delle allora ultime scoperte in campo fisico inerenti alle teorie del caos è proprio data dalla consapevolezza che il caos rappresenterebbe una parte costitutiva dell'ordine delle cose. L'idea di una compresenza di ordine e caos si oppone alla visione occidentale che interpreta il mondo seguendo un sistema di opposizioni binarie.

La Hayles sottolinea, infatti, come questa compresenza di caos e ordine sia insita in altre culture come ad esempio nella filosofia del tao¹⁰⁴, a cui è dedicato anche un ampio studio del fisico Fritjof Capra (1975)¹⁰⁵. Nel plurilinguismo di Nema viene riconosciuto qualcosa di inumano e Nema viene per questo considerato *strano*, uno *scandalo*. Al tempo stesso in lui «tutto è in ordine e niente è in ordine»¹⁰⁶. Il romanzo, costruito seguendo i movimenti di Nema, il centro vuoto o centro neutro visto che in lui coesistono caos e ordine, segue le dinamiche di una struttura frattale. Nel momento in cui si analizza lo spazio rappresentato in questo romanzo allontanandosi da una logica euclidea, il suo aspetto «caotico» scompare ed è possibile osservare l'ordine secondo cui sono regolati anche i movimenti del vettore Nema. La geometria frattale presenta una struttura isolare e discontinua, che si ripete a diverse scale.

¹⁰² Il primo a scoprire i frattali fu lo scienziato di origini polacche Benoit Mandelbrot che espose le sue ricerche nel lavoro *Les objets fractals* (1975) analizzando la forma di oggetti che fino ad allora erano stati esclusi dalla geometria euclidea perché «amorfi». Il modello frattale si vedrà è proprio alla base della costruzione dello spazio del testo di questo romanzo. Cf. Mandelbrot 2000.

¹⁰³ Hayles 1991.

¹⁰⁴ Si veda anche Madsen 1994, 119-132.

¹⁰⁵ Capra 1982.

¹⁰⁶ Mora 2004a, 88, 183 e 13.

Una volta arrivato a B. Nema inizia a spostarsi di casa in casa. Vive prima in una stanza presso Kostantin T., poi incontra Kinga e si trasferisce a Kingania. Prende in seguito una stanza in affitto presso Carlo il salumiere e ritorna poi nuovamente a Kingania.

Tutte le stanze in cui vive sono tanti mondi a sé stanti che potrebbero entrare in comunicazione tra loro ma che restano invece isolati. Nema si muove nello spazio urbano come attraverso un arcipelago di isole, senza sviluppare però la relazionalità di cui si fa portavoce Glissant, che scaturisce dalle riflessioni sugli stili di vita nell'arcipelago caraibico.

I movimenti di Nema sono fratti, spezzati, rotti come la sua lingua di cui conosce solo *parole* ma non *frasi*. La struttura frattale si riflette a livelli differenti del testo. Come già accennato, il testo segue una struttura circolare, in virtù della quale inizio e fine coincidono. La prima e l'ultima parte sono numerati con uno 0, che è anche il simbolo del cerchio. La struttura circolare viene riproposta in scala minore, e si ripete in scale differenti esattamente seguendo la logica frattalica. Nella prima scena della prima parte numerata con uno 0, inizio e fine, infatti, coincidono. Mercedes afferma di aver visto per l'ultima volta Abel il giorno del loro divorzio, segue quindi un lungo excursus e alla fine si torna al giorno del divorzio e la scena si chiude. Il riferimento alla circolarità si fa poi esplicito e si mostra come struttura fondante della quotidianità:

Willkommen

Am Anfang und auch später ist man ständig in Bewegung, ohne wirklich vom Fleck zu kommen. Ob mit Fahrzeug oder ohne, alles dreht sich zurück in denselben Kreis. [...] Was kann ich dir sagen, dies sind hysterische Zeiten! Als würde die ganze Welt Die Reise nach Jerusalem spielen. Panik. Geschiebe, Gewimmer, Gekreis. Suchen ihren Platz. Oder einen.¹⁰⁷

Pur essendo la circolarità la forma classica dell'armonia, quando diventa forma di un sistema frattale, costruisce un orizzonte dinamico disarmonico.

Nel suo saggio *ZwischenWeltenSchreiben / ScrivereFraMondi*¹⁰⁸ Ottmar Ette legge la presenza di configurazioni frattaliche nelle opere che imitano le geografie degli arcipelaghi. Esse sono rappresentative non solo di uno spazio relazionale ma anche di spazi di chiusura, suggeriscono di leggere

¹⁰⁷ «Benvenuto. All'inizio e anche in seguito si è sempre in movimento, senza davvero muoversi dal posto. Con o senza mezzi di trasporto tutto gira in tondo e ritorna nello stesso punto. [...] Cosa vuoi che dica sono tempi isterici! Come se il mondo intero giocasse al gioco delle sedie. Panico, pigiapiapia, piagnistei, strilli. Cercano il loro posto. O un posto qualunque» (Mora 2004a, 93; trad. it. 2009, 97).

¹⁰⁸ Ette 2005.

questi spazi come isole-prigioni, isole *Lager* come avviene in alcuni esempi della letteratura cubana analizzati dallo studioso¹⁰⁹. L'immagine del *Lager* non è lontana dalla scrittura di Mora. Un suo racconto contenuto nella raccolta *Der wilde Osten / L'Est selvaggio* è intitolato proprio *Lager Mira* e narra di una colonia estiva in cui venivano portati i bambini all'epoca del regime comunista¹¹⁰. Qui la scrittrice decide di averne abbastanza di tutta «quella miseria che loro chiamano Paradiso»¹¹¹. L'esperienza del «lager» si rispecchia in questa frattalizzazione dello spazio. In *Alle Tage* gli spazi descritti sono isolati, stanze-prigione dove il soggetto spesso perde la propria identità come nel caso della seconda abitazione presso Kostantin T. In questa casa inoltre si trova un luogo, la *Piazza*¹¹², su cui si aprono tutte le porte delle altre stanze, sei in totale, la piazza che dovrebbe essere il luogo della relazione¹¹³, è invece un luogo vuoto ed è vuoto perché spazio di transit, dove si è solo di passaggio:

Transit

[...] Die Piazza war leer, bis auf ein hässlich gemustertes Sofa, wer weiß woher, es war schon da, bevor der Erste von ihnen einzog.¹¹⁴

Senza dubbio la transitorietà rappresenta la cifra degli spazi contemporanei. Il vuoto della *Piazza* testimonia allora di quanto gli spazi siano costruiti attraverso l'agire, e di quanto la transitorietà e l'estrema fluidità del contemporaneo comporti uno svuotamento dei luoghi.

¹⁰⁹ Vier. *Relationen. Karaischen Inselwelten: Zur fraktalen Geometrie eines insuläres Literaturmodell* (ivi, 123-156).

¹¹⁰ Si ricordi che la scrittrice ha vissuto per ben 18 anni sotto il regime comunista.

¹¹¹ Mora 2002a.

¹¹² In italiano nel testo originale.

¹¹³ «Das hier, wo wir jetzt stehen, nennt sich, nenne ich, Kostantin, die *Piazza*. Herkömmlich: der mit beigefarbenem Linoleum ausgelegte sogennante Gemeinsame Raum der Wohnung, auf der sich alle Wege des *Imperiums* kreuzen. Es sind sechs Türen zu sehen: Ein- und Ausweggang, Küche, Bad, sowie die Türen der drei angeschlossenen *Särge* in denen die *Delinquenten* ihre Wohnstatt haben. / Questo posto qui dove siamo adesso si chiama, così io, Konstantin, lo chiamo: la *Piazza*. Com'è tradizione: la cosiddetta Stanza Comune dell'appartamento con il pavimento di linoleum beige, dove si incrociano tutte le strade dell'*impero*. Si vedono sei porte: ingresso e uscita, cucina, bagno e le porte delle tre *bare* annesse, dove hanno la loro dimora i *delinquenti*» (Mora 2004a, 95; trad. it. 2009, 99).

¹¹⁴ «*Transito*. [...] La piazza era vuota a parte un sofà rivestito di un tessuto orribile, finito lì da chissà dove, c'era già quando il primo di loro era entrato nell'appartamento» (Mora 2004a, 111; trad. it. 2009, 115-116).

4.5. MAP-MAKING-MACHINE

Le cartografie di Nema si iscrivono in un orizzonte postmoderno in cui il soggetto si muove come un vettore in uno spazio frattale fra pieni e vuoti¹¹⁵. Si è deciso di parlare di una deriva degli spazi in relazione alla scrittura di Mora in virtù della mancanza di relazionalità tra gli spazi in cui si muovono i suoi personaggi. Il rimosso in queste scritture resta rimosso e non viene a galla, non esce dai nascondigli in cui si è riposto, non viene tradotto. La relazionalità sviluppata dalla creatività traduttiva nelle opere di Özdamar, viene qui a mancare. A causa della mancanza della messa in relazione tra gli spazi, o tra le lingue, lo spazio si presenta come un arcipelago urbano in cui non vi è nessun rapporto di scambio o relazione tra le varie isole, non ci sono dei gesti e delle modalità che innescano la creazione di un *continuum* tra i vari spazi. A proposito del rapporto tra cartografia e traduzione, discusso nel capitolo precedente, si può notare qui come questa mancanza di relazionalità degli spazi corrisponda anche alla mancanza di un approccio creativo alla traduzione da parte di Nema, che considera la traduzione alla stregua di una azione *Handeln*:

Ich werde mich erkenntlich zeigen und sprechen. Lange, fundiert und hymnisch werde ich über die Sprache sprechen, welche die Ordnung der Welt ist, musikalisch, mathematisch, kosmisch, ethnisch, sozial, die grandioseste Täuschung die ist mein Fach. [...] Hiermit definieren wir Translation als Aspekt von Kommunikation, Kommunikation von Interaktion von Handeln. Somit ist Übersetzen, sofern ihm eine Absicht zugrunde liegt: handeln.¹¹⁶

Questa azione però non assume al ruolo di pratica costruttiva, produttiva in quanto Nema traduce secondo una modalità che ricorda quella dei traduttori meccanici. Il nome Nema potrebbe essere allora associato alla NEMA, un acronimo che sta per «NEue MACHine» e indica la «Swiss NEMA chipper machine», una macchina che si ispira alla più celebre Enigma utilizzata durante la seconda guerra mondiale per cifrare e decifrare i messaggi¹¹⁷. Nella scena del delirio, infatti, Nema ammette:

¹¹⁵ Brassett 1994.

¹¹⁶ «Mi farò riconoscere e parlerò. A lungo, con cognizione di causa, elevando un inno, parlerò della lingua che è l'ordine del mondo, ne parlerò in termini musicali, matematici, cosmici, etici sociali, l'inganno più grandioso, questo è il mio campo. [...] Con ciò definiamo la traslazione come un aspetto della comunicazione, comunicazione di interazione, interazione di azione. Dunque il tradurre, a patto che abbia alla base un intento, è: azione» (Mora 2004a, 400; trad. it. 2009, 410).

¹¹⁷ Cf. Biagi 2008.

«Ich bin eine faire Machine. Es gibt keine Gnade in mir»¹¹⁸. Nema non traduce, elenca:

New, nieuw, nouvelle, nuovo --- . [...]

Affè, von L1 zu L2 zu L3 zu L4 zu L1 zu L5 zu L7 zu.¹¹⁹

Il traduttore qui imita, come fanno le scimmie, non lasciando alcuno spazio alla creatività, rapportandosi alle lingue in maniera esclusivamente meccanica. Questo comportamento potrebbe essere ricollegato all'evento traumatico che ha portato il soggetto a riporre il suo bagaglio emotivo nei «nascondigli della mente», e proprio la mancanza di questo bagaglio emotivo potrebbe essere alla base delle sue deficienze scientifiche, visto che in più punti del romanzo la sua genialità viene messa in discussione. Le ricerche in campo neuroscientifico dimostrano l'errore della separazione, di cartesiana memoria, tra ragione e sentimento, poiché l'emotività gioca un ruolo importante anche nella regolamentazione di attività della sfera razionale¹²⁰. È questo rapporto unidimensionale con la realtà rispecchia anche la modalità con cui il soggetto si rapporta agli spazi urbani. Mentre nelle deambulazioni di Abel e Ilia a S. si trova ancora il senso ludico-creativo che Careri, sulla scia di Chatwin, attribuisce all'Abele biblico¹²¹, Abel, una volta giunto a B., inizia delle deambulazioni che non hanno uno scopo né un senso ludico. Nel deambulare di Abel nella metropoli occidentale B. non si ritrova nessun elemento creativo ma si è già nell'erranza di cui parla anche l'architetto Koolhaas nella descrizione della città generica, dove il movimento dei soggetti viene associato a quello di flocculi che generano comunità attraverso incontri casuali¹²². Nel successivo romanzo *Der einizige Mann auf dem Kontinent*, la scrittrice prosegue in un'indagine che inquadra la smaterializzazione della percezione degli spazi vissuti. Il protagonista di questo romanzo, Darius Kopp, vive infatti di rapporti puramente

¹¹⁸ Mora 2004a, 405.

¹¹⁹ «New, nieuw, nouvelle, nuovo --- . [...] povera scimmia, da L1 a L2 a L3 a L1 a L5 a L7» (Mora 2004a, 340-341; trad. it. 2009, 351-352).

¹²⁰ Damasio 1995.

¹²¹ Il conflitto tra Caino ed Abele racchiude il conflitto tra soggetto sedentario e soggetto nomade. Abele pastore di greggi vaga per i campi, mentre Caino è costretto, in quanto agricoltore, a stare nei campi. Eppure sarà proprio Caino in seguito all'uccisione di Abele ad essere condannato all'erranza. Cf. Careri 2006, 11-16.

¹²² «Come i flocculi che si formano all'improvviso in un liquido trasparente per l'unione di due sostanze chimiche e che poi si accumulano sul fondo in un sedimento irregolare, la collisione o la confluenza di due flussi migratori (emigrati cubani che vanno a Nord e pensionati ebrei che vanno a Sud, per esempio, tutti in definitiva diretti in un altro posto) danno luogo, all'improvviso a uno stanziamento. È nata così la città generica» (Koolhaas 2006, 37).

multimediali e gli spazi che conosce non sono più quelli del territorio e neppure quelli della metropoli, ma solo quelli della rete e della comunicazione virtuale di cui si compone il suo vissuto quotidiano.

4.6. PAESAGGI POST-URBANI

La deriva è lo spostamento di un corpo messo in atto da una massa liquida. Se qui si è voluto parlare di spazio alla deriva è per intendere la frattalizzazione ed estrema fluidificazione degli spazi urbani, spazi che vengono prodotti dai flussi delle persone in transito nelle metropoli e dai flussi di comunicazione. È fuori discussione che la transitorietà sia la caratteristica peculiare dei luoghi contemporanei e che questa transitorietà modifichi spazi e relazioni. I personaggi di Mora mostrano in che modo il potere scientifico-accademico, nel caso di Abel Nema, ed economico-mediatico, nel caso di Darius Kopp, ma si potrebbe aggiungere volendo anche quello storico-politico nel caso della prima opera, la raccolta di racconti, siano poteri che striano lo spazio e impediscono al soggetto la costruzione di una cartografia personale in cui ricreare il proprio percorso. Il *Postdamer Platz*, dove si trova l'ufficio di Kopp ed è ambientato quasi tutto il secondo romanzo, racchiude in effetti l'essenza di questa perdita di connessione con lo spazio-luogo. I protagonisti delle storie di Mora sembrano trovarsi nello stesso paesaggio in cui cammina il personaggio Omer in *Der Himmel über Berlin* (1987) di Wim Wenders quando, uscito dalla Staatsbibliothek zu Berlin, guarda un *Potsdamer Platz* deserto e diviso dal Muro:

Citami oh musa, il cantore immortale, che abbandonato dal suo pubblico mortale, perse la voce, passando da angelo della narrazione a suonatore di organetto anonimo e deriso, fuori sulla soglia della terra di nessuno.¹²³

La terra di nessuno, in questo caso, è un luogo spogliato della sua relazionalità e segnato dai poteri. Si tratta quindi di uno spazio alla deriva dello Spazio, poiché se lo spazio è dato proprio dalla relazionalità che in esso si crea, allora la mancanza di una fruizione attiva e produttiva degli spazi può portare all'annullamento dello spazio.

Nella metropoli Nema non si muove seguendo una qualche piscografia, né disegna una mappa propria della città¹²⁴. Il soggetto qui dovrebbe

¹²³ *Der Himmel über Berlin*, regia di Wim Wenders, 1987.

¹²⁴ La deambulazione di Nema ricorda molto di più quanto Francesco Careri afferma a proposito della Land Walk di Smitson: «Non c'è nessun godimento, nessun compiacimento

re-imparare a camminare, a relazionarsi, a mettere insieme i pezzi dell'arcipelago, come succederà in *Das Ungbeuer / Il mostruoso*.

L'orizzonte in cui si muovono i personaggi di Mora è il paesaggio di rovine evocato da Benjamin nelle sue *Über den Begriff der Geschichte / Tesi sul concetto di storia* e analizzato anche nel suo *Ursprung des deutschen Trauerspiels / Il dramma barocco tedesco* (1928), che stabilisce una correlazione tra modernità e barocco fondata sulla consapevolezza della caducità e della rovina che è alla base della produzione culturale e artistica tanto del barocco quanto della modernità. Nema si muove tra le macerie, uno spazio barocco postmoderno, e non riesce, tra le rovine, a ricostruire un orizzonte di senso. Paradossalmente, da traduttore qual è, non riesce nel suo compito, almeno non in quello indicato proprio da Benjamin, che vedeva nella traduzione una pratica capace di ricomporre i frammenti¹²⁵. Gli spazi mostrati dalla scrittura di Mora sono spazi a cui non è possibile ridare unità, in cui i frammenti restano tali, vale a dire resti di spazi.

L'arcipelago urbano è formato da isole indipendenti l'una dall'altra e lo spazio alla deriva è allo stesso tempo la deriva dello spazio ovvero la scomparsa dello spazio, poiché se lo spazio è creato dalle relazioni che in esso hanno luogo, uno spazio la cui cifra sia l'assenza della relazionalità, rappresenta il paradosso di uno spazio senza spazio.

4.7. L'ARCIPELAGO DELLE MERAVIGLIE

Nel saggio di Baltrušaitis il medioevo fantastico osserviamo come solitamente le meraviglie, ciò che è fantastico, al di fuori del naturale, abnorme, mostruoso viene solitamente posto in un qualche luogo immaginario o fantastico, l'Oriente, il Nord, in cartografie ignote.

Con i primi due romanzi Terézia Mora porta lo «scandalo» all'interno degli spazi urbani mentre in *Il mostruoso* ritroviamo gli stessi personaggi presenti in *L'ultimo uomo sul continente* e iniziamo un viaggio che ci porta

e nessuna partecipazione emotiva nell'attraversare la natura della suburbia. Il discorso parte da un'accettazione della realtà per come essa si presenta [...]» (Careri 2006, 126).

¹²⁵ «Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così invece di assimilarsi al significato dell'originale, il traduttore deve amorevolmente, e fin nei minimi dettagli ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come cocci di frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande» (Benjamin 1962, 49).

ai margini dell'Europa e lungo questo viaggio che l'individuo ritrova una dimensione umana. Ancora una volta la struttura del romanzo si rivela fondamentale nella concezione stessa della trama del romanzo. Ci muoviamo infatti in un testo che si svolge su due piani. Nella parte superiore si trova la storia di Darius Kopp che attraversa l'Europa dell'Est in auto con le ceneri della moglie da disperdere in un luogo che deve far da patria, un luogo dove almeno le ceneri possano ipoteticamente sentirsi a casa. Nella parte inferiore del testo troviamo le memorie della moglie Flora che vengono ritrovate nel suo computer portatile e sono tradotte dall'ungherese, lingua in cui la donna annota i suoi problemi psicologici. La donna soffre di disturbi bipolari che l'avevano portata spesso a dei tentativi di suicidio ignorati dal marito. Seguire gli appunti significa seguire un orizzonte privo di connessioni logiche anche la scrittura a volte si trasforma in una successione di lettere priva di significato.

Grazie a questo romanzo, quindi, scopriamo tutto quello che era rimasto taciuto e sotteso al romanzo precedente. Il romanzo è diviso in 22 parti, non regolari nella successione, la divisione in due parti del foglio moltiplica le possibilità di lettura del testo.

Ogni lettura è un'esperienza altamente individuale ma in questo caso l'autrice crea per il lettore una struttura in cui è d'obbligo creare percorsi personali di lettura, il lettore è portato a scegliere come leggere, dove spezzare il pensiero, se seguire prima il viaggio interiore di Flora o quello in auto di Kopp o mescolare entrambi. Il *qui e ora* fittizi che aprivano il romanzo *Alle Tage* diventano in questo romanzo il *qui e l'altrove*: il *qui* del viaggio di Kopp attraverso i Balcani, l'Armenia, la Georgia, la Grecia, l'Albania, l'Italia e l'altrove del viaggio nella psiche di Flora, un percorso fatto di sofferenza, di lotta per la sopravvivenza quotidiana, di ristrettezze economiche, di impossibilità, a mostrarci ancora una volta la contemporaneità di tempi diversi e la mancanza di aderenza nel contemporaneo, perché solo ora che sono separati dalla morte forse Kopp e Flora si stanno veramente incontrando.

Una volta liberatosi delle ceneri della moglie Darisu Kopp si libera anche dell'auto e prosegue il suo viaggio a piedi. Attaversando l'inferno Kopp è ritornato Abele che erra in uno spazio libero, seguendo i percorsi dati dal proprio istinto.

Questo è anche il paradosso degli spazi digitali come sottolineava già nel 2004 Tiziana Terranova nel suo saggio *Network Culture*: «Decentralized and distributed networks, although intrinsically more robust and resilient than centralized ones, present the intrinsic problem of a tendency towards differentiation and drift that threatens to turn the open network into an

archipelago of disconnected and isolated islands»¹²⁶ Quindi l'arcipelago può tanto fungere da luogo espressivo di una realzionalità intrinseca tanto valere quanto immagine di una impossibilità di costruzione di relazionalità. Sarà il protagonista del secondo romanzo Darius Kopp a seguire un percorso che lo porta dal mondo smaterializzato del suo lavoro d'ufficio a un percorso che lo vede protagonista delle proprie scelte. Ma per arrivare a questo dovrà prima liberarsi di tutti i beni materiali che possiede. Solo lasciando la sua vecchia identità e i suoi averi, spoglio di tutto potrà mettersi in cammino e creare dei rapporti con gli altri esseri umani e con il mondo che lo circonda.

La sua compagna Flora, invece, è vittima del precariato, il suo suicidio è strettamente collegato a un sistema che ha deformato il nostro rapporto con lo spazio e il tempo.

Come spiega, tra gli altri, Guy Standig in *The Precariat. The New Dangerous Class*:

In an open tertiary society, the industrial model of time, coupled with bureaucratic time management in large factories and office blocks, breaks break down. One should not lament is passing but should understand that the breakdown has left us without a stable time structure. With personal services being commodified, including most forms of care, we are losing a sense of distinction between the various activities most people undertake. In its, the precariat is at the risk of being in a permanent spin, forced to juggle demands on limited time. It is not alone. But its difficulty is particularly stressful. It may be summed up as loss of control over knowledge, ethics and time. [...] A feature of tertiary society and the precariat existence is the pressure to labour excessively. The precariat may take on several jobs at the same time [...].¹²⁷

Flora, come Kinga in *Alle Tage* è un'artista dei confini. Entrambe si toglieranno la vita. Le figure femminili, quindi, sono espressione di una marginalizzazione e isolamento che non riescono a contrastare e che le porta alla morte.

Il lavoro di Grada Kilomba, *Plantation Memories*, evidenzia il nesso tra suicidio e l'essere migrante. Flora, soggetto marginale e minoritario per eccellenza, donna e migrante, non trova un lavoro che corrisponde alla sua formazione e si arrabatta con diversi lavoretti, arriva perfino a prostituirsi, mentre Kopp non ha alcuna idea di quello che attraversa la sua compagna, nè tanto meno dei disturbi bipolari di cui soffre e solo dopo la sua morte con il viaggio nei territori dell'Europa dell'Est ma anche delle zone in crisi,

¹²⁶ Terranova 2004, 57.

¹²⁷ Standig 2014, 119.

apprende cosa si nascondeva nella sua calma vita, così sceglie di abbandonare tutto i ripartire da un passo.

Nel testo si trovano inoltre dei passi in cui l'autrice lascia le correzioni in vista, potremmo leggerlo come un invito ad andare al di qua della finzione, a leggere criticamente la scrittura a non ingannare il lettore, a renderlo consapevole della sua posizione in un mondo in cui tutto sembra diventare immateriale. Ci sarebbe allora da pensare alla relazione che progetti artistici che si confrontano con un passato traumatico innescano con gli strumenti narrativi. Molti artisti usano creare una lettura critica, si pensi al lavoro di un artista come Walid Raad che gioca sulla possibilità di ingannare data dagli strumenti narrativi e rappresentativi in nostro possesso. La pratica della lettura diventa allora esercizio critico nei confronti del presente.

Byung-Chul Han in *Was ist Macht? / Che cos'è il potere?* spiega come sia proprio il potere a togliere lo spazio del gioco, che si configura come spazio vitale, spazio che dà vita piuttosto che togliere la vita¹²⁸. La parabola di Abel Nema iniziata in uno *Spiel-Platz* si chiude con l'immagine di un ritrovato *Spiel-Raum* da parte di Darius Kopp. L'arcipelago dell'isolamento si apre alla relazionalità dell'andare.

¹²⁸ «Die Macht ist 'geräumiger' als die Gewalt. Und die Gewalt wird zur Macht, wenn sie 'sich mehr Zeit läßt'. Die Macht beruht, so gesehen, auf einem Mehr von Raum und Zeit. Beim Katz-und-Maus Spiel hat aber der Raum nur die Enge eines Vorraumes zum Tod. Die Todeszelle ist zwar geräumiger als das Maul. Aber der mit Angst erfüllte Raum der Macht ist kein positiver Handlungsraum. Damit wirklich 'etwas Neues' entstehen kann, muss jenes 'Spielen' mehr als ein Vorspiel zur Tötung sein. Es muss einen wirklichen Spiel-Raum voraussetzen, der strategische Möglichkeiten zuließe» (Byung-Chul 2014, 35-36).

5.

PERCEZIONE NOMADICA DELLO SPAZIO

La mémoire longue (famille, race, société ou civilisation) décalque et traduit, mais ce qu'elle traduit continue d'agir en elle, à distance, à contretemps, «intempes-
tivement», non pas instantanément.

Deleuze - Guattari, *Mille Plateaux*¹

5.1. SPAZI IN TRADUZIONE

Nell'analisi della rappresentazione degli spazi prodotti dalla scrittura e dall'esperienza artistica di Emine Sevgi Özdamar e di Terézia Mora si osserva che, al di là delle differenze tra le due modalità di rappresentazione, è possibile individuare un gesto comune, che caratterizza la forma di percezione e rappresentazione dello spazio narrativo proprio dei percorsi letterari transnazionali.

Il termine gesto qui va inteso nel senso indicato da Aby Warburg in relazione alle *Pathosformeln*, ovvero, di gesti peculiari di un'emozione, di un particolare stato d'animo che ritornano anche a distanza nel tempo². Il gesto, la *Pathosformel* propria della rappresentazione degli spazi in queste scritture, è la traduzione. L'assunto di Rushdie, «We are translated men»³, con il quale lo scrittore intende descrivere la condizione del soggetto post-coloniale, può essere utilizzato per l'individuo contemporaneo *tout court*. Le narrative prodotte in contesti transnazionali mostrano l'azione della traduzione a vari livelli. Tradurre non significa soltanto tradurre da una lingua all'altra o tra differenti codici semiotici, la traduzione, infatti, agisce anche

¹ Deleuze - Guattari 1980, 24-25.

² Cf. Forster - Mazzucco 2002.

³ Rushdie 1981, 17.

nell'incontro tra culture differenti, come dimostra Bachmann-Medick⁴. I processi transculturali comportano e comprendono sempre delle pratiche di traduzione. Rosi Braidotti parla a questo proposito di *trans-positions*, ricollocazione dei soggetti, dei saperi, delle culture e delle identità dove il processo del *trans-lare* investe la soggettività in tutte le sue sfumature⁵. La traduzione agisce nel momento in cui il soggetto deve ricollocarsi in un nuovo ambiente non solo nella pratica quotidiana, ma anche rispetto ai processi di adattamento della propria identità. I protagonisti di queste scritture traducono e si traducono, nello spazio in cui si spostano. Gli spazi qui narrati vengono agiti dalla traduzione e possono essere definiti spazi in traduzione.

Tradurre implica in primis un passaggio interpretativo. Nella sua *Poétique du traduire* (1999) Henri Meschonnic ricorda che tradurre deriva dal verbo greco *hermeneuein/interpretare* e che saranno i romani a sviluppare ulteriori verbi come *vertere, convertere, transvertere, imitari, reddere, trasladare*, visto che saranno anche i primi ad aver bisogno di tradurre e tradursi per poter venire realmente a contatto con altre culture⁶. Gli spazi narrati in queste scritture risentono di questa forma di interpretazione implicita nella traduzione, e sono dunque spazi *interpretati, rivoltati, convertiti, sovvertiti, imitati, restituiti, traslati*, o, riferendosi a ciò che scrive Özdamar, spazi *girati*, poiché la *Mutterzung*, che rappresenta questi spazi è qui una *gedrehte Zunge*, una lingua girata nella bocca dell'io narrante⁷. Pertanto quando l'io narrante dei suoi romanzi guarda la città e descrive la città, ne *traduce* le parti. Nel romanzo *Die Brücke vom goldenen Horn*, le *Gastarbeiterinnen* ogni giorno per andare a lavoro passano accanto all' *Anhalter Bahnhof*, la stazione distrutta durante i bombardamenti del 1945, che tutt'oggi resta uno dei pochi edifici di Berlino non ristrutturati, o riciclati, ma lasciato a testimonianza degli eventi bellici che hanno segnato la città durante la Seconda Guerra Mondiale⁸. Attraverso la traduzione dal turco questa stazione diventa agli occhi dell'io narrante il *beleidigte Bahnhof* ovvero *la stazione offesa*⁹.

⁴ Cf. Bachmann-Medick 1997.

⁵ Cf. Braidotti 2008.

⁶ Meschonnic 1999, 37.

⁷ Özdamar 1990, 9.

⁸ In particolare questo edificio fu distrutto nel bombardamento del 3 febbraio 1945.

⁹ «Aus dem rechten Busfenster sah ich die Zeitung, aus dem linken Busfenster sah ich den Anhalter Bahnhof, der wie das Hebbeltheater gegenüber unserem *Woynam* stand. Wir nannten ihn den zerbrochenen Bahnhof. Das türkische Wort für 'zerbrochen' bedeutete gleichzeitig auch beleidigt. So hieß er auch 'der beleidigte Bahnhof'. / A destra nella finestra

Lo spazio tradotto è così uno spazio trasformato, se vogliamo *distorto*. La distanza tra le due lingue crea una sorta di atopia che rende possibile una trasformazione della topologia stessa degli spazi¹⁰. La città viene letta e tradotta attraverso una sorta di *translating eye* che guarda e descrive gli spazi urbani. Il trasferimento da un luogo all'altro o da una lingua all'altra è uno spostamento tra campi di significato e piani della significazione in un processo che va concepito nella sua dinamicità, nel suo divenire, mai come punto di arrivo. Alla base del processo di traduzione vi è dunque un potenziale di modificazione topologica degli spazi, collegato al movimento e al transito dei soggetti. La presenza di processi di trasformazione topologica nelle narrazioni può essere messa in relazione con quanto accade sul fronte dell'architettura dove si registra un maggior uso della topologia nella progettazione¹¹. Un esempio dell'azione della topologia in architettura è dato dalle opere di Peter Eisenman, che fonda la sua idea di architettura sulla corrispondenza tra lingua e architettura e considera l'architettura come una struttura narrativa. Ma l'uso della topologia si osserva anche nel lavoro di architetti come Massimiliano Fuksas, Zaha Hadid o Daniel Libeskind, solo per citare i nomi più importanti di un panorama ben più vasto¹².

del bus vidi il giornale, a sinistra vidi la Anhalter Bahnhof, che stava affianco allo Hebbeltheater di fronte al nostro Woynam. Noi la chiamavamo la stazione rotta. La parola turca per 'rotta' significava allo stesso tempo anche offesa. Così anche 'la stazione offesa'» (Özdamar 1998, 25).

¹⁰ La topologia, la cui nascita si deve al matematico francese Jules-Henri Poincaré con la pubblicazione del volume *Analysis Situs* del 1895, è una branca della matematica che si occupa di analizzare le caratteristiche che restano invariate nei processi di trasformazione delle forme, considerando gli oggetti come corpi passibili di trasformazioni continue, nella loro accezione dinamica e processuale. Il riferimento alla topologia nello studio del rapporto tra rappresentazione dello spazio e traduzione risulta utile per l'individuazione del processo dinamico di trasformazione degli spazi che viene messo in atto dalla traduzione.

¹¹ Di Cristina 2004.

¹² Stephan Günzel parla di uno spazio urbano che va caratterizzandosi proprio come spazio topologico, lasciando un punto interrogativo rispetto all'effetto che l'uso della topologia in architettura comporterebbe sullo spazio reale. Günzel 2008b; *Diaojutai Tower in Beijing*, <http://www.tschumi.com/>. Significativo è il recente *Myzeil Shopping Mall*, realizzato a Francoforte: <http://www.fuksas.it>, www.zaha-hadid.com e <http://www.daniel-libeskind.com/>.

5.2. SUPERFICI PIEGATE

Le trasformazioni topologiche nelle scritture esaminate sono state attribuite qui all'utilizzo della traduzione che, nel caso di Özdamar serve a mettere in relazione spazi e tempi differenti. Sia per i testi di Özdamar che per quelli di Mora si è parlato di superfici che la prima utilizza per dar vita a un processo dinamico che crea un *continuum* tra i diversi spazi topografici e nella storia personale dell'io narrante, mentre Mora presenta come superficie di proiezione totalizzante, dove il soggetto non ha modo di trans-porsi, di tradursi e così facendo non produce nessuna forma di relazionalità o di spazio ma evidenzia la frattalità degli spazi contemporanei. Anche la Mora parla di *Spiegeliübersetzungen* ovvero *calchi* (letteralmente *traduzioni a specchio*) e soprattutto la prima raccolta di racconti è costruita grazie ad una serie di traduzioni di passi di canzoni ungheresi, proverbi, citazioni mascherate, e i suoi personaggi sono individui che hanno sempre dei problemi linguistici¹³ e nello specifico problemi di traduzione. Così ad esempio nel racconto *STILLE mich NACHT* dove l'interprete non comprende le parole da tradurre ma gli resta un'unica sensazione di caos¹⁴. Il percorso personale di Mora la porta a partecipare alla transnazionalizzazione dello spazio e delle memorie, attraverso il suo ruolo scrittrice e traduttrice mentre il percorso dei personaggi a cui da vita è legato sempre alla possibilità date da una traduzione del sé.

Andando nello specifico e analizzando il processo di traduzione nei testi della Özdamar si è visto che lo spazio tradotto è uno spazio girato. Ciò indica che la traduzione in questo caso mette in atto una *torsione* dello spazio. Si è già avuto modo di riflettere sull'analogia che intercorre tra l'uso dello specchio nell'esperimento di Lacan e la traduzione nella Özdamar, tra il *bouquet renversé* e la *gedrehte Zunge*. La lingua della Özdamar è una lingua allo specchio, la scrittrice traduce girando le parole e le gira mettendo questa lingua allo specchio. Anche nello schema di Lacan in *La topique de l'imaginaire*¹⁵ il passaggio dallo spazio reale allo spazio immaginario si ottiene grazie a una torsione. Se il *bouquet* nello specchio è un *bouquet* immaginario, una illusione creata tramite una tor-

¹³ «Ich bin mir sicher, sagte Mercedes sanft, es ist nur ein sprachliches Problem / Sono sicura, disse dolcemente Mercedes, che è solo un problema linguistico» (Mora 2004a, 277; trad. it. 2009, 285).

¹⁴ «Ich habe die Wörter nicht verstanden. Ein einziges Chaos. Das geht mir nicht in Gehirn. / Non ho capito le parole. Un caos totale. Non riesco a spiegarcelo» (Mora 1999, 45).

¹⁵ Lacan 1973a.

sione, in termini poetici la figura che rende possibile un tale passaggio è la figura retorica del chiasma. In un saggio sulla topologia della torsione Hanjo Berressem (1996) individua nel chiasmo la figura retorica prestata dalla poetica all'architettura. Il chiasmo rende visibile l'interno dell'esterno e l'esterno dell'interno.

Interno dell'esterno
 χ
Esterno dell'interno¹⁶

La figura del chiasmo è la stessa che agisce in numerose litografie di Cornelius M. Escher come *Relativity* (1953) o *Waterfall* (1961) e viene utilizzata spesso anche dall'architetto Peter Eisenman in particolare ad esempio nel suo progetto per il *Max Reinhardt Haus* a Berlino (1990). Il chiasmo si ritrova anche nel nastro di Möbius, di cui sempre Escher realizzò una serie di litografie, la prima *Möbius Strip* nel 1963. Grazie alla torsione del nastro si realizza la continuità tra esterno e interno.

Nel momento in cui nel processo di rappresentazione degli spazi viene utilizzata la traduzione, la scrittrice dis-torce lo spazio, piega lo spazio, si serve della torsione, della piega per creare delle trasformazioni nello spazio. La topologia infatti è «una 'geometria del foglio ripiegato' [...] che consente di passare dal bidimensionale al tridimensionale; attraverso la piegatura la superficie bidimensionale si trasforma in superficie tridimensionale, catturando tra le sue pieghe lo spazio»¹⁷.

Grazie alla torsione, quindi, Özdamar crea una continuità tra esterno e interno, e tra gli spazi in cui transita. Il saggio di Gilles Deleuze *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988) spiega in che modo nel Barocco l'idea di arte totale sia servita a istaurare una prima forma di connessione tra le varie arti che sconfinano l'una nell'altra. L'estensione della piega barocca, che dalla pittura passa alla scultura e fuoriesce dalla scultura per realizzarsi in architettura, crea un'unità estensiva tra le arti, unità che risulta essere una forma di risposta alle illusioni del reale¹⁸. L'azione di questa scrittura che gira gli spazi è appunto quella di realizzare qualcosa nell'illusione stessa, quella di creare una continuità tra le superfici, i luoghi della rappresentazione: lo spazio in queste narrazioni si configura come uno spazio piegato. Nel postmoderno si osserva la scomparsa delle opposizioni binarie come quella

¹⁶ Beressem 1996.

¹⁷ Di Cristina 2004, 17.

¹⁸ Deleuze 1990, 206.

tra copia e originale, vero e falso, realtà e simulazione, esterno e interno¹⁹. La piega, la torsione lavorano proprio sul limite tra esterno e interno²⁰. Spostando questo discorso a quanto avviene nell'incontro tra culture differenti, si potrà dire che il lavoro degli scrittori nomadi consiste nel cercare di creare una continuità tra gli spazi che vengono attraversati, un *continuum* tra esterno e interno.

La relazione tra esterno e interno è anche quella secondo cui si definisce la monade leibniziana²¹. Nel movimento, nel viaggio, nello spostamento²² Deleuze individua un elemento che ricrea la monade, nel momento in cui viene considerata non più in forma stabile bensì dinamica: la *monadologia* si trasforma per Deleuze in *nomadologia*²³. La piega realizza una continuità tra interno ed esterno e tale continuità si ritrova anche nella cellula nomadica. Lo stare in viaggio delinea uno spazio-soglia dove interno ed esterno si invertono, lo spazio della nomadologia e della torsione è lo spazio della traduzione di una *lingua/Sprache* che si trasforma in *Mutterzunge / organo senza ossa*, mobile e nomade.

Grazie al viaggio, quindi, il soggetto in transito crea una forma di spazio monadico-nomadico, che non è più lo spazio topografico, ma uno spazio topologico in cui è possibile agire sulle strutture stesse dello spazio. È qui che lo spazio viene girato, subisce una torsione; questo piegarsi dello spazio rappresenta un farsi piega che incontra la fluidità degli spazi contemporanei. «Ho studiato – dice Gehry – molto le pieghe e ho cominciato a vederle come sostituto della decorazione, come il modo di esprimere emozioni in

¹⁹ Cf. Jameson 1999, si vedano anche <http://design.iuav.it/~comunicarti/postmoderno.htm>.ultima e Lyotard 1981.

²⁰ La striscia di Möbius per esempio annulla questa distinzione.

²¹ Leibniz 2007.

²² Anche Zaccaria sottolinea l'aspetto «nomadico» del traduttore e della traduzione: «L'operazione di traduzione (l'etimologia latina *trans-ducere*, non solo rende l'idea di 'portare al di là', ma è proprio il prefisso *trans*, con i suoi significati di 'oltre', 'attraverso', 'al di là', a collegare il termine traduzione all'idea di passaggio, a una condizione di movimento, e il traduttore a una posizione di viaggiatore: soggetto linguisticamente sulla frontiera di due testi, due lingue, egli si fa operatore di passaggi, apre varchi ciò che avviene nella terra di migrazione è soprattutto traduzione del sé attraverso l'acquisizione della seconda lingua, e in questa autobiografia 'tradurre' ha a che far con un costante movimento di separazione dal luogo/lingua dell'origine e ritorno» (Zaccaria 1999, 252).

²³ Deleuze prende come esempio il racconto dell'artista Tony Smith, pubblicato nel 1966, in cui l'artista narra di un suo viaggio lungo un'autostrada in costruzione alla periferia di New York per indicare come l'esperienza del viaggio ricrei uno spazio monadico. Il fondo scuro dell'autostrada costituisce il fondo scuro proprio dell'arte barocca da cui fuoriescono i corpi. Si veda a proposito anche Careri 2006, 87-91.

un edificio»²⁴. Quello che si intende qui per emozione è proprio la capacità di muovere lo spazio. Così il *translating eye* piegando lo spazio muove lo spazio²⁵, e le pieghe, sia nella loro dimensione relazionale estensiva come in Özdamar che nella loro parte non-relazionale come in Mora, si presentano come elemento costituente di queste cartografie in movimento, ne rivelano il carattere di cartografie emozionali.

5.3. CARTOGRAFIE EMOZIONALI

Le modificazioni spaziali topologiche nella città vengono messe in relazione da Beressem con gli eventi bellici che hanno trasformato lo spazio urbano in una superficie su cui agisce talvolta una fantasia totalizzante²⁶. In questo si ritrova anche il fondamento barocco di quelle che egli chiama *Architexturen*. Le scritture transnazionali sono spesso il risultato di migrazioni, esili, diaspore e gli scrittori o i protagonisti di queste narrazioni vengono da luoghi in cui il potere agisce totalizzando lo spazio. Lo spazio narrativo diventa così lo spazio in cui è possibile narrare, tradurre i traumi della guerra, della separazione e delle problematiche legate allo sradicamento o lo spazio per rappresentare l'azione totalizzante dei poteri. La pratica della traduzione mostra qui la sua relazione con quella della psicanalisi che fonda il suo metodo sulla possibilità di tradurre in parole i blocchi, le paure, i traumi²⁷. Per questi scrittori spesso la scelta della lingua straniera come lingua di scrittura è una scelta poetica. La traduzione può essere considerata così come una pratica che muove gli spazi e trasferisce, come la piega nell'architettura, le emozioni nello spazio. Nel caso di Terézia Mora, invece, si assiste esattamente ad un processo diverso, o meglio coesistente²⁸, poiché

²⁴ Di Cristina 2004, 99.

²⁵ «Nicht Äquivalenz sondern Transformation wird auch für Zygmunt Baumann zu einem Hauptkriterien für die Notwendigkeit kultureller Übersetzungsprozesse in der Weltgesellschaft. Da Potential der *translational turn*: Übersetzung als transformatives prinzip in den Kulturwissenschaften, wird hier auf Handlungswirksamkeit hin ausgeschöpft. / Non l'equivalenza ma la trasformazione viene ritenuto anche da Zygmunt Baumann uno dei criteri fondamentali per l'importanza dei processi traduttivi culturali nella società mondiale. Il potenziale del *translational turn*: traduzione come principio trasformativo negli Studi Culturali, viene sfruttato qui per il suo effetto agente» (Bachmann-Medick 2006, 253).

²⁶ Beressem 1996.

²⁷ Ingram 2001, 95-115.

²⁸ Non si tratta di processi propriamente opposti in quanto bisogna iniziare a superare la logica delle opposizioni binarie per spostarsi su un piano di riflessione multilineare.

se la scrittura di Özdamar rappresenta il dispiegarsi della piega, la messa in relazione dell'esterno con l'interno, i personaggi di Mora rappresentano la parte interiore della piega, il momento di vuoto, di introiezione, mostrano spazi dove si manifesta l'assenza della relazionalità, dei non-luoghi, superfici in cui è la lingua ufficiale, quella del potere, a striare lo spazio, dove il soggetto non ha più modo di affermare la propria lingua, (ri)costruire il proprio spazio e con esso la propria identità, se non mettendosi in viaggio, facendosi nomade. Questi spazi sono l'altra faccia della piega, poiché, se per Özdamar l'essere in transito crea un orizzonte relazionale, allo stesso tempo la transitorietà degli spazi contemporanei, la loro eccessiva fluidità porta il soggetto a sentirsi come «sulla soglia della terra di nessuno»²⁹ e solo l'incontro con i territori porta l'uomo a ritrovare il suo passo oltre che il suo passato e così può andare verso il futuro.

Con Mora si osserva la perdita di senso, la perdita di sé dove il soggetto, spostandosi, acquista continuamente una nuova identità, poiché non ha una identità propria da tradurre e il processo di traduzione si configura qui come un vano tradursi del niente in niente³⁰. Il dinamismo degli spazi contemporanei rende agile e allo stesso tempo *fragile* l'essere. La (fr)agilità conduce attraverso le pieghe del barocco post-moderno e la relazionalità dispiegata dalla pratica della traduzione realizza un *continuum* tra gli spazi e l'identità del soggetto. In questo modo la traduzione rappresenta un processo in grado di piegare lo spazio e fa sì che le strutture emotive muovano lo spazio dando vita a «eventi topologici» come in architettura vengono definiti i punti in cui avvengono dei cambiamenti³¹. Nella scrittura di Mora si osserva invece l'assenza della messa in relazione tra gli spazi e tra le identità del soggetto, tale assenza confluisce nella creazione di uno spazio frattale in cui il soggetto si muove come un vettore senza direzione.

Berlino come luogo-cifra degli eventi traumatici del Novecento si presenta sia negli spazi architettonici (Eiseman, Liebskind, Kolhaas) che in quelli narrati come «creata» da un movimento tra vuoti e pieni. Gli spazi sono caratterizzati da un alto grado di performatività, che si evidenzia nel loro lasciarsi tradurre, trasporre, riciclare, traslare, nella loro permeabilità che li rende pronti ad accogliere più culture, più storie a farsi giardino di nuove esperienze progettuali comunitarie. Essi mostrano allo stesso tempo anche l'azione immobilizzante del potere che li blocca e li svuota della

²⁹ Cit. capitolo IV, paragrafo 4.6, nota 123.

³⁰ Si ricordi quanto afferma Nema: «Ein Unbekannter statt eines anderen Unbekannten» (Mora 2004a, 90).

³¹ Di Cristina 2004, 98.

loro relazionalità imponendo costruzioni staccate dal tessuto sociale della città³². La piega individuata nelle *BerlinoGrafie* compone uno spazio in cui coesistono il movimento di chiusura provocato dal dolore e dal dramma e l'onda dinamica innescata dalla relazionalità creata dalla coesistenza di ordini diversi delle cose, mostrando come la capacità dell'individuo di tradursi diano continuità al tessuto storico delle storie di esili e guerre, e alle identità dei soggetti in transito.

³² Si fa riferimento qui al progetto che prede la ricostruzione del *Berliner Schloss* e al progetto di costruzione del complesso del *Mediaspree*: <http://berliner-schloss.de/> e <http://www.mediaspree.com/>.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

OPERE DI EMINE SEVGI ÖZDAMAR

- Özdamar 1990 (2007) E.S. Özdamar, *Mutterzunge*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1990 (*La lingua di mia madre*, trad. it. di S. Palermo, a cura di L. Perrone Capano, Roma, Palomar, 2007).
- Özdamar 1992 E.S. Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1992.
- Özdamar 2001 E.S. Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- Özdamar 2002 (2010) E.S. Özdamar, *Die Brücke vom goldenen Horn*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2002 (*Il ponte del Corno d'oro*, trad. it. di U. Gandini, Milano, Ponte alle Grazie, 2010).
- Özdamar 2003 E.S. Özdamar, *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2003.

OPERE DI TERÉZIA MORA

- Mora 1999 T. Mora, *Seltsame Materie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1999.
- Mora 2000a T. Mora, «Die Geparad-Frage», in V. Auffermann (Hg.), *Beste deutsche Erzähler*, München, DVA, 2000, 143-163.
- Mora 2000b T. Mora, «Gier», in U. Ostermeyer - S. Zeitz (Hg.), *West-östliche Diven*, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 2000, 26-30.

- Mora 2001 T. Mora. «Der ungleichgültige Ort. So kam ich», illustriert von K. Menschik, *Rowohlt Literatur Magazin* Heft 46 (2001): *Traumstadtbuch*, 85-94.
- Mora 2002a T. Mora, «Lager Mira. Moritat», in R. Koch (Hg.), *Der wilde Osten. Neueste deutsche Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2002, 24-32.
- Mora 2002b T. Mora, «Sensenmann», in K. Lange-Müller (Hg.), *Vom Fisch bespuckt*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2002, 163-177.
- Mora 2003 T. Mora, «Portugal oder die Liebe unter Pfadfindern», in W. Hubert (Hg.), *Die beste deutsche Erzähler*, München, DVA, 2003, 223-239.
- Mora 2004a (2009) T. Mora, *Alle Tage*, München, Leuchterhand Literaturverlag, 2004 (*Tutti i giorni*, trad. it. di M. Carbonaro, Milano, Mondadori, 2009).
- Mora 2004b T. Mora, «Die Grenze zwischen Traum und Nachtmahr. Europa-Kolumne von Terézia Mora zum EU-Beitritt mittelosteuropäischer Länder», *Intervista, Mdr-Figaro*, 30. April 2004, <http://www.mdr.de/mdr-figaro/journal/1203946.html>.
- Mora 2007 T. Mora, «Das Kreter-Spiel oder: Was fängt die Dichterin mit ihrer Zeit an», *Sprache im techinscher Zeitalter* 183 (2007), 333-343.
- Mora 2009 T. Mora, *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, München, Leuchterhand Literaturverlag, 2009.
- Mora 2013 T. Mora, *Das Ungeheuer*, München, Leuchterhand Literaturverlag, 2013.
- Mora 2014 T. Mora, *Nicht Sterben. Poetik-Vorlesungen*, München, Leuchterhand Literaturverlag, 2014.

SAGGI E ARTICOLI SU EMINE SEVGI ÖZDAMAR

- Ackermann 2002 I. Ackermann, «Mit einem Visum für das Leben. Formen weiblichen Schreibens am Beispiel dreier türkischer Autorinnen», in A. Biolumi (Hg.), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München, Iudicium Verlag, 2002, 147-157.
- Aytaç 1997 G.Á.V. Aytaç, «Sprache als Spiegel der Kultur. Zu Emine Sevgi Özdamars Roman Das Leben ist eine Karawanserei», in M. Howard (Hg.), *Interkulturelle*

- Konfigurationen zur deutschsprachigen Erzäbliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, München, Iudicium Verlag, 1997, 171-177.
- Bay 1999 H. Bay, «Der verrückte Blick. Schreibweisen der Migration in Özdamars Karawanserei-roman», *Sprache und Literatur* 30 (1999), 29-46.
- Berger 1999 C. Berger, «'Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?'. Strategien der Mimirky in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada», in S. Gelbin - S. Cathy - K. Konuk - P. Piesche (Hg.), *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, Berlin, Ulrike Helmer Verlag, 1999, 30-59.
- Bird 2003 S. Bird, *Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar*, Cambridge, University College London, 2003.
- Boa 1997 E. Boa, «Sprachenverkehr. Hybrides Schreiben in Werken von Özdamar, Özakin und Demikrean», in M. Howard (Hg.), *Interkulturelle Konfigurationen zur deutschsprachigen Erzäbliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, München, Iudicium Verlag, 1997, 115-138.
- Boa 2006 E. Boa, «Özdamar's Autobiographical Fictions: Transnational Identity and Literary Form», *German Life and Letters* 59, 4 (2006), 526-539.
- Brandt 2004 B. Brandt, «Collecting Childhood Memories of the Future: Arabica as Mediator between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar's 'Mutterzunge'», *The Germanic Review* 79, 4 (2004), 295-315.
- Brandt 2006 B. Brandt, «Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller», *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (2006), Sonderband: *Literatur und Migration*, 74-84.
- Fröhlich 1997 M. Fröhlich, «Reinventions of Turkey: Emine Sevgi Özdamar's 'Life is a Caravanserei'», in K. Jankowsky - C. Love, *Other Germanies. Questioning Identity in Women's Literature and Art*, New York, New York Press, 1997, 56-73.
- Ghaussy 1999 S. Ghaussy, «Das Vaterland verlassen: 'Nomadic Language' and 'Feminine Writing'», in Emine Sevgi Özdamar's 'Das Leben inst eine Karawanserei', *The German Quarterly* 72, 1 (1999), 1-16.

- Göttische 2006 D. Göttische, «Emine Sevgi Özdamars Erzählung 'Der Hof im Spiegel': Spielräume einer postkolonialen Lektüre deutsch-türkischer Literatur», *German Life and Letters* 59, 4 (2006), 515-525.
- Jankowsky 1997 K. Jankowsky, «'German' Literature Contested: The 1991 Ingeborg - Bachmann - Prize Debate, 'Cultural Diversity' and Emine Sevgi Özdamar», *The German Quarterly* 70, 3 (1997), 261-276.
- Johnson 2008 S. Johnson, «Transnational 'Ästhetik des türkischen Alltags': Emine Sevgi Özdamar's Das Leben ist eine Karawanserei», *The German Quarterly* 74, 1 (2008), 37-57.
- Konuk 1999 K. Konuk, «Identitätsuche ist [sic!] private archäologische Graberei: Emine Sevgi Özdamar inszeniertes Sprechens», in C.S. Gelby - K. Konuk - P. Piesche, *Aufbrüche: Kulturelle Produktionen von Migrantinnen*, Königstein Taunus, Ulrike Helmer Verlag, 1999, 65-70.
- Konuk 2007 K. Konuk, «Taking on German and Turkish History: Emine Sevgi Özdamar's 'Seltsame Sterne'», *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 6 (2007), 232-256.
- Kuruyazici 1997 N. Kuruyazici, «Emine Sevgi Özdamar 'Das Leben ist eine Karawanserei' im Prozeß der interkulturellen Kommunikation», in M. Howard (Hg.), *Interkulturelle Konfigurationen zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, München, Iudicium Verlag, 1997, 179-188.
- Matryn 2005 D. Matryn, «'Schiffe der Wüste', 'Schiffe des Meeres'. Topographien der Metapher bei Emine Sevgi Özdamar, Salim Alafenisch und Yolo Tawada», in H. Böhme (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im Transnationalen Kontext*, Stuttgart, Metzlersche, 2005, 724-744.
- Melchert 2007 S. Melchert, «Sprachliche (Neu-)Landvermessung – Emine Sevgi Özdamars 'Das Leben ist eine Karawanserei'», in K. Müller - R. Uritescu-Lombard, *Imaginäre Topographien. Migration und Verortung*, Bielfeld, Transkript Verlag, 2007, 87-98.
- Müller 2006/2007 J. Müller, «Emine Sevgi Özdamar 'Kelogan in Alemania' oder die Versöhnung von Schwein und Lamm. Die Fragmentierung des Ichs: Selbst-, Fremd- und Spiegelbilder», *New German Review* 22 (2006/2007), 93-103.

- Müller 1997 R. Müller, «Ich war Mädchen, war ich Sultanin»: Weitgeöffnete Augen betrachten türkische Frauengeschichte(n). Zum Karawanserei-Roman von Emine Sevgi Özdamar», in S. Fischer - M. McGowan (Hg.), *Denn du tanzst auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997, 133-150.
- Oraliş 2004 M. Oraliş, «Der Spiegel als Wunsdraum oder Das literarische Schreiben als 'Provinz des Fremden' bei E. Sevgi Özdamar», in M. Dürzak - N. Kuruyazci, *Interkulturelle Begegnungen Festschrift für Sara Sayin*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, 49-60.
- Palermo 2009 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*, Bari, Palomar, 2009, 281-298.
- Perrone 2006 G. Perrone, «La letteratura della migrazione in Germania e il rischio delle metafore: il caso Emine Sevgi Özdamar», *JsQ 46* (2006): *La giovane germanistica italiana (Pisa, 25-27 settembre 2006)*, a cura di E. De Angelis, 308-320.
- Perrone Capano 2001 L. Perrone Capano, «Erranze linguistiche nelle scrittrici migranti in Germania», in M.T. Chialant (a cura di), *Transiti testuali. Storie di emigrazione e di esilio*, Napoli, ESI, 2001, 199-222.
- Perrone Capano 2007 L. Perrone Capano, «Le storie sulla lingua di Emine Sevgi Özdamar», in E.S. Özdamar, *La lingua di mia madre*, a cura di L. Perrone Capano, Bari, Palomar, 2007, 9-11.
- Ploetz 1996 D. Ploetz, «Die Entdeckung des Vertrauten. Emine Sevgi Özdamar erzählt», in I. Ackermann, *Fremde Augenblicke, Mehrkulturelle Literatur in Deutschland*, Bonn, Inter Nationes, 1996, 81-103.
- Seyhan 1996 A. Seyhan, «Lost in Translation: Re-membering the Mother Tongue in Emine Sevgi Özdamar's 'Das Leben ist eine Karawanserei'», *The German Quarterly* 69, 4 (1996), 414-426.
- Şölçün 2002 S. Şölçün, «Gespielte Naivität und Ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung», in A. Biolumi (Hg.), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München, Iudicium Verlag, 2002, 92-111.

- Thüne 2000 E.M. Thüne, «Berlin Istanbul: in fremden Stimmen-gewirr», in G. Cantarutti (a cura di), *Scrittori a Berlino nel Novecento*, Bologna, Pàtron, 2000, 157-174.
- Thüne 2006 E.M. Thüne, «Desiderare la lingua d'altri», in C. Zamboni (a cura di), *Il cuore sacro della lingua*, Padova, Il Poligrafo, 2006, 87-105.
- Thüne 2009 E.M. Thüne, «Pluralità di voci in Emine Sevgi Özdamar», in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Bari, Palomar, 2009, 253-280.
- Todorow 2004 A. Todorow, «'Das Streuen der gelebten Zeit': Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada», in K. Schenk - A. Todorow - M. Tvrđik (Hg.), *Migrationsliteratur. Schreibweise einer interkulturellem Moderne*, Tübingen, Francke Verlag, 2004, 27-47.
- Tunner 2004 E. Tunner, «Über die Wechselwirkungen zwischen Leben und Schreiben- 'am Schreiben gehen': Emine Sevgi Özdamar», in M. Durzak - N. Kuruyazici, (Hg.), *Die «andere» Deutsche Literatur Istanbuler Vorträge*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, 162-165.
- Venkant 2007 B.M. Venkant, «Slouching Histories, Lurking Memories: Emine Sevgi Özdamar's Seltsame Sterne Starren zur Erde», in *Cosmopolitical Claims. Turkish-German Literatures from Nadolny to Pamuk*, Iowa, University of Iowa Press, 2007, 87-117.
- Viehöver 2002 V. Viehöver, «Materialität und Hermeneutik der Schrift in Emine S. Özdamars Romanen 'Das Leben ist eine Karawanserei' und 'Die Brücke vom Goldenen Horn'», in V. Borsò (Hg.), *Schriftgedächtnis-Schriftkulturen*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2002, 343-367.
- Weber 2009 A. Weber, *Im Spiegel der Migration. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2009.
- Wierschke 1996 A. Wierschke, *Schreiben als Selbstbehauptung: Kulturkonflikte und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar*, Frankfurt am Main, IKO - Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996.
- Wierschke 1997 A. Wierschke, «Auf den Schnittstellen kultureller Grenzen tanzend: Aysel Özakin und Emine Sevgi Özdamar», in S. Fischer - M. McGowan (Hg.), *Denn du*

- tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997, 179-194.
- Yildiz 2008 Y. Yildiz, «Political Trauma and Literal Translation: Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge», *Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook* 7 (2008), 248-270.
- Zireau 2004 C. Zireau, «Story und History - 'Nation-Writing' in Emine Sevgi Özdamar 'Das Leben ist eine Karawanserei'», in M. Durzak - N. Kuruyazici (Hg.), *Die «andere» Deutsche Literatur Istanbul Vorträge*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, 166-173.

ARTICOLI, RECENSIONI, SAGGI SU TERÉZIA MORA

- Albhat 2009 M. Albhat, «Langsam reißt das Netz», *Frankfurter Rundschau*, 23. September 2009.
- Auffermann 1999 V. Auffermann, «Sehnsuchtsgewässer: Moras magische Grenzgeschichten», *Süddeutsche Zeitung*, 24. Juli 1999.
- Auffermann 2004 V. Auffermann, «Terézia Mora gelingt ein Buch über die Vertreibung aus dem Paradies», *Die Zeit*, 2. September 2004, <http://www.zeit.de/2004/37/L-Mora>.
- Auffermann 2009 V. Auffermann, «Unser Mann im Netz. Terézia Mora taucht ein in die Restseele eines ultramodernen Spaßvogels und Business-Nerds», *Die Zeit*, 8. Oktober 2009.
- Beiküfner 2004 U. Beiküfner, «Der das Nichts im Namen trägt. Von der schlafwandlerischen Gelassenheit des Barbaren: Terézia Moras erster Roman 'Alle Tage'», *Berliner Zeitung*, 11. September 2004.
- Biagi 2008 D. Biagi, «NeMa e i traduttori difettosi», *Il Porto di Toledo* (2008), http://www.lerotte.net/index.php?search=1&id_article=121.
- Ebeling 2004 C. Ebeling, «Labyrinthische Irrfahrt. Terézia Mora präsentiert ihre erste Roman 'Alle Tage' im Literaturhaus», *Taz. Die Tageszeitung*, 9. September 2004.
- Gorries 2000 N. Gorries, *Seltsame Materie- Das Motiv der Grenze in Terézia Moras Erzählungen*, München, Grin Verlag, 2000.

- Kegelmann 2009 R. Kegelmann, «Alles ist hier Grenze. Anmerkungen zu einem Themenkomplex im Erzählband 'Seltsame Materie' von Terézia Mora», *Germanistische Studien* 7 (2009), 99-105, http://nemet.ektf.hu/files/g_s_7_kegelmann_r.pdf.
- Kraft 2006/2007 T. Kraft, *Literatur in Zeiten transnationaler Lebensläufe. Identitätswürfe und Großstadtbewegungen bei Terézia Mora und Fabio Morábito*, Magisterarbeit, Universität Potsdam, 2006/2007, <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2007/1295/>.
- Krois 2007 J. Krois, *Romananalyse von Terézia Mora «Alle Tage»*, München, Grin Verlag, 2007.
- Löffler - Leitgeb - Mayer-Gosau 2005 S. Löffler - H. Leitgeb - F. Mayer-Gosau (Hg.) «Schwerpunkt Fremde: Leben in anderen Welten», *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen* 4 (2005), <http://www.literaturen.de/de/archiv/2005/0405/index.html?inhalt=20070110125004>.
- Miglio 2007 C. Miglio, «Retoriche della Topografia. Su Terézia Mora, 'Alle Tage'», *Cultura Tedesca* 33 (2007), 225-238.
- Mora [30.08.2009] T. Mora, «Don't Cry, Work», Interview, *On-line magazine Foreigner*, http://www.foreigner.de/in_terezia_mora.html. [30.08.2009].
- Palermo 2007 S. Palermo, «'Seltsame Materie' / 'Strana materia' di Terézia Mora», *Testi e linguaggi* 1 (2007), 237-257.
- Perrone Capano 2004 L. Perrone Capano, «Topografie fluide. L'Est come spazio di scrittura nei testi di Julia Schoch, Terézia Mora e Zsuzsa Bánk», *A.I.O.N. - Sezione germanica XIV*, 1-2 (2004): *Sguardo a Est-Sguardi da est. Germania, Austria, Europa Orientale*, 197-213.
- Propsz 1998 E. Propsz, «Die ungarndeutsche Gegenwartsliteratur unter literatursoziologischem Aspekt», *Trans: Internet-Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 3 (1998), <http://www.inst.at/trans/3Nr/propsz.htm>.
- Prutti 2006 B. Prutti, «Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora», *Weimarer Beiträge* 52, 1 (2006), 82-104.
- Schmitt-Maaß 2011 C. Schmitt-Maaß, «Lokalkolorit in der Antiliteratur Terézia Mora legt nach ihrer fulminanten Klagenfurter Lesung ihren ersten Prosaband 'Seltsame Materie' vor», *literaturkritik.de* 11 (2011), http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4296&ausgabe=200111.

- Spreckelsen 2009 T. Spreckelsen, «Allein gegen den Wahnsinn der Welt», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. August 2009.
- Tatasciore 2009 C. Tatasciore, *Con la lingua contro la lingua. Sulla scrittura di Terézia Mora*, Roma, Aracne, 2009.
- Tráser-Vas 2004 L. Tráser-Vas, «Terézia Moras 'Seltsame Materie': Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur?», *Trans: Internet-Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 15 (2004), http://www.inst.at/trans/15Nr/05_08/traser15.htm.

OPERE DI PROSA E POESIA CITATE

- Agota 2005 K. Agota, *L'analfabeta. Racconto autobiografico*, Belinzona, Edizioni Casagrande, 2005.
- ʿAṭṭār 1986 F. ʿAṭṭār, *Il verbo degli uccelli – Mantiq at-Tayr*, Milano, SE, 1986.
- Bachmann 1985 I. Bachmann, *Die gestundete Zeit* (1953), München, R. Piper, 1985.
- Bachmann 1992 (1965) I. Bachmann, *Luogo eventuale*, Milano, SE, 1992 (*Ein Ort für Zufälle*, Berlin, Verlag K. Wagenbach, 1965).
- Borges 1984 (1956) J.L. Borges, *La biblioteca di Babele*, Milano, Mondadori, 1984, 680-689 (*La biblioteca de Babel*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956).
- Calvino 1993 I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993.
- Calvino 1994 I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 1994.
- Calvino 2002 I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), Milano, Mondadori, 2002.
- Döblin 2000 A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- Goethe 2001 (1819-1827) J.W. Goethe, *Divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch - I. Porena, Milano, Rizzoli, 2001 (*West-Östlicher Divan*, Stuttgart - Tübingen, Cotta, 1819-1827).
- Gustas 2006 A. Gustas, *Berlin Tagebuch Gedichte*, Düsseldorf, Eremiten-Press, 2006.
- Esterházy 2003 P. Esterházy, *Harmonia Caelestis*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Kafka 1970 F. Kafka, *Erstes Leid in Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von P. Raabe, Frankfurter am Main, Fischer Verlag, 1970, 155-157.
- Kafka 1988 F. Kafka, *Lettere*, Milano, Mondadori, 1988.

- Kafka 2004 F. Kafka, *Aforismi e frammenti*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli, 2004.
- Kaminer 2000 V. Kaminer, *Russendisko*, München, Goldmann Verlag, 2000.
- Kaminer 2001 V. Kaminer, *Schönhauserallee*, München, Goldmann Verlag, 2001.
- Kaminer 2002 V. Kaminer, *Die Reise nach Trulala*, München, Manhattan Verlag, 2002.
- Kara 1989 Y. Kara, *M. Herta, Reisende auf einem Bein*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989.
- Kara 2003a Y. Kara, *Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Lanterne*, München - Wien, Carl Hanser Verlag, 2003.
- Kara 2003b Y. Kara, *Selam Berlin*, Zürich, Diogenes, 2003.
- Mohafez 2004 S. Mohafez, *Wüstenbimmel, Sternenland*, Zürich - Hamburg, Arche Verlag, 2004.
- Parei 1999 I. Parei, *Die Schattenboxerin*, Frankfurt am Main, Schöffling und Co. Verlag, 1999.
- Regener 2001 S. Regener, *Herr Lehmann*, München, Goldmann Verlag, 2001.
- Rumiz 2003 P. Rumiz, *È Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Rushdie 1989 (1988) S. Rushdie, *I versi satanici*, Milano, Mondadori, 1989 (*The Satanic Verses*, London, Viking, 1988).
- Tawada 1998 Y. Tawada, *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag, 1998.
- Tawada 2007 Y. Tawada, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag, 2007.
- Walser 2006 R. Walser, *Berlin gib immer den Ton an*, Frankfurter am Main - Leipzig, Insel Verlag, 2006.
- Zaimoğlu 1995 F. Zaimoğlu, *Kanak sprak. 24 Mißtöne am Rande der Gesellschaft*, Hamburg, Rotbuch Verlag, 1995.

6. LETTERATURA CRITICA

- Ackermann 1996 I. Ackermann (Hg.), *Fremde Augenblicke, Mebrkulturelle Literatur in Deutschland*, Bonn, Internationes, 1996.
- Ackermann - Weinrich 1986 I. Ackermann - H. Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur zur Standortbestimmung der «Ausländerliteratur»*, München, R. Piper, 1986.

- Adelson 2005 A.L. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York - Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.
- Adelson 2006 A.L. Adelson, «Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen», *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (2006), Sonderband: *Literatur und Migration*, 36-47.
- Anedda 2001 A. Anedda, «Introduzione», in *Poeti della malinconia*, a cura di B. Frabotta, Roma, Donzelli, 2001, XIX-XXV.
- Agamben 1994 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994.
- Agamben 2003 G. Agamben, *Stato di eccezione. Homo sacer II*, Bollati Torino, Boringhieri, 2003.
- Agazzi 2004 E. Agazzi, «Memoria culturale», in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004, 254-261.
- Agazzi 2009 E. Agazzi, *Berlino. Piccolo manuale di viabilità letteraria*, Milano, Unicopli, 2009.
- Ammann 2008 (2006) R. Ammann, *Il giardino come spazio interiore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 (*Von Gärten und Zwischenwelten. Zur Psychologie des Gartens*, Zürich, Wolfbach Verlag, 2006).
- Anderson 1996 (1983) B. Anderson, *Comunità immaginate, Origine e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifesto Libri, 1996 (*Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London - New York, Verso, 1983).
- Anderson 2005 M. Anderson, «Culture a confronto: 'Cultural Studies' nel contesto anglosassone e italiano», *Osservatorio Critico della Germanistica* 7, 21 (2005), 1-9.
- Appadurai 2001 (1996) A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2001 (*Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalisation*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press, 1996).
- Assmann 1999 A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck Verlag, 1999.
- Assmann 1992 J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H. Beck Verlag, 1992.

- Attili 2007 G. Attili, *Rappresentare la città dei migranti*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Auerbach 1952 E. Auerbach, «Philologie der Weltliteratur als Prozeß», in W. Muschg - E. Staiger (Hg.), *Weltliteratur*, Bern, Francke Verlag, 1952, 39-50.
- Augé 1992 (1986) M. Augé, *Un etnologo nel metrò*, Milano, Elèuthera, 1992 (*Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986).
- Augé 1993 (1992) M. Augé, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993 (*Non-lieux*, Paris, Éditions du Seuil, 1992).
- Augé 2000 (1994) M. Augé, *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*, Torino, Bollati Borighieri, 2000 (*Les sens des Autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994).
- Augé 2004 (2003) M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Borighieri, 2004 (*Le temps en ruine*, Paris, Galilée, 2003).
- Bachelard 1975 (1957) G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975 (*La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957).
- Bachmann-Medick 1996 D. Bachmann-Medick, *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1996.
- Bachmann-Medick 1997 D. Bachmann-Medick, *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1997.
- Bachmann-Medick 2005 D. Bachmann-Medick, *Cultural Turn*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2005.
- Bachmann-Medick 2008 D. Bachmann-Medick, «Kulturwissenschaften – Eine Übersetzungsperspektive?», in B. Buden - S. Nowotny (Hg.), *Überstezung: das Versprechen eines Begriffs*, Wien, Turia & Kant, 2008, 29-42.
- Bachtin 1979 M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bagnoli 2003 V. Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.
- Bal 2002 M. Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2002.
- Barthes 1985 R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso, Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.
- Barthes 1994a R. Barthes, «Sémiologie et urbanisme» (1967), in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 439-446.

- Barthes 1994b R. Barthes, «L'étrangère» (1970), in *Ceuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 860-865.
- Barthes 1994c R. Barthes, «La préparation du roman (I): la vie à l'œuvre - La métaphore du labyrinthe: recherches interdisciplinaires», in *Ceuvres complètes*, t. III, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 1959-1960.
- Barthes 2005 R. Barthes, *L'empire des signes* (1970), Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- Bauman 2007 (2000) Z. Bauman, *Modernità liquida*, Roma - Bari, Laterza, 2007 (*Liquid Modernity*, Cambridge - Oxford, Polity Press - Backwell, 2000).
- Baumann 2003 (1999) G. Baumann, *L'enigma multiculturale. Stati, etnie, religioni*, Bologna, il Mulino, 2003 (*The Multicultural Riddle. Rethinking National, Ethnic, and Religious Identities*, New York - London, Routledge, 1999).
- Benjamin 1962 W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- Benjamin 1971 (1963) W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971 (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963).
- Benjamin 1983 (1928) W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983 (*Einbahnstrasse*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1928).
- Benjamin 1987 W. Benjamin, *Berliner Kindheit um neuzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987.
- Benjamin 2000 (1982) W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000 (*Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982).
- Benthien - Gutjahr 2008 C. Benthien - O. Gutjahr, *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- Berressem 1996 H. Berressem, «Architexturen. Überlegungen zu einer Topologie der Torsion», in M. Scholl - G.C. Tholen (Hg.), *DisPositionen. Beiträge zur Dekonstruktion von Raum und Zeit*, Kassel, Universität Gesamthochschule Kassel, 1996, 51-79.
- Berman 1994 (1984) A. Berman, *La prova dell'estraneo*, Macerata, Quodlibet, 1994 (*L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984).
- Berman 2003 (1999) A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003 (*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999).
- Bertone 2000 G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000.

- Bhabha 1997 (1990) H. Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997 (*Nation and Narration*, London, Routledge, 1990).
- Bhabha 2001 (1994) H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001 (*The Location of Culture*, London - New York, Routledge, 1994).
- Binetti 2008 V. Binetti, *Città nomadi. Esodo e autonomia nella metropoli contemporanea*, Verona, Ombre Corte, 2008.
- Biolumi 2001 A. Biolumi, *Interkulturalität als Dynamik. Ein Beitrag zur deutsch-griechischen Migrationsliteratur seit den siebziger Jahren*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2001.
- Biolumi 2007 A. Biolumi, *Transkulturelle Metamorphosen. Deutschsprachige Migrationsliteratur im Ausland am Beispiel Griechenland*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Biondillo 2008 G. Biondillo, *Metropoli per principianti*, Parma, Guanda, 2008.
- Birus 1995 H. Birus, «Goethes Idee der Weltliteratur Eine historische Vergegenwärtigung», in M. Schmeling (Hg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, 5-28.
- Birus 2007 H. Birus, «Goethes Annäherung an das Gahsal und ihre Folgen», in K. Bogdal, *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2007, 125-140.
- Blanchot 1955 M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Blanchot 1983 M. Blanchot, *Le nome de Berlin / Der Name Berlin*, Berlin, Merkel Verlag, 1983.
- Blumentrath et al. 2007 H. Blumentrath - J. Bodenburg - R. Hillman - M. Wanger-Egelhaaf, *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster, Aschendorff Verlag, 2007.
- Böhme 1998 H. Böhme, «Zur Gegenstandsfrage der Germanistik und Kulturwissenschaft», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 42 (1998), 476-485, www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/essay.htm.
- Böhme 2005 H. Böhme (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im Transnationalen Kontext*, Stuttgart, Metzlersche, 2005.
- Böhme - Matussek - Müller 2000 H. Böhme - P. Matussek - L. Müller (Hg.), *Orientierung Kulturwissenschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowolth Verlag, 2000.

- Böhn - Mielke 2007 A. Böhn - C. Mielke (Hg.), *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Bielfeld, Transcript Verlag, 2007.
- Bonesio 2006 *Rivista italiana di scienze transculturali* 12, 6 (2006): *Geofilosofia. Passaggi*, a cura di L. Bonesio.
- Borsò 2003 V. Borsò, «Europäische Literaturen versus Weltliteratur- Zur Zukunft von Nationalliteratur», *Jahrbuch der Heinrich Heine Universität Düsseldorf* (2003), <http://www.uni-duesseldorf.de/home/Jahrbuch/2003/PDF/Borso.pdf>.
- Borsò 2009 «Scrivere al limite dell'estraneo. Produttività e trasformazione degli spazi culturali», in A.M Carpi - G. Dolei - L. Perrone Capano (a cura di), *Esili, migrazioni, dissensi nel Novecento tedesco*, Roma, Artemide, 2009, 177-196.
- Borsò - Görling 2004 V. Borsò - R. Görling, (Hg.), *Kulturelle Topographien*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2004.
- Bosco 2012 L. Bosco, *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il «terzo spazio»*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- Bradimonte 1997 M.A. Bradimonte, *Memoria, Immagini, Rappresentazioni*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997.
- Braidotti 1994 R. Braidotti, *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference. Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Braidotti 2008 (2006) R. Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella, 2008 (*Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge, Polity Press, 2006).
- Braidotti 2011 R. Braidotti, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Braidotti 2014 R. Braidotti, *Il post-umano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014.
- Brassett 1994 J. Brassett, «Space, Postmodernism and Cartographies», in S. Earnshaw (ed.), *Postmodern Surroundings*, Amsterdam - Atlanta (GA), Rodopi, 1994, 7-22.
- Braudel 1982 (1979) F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII). III. I tempi del mondo*, Torino, Einaudi, 1982 (*Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV^e-XVIII^e siècle). III. Le temps du monde*, Paris, Librairie Armand Colin, 1979).

- Bredenkamp 2012 H. Bredenkamp, *Leibniz und die Revolution der Gartenkunst. Herrenhausen, Versailles und die Philosophie der Blätter*, Berlin, Klaus Wagenbach, 2012.
- Brofen - Benjamin - Steffen 1997 E. Brofen - M. Benjamin - T. Steffen (Hg.), *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997.
- Buono 2000 F. Buono, *Stemma di Berlino. Poesia tedesca della metropoli*, Bari, Dedalo, 2000.
- Butor 1992 M. Butor, *Die Stadt als Text*, Graz - Wien, Literaturverlag Droschl, 1992.
- Butzer 2001 G. Butzer, «Dynamisierung des Raums: Transformationen der Mnemotechnik bei Montaigne, Sterne und Baudelaire», in S. Lange (Hg.), *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur - Literatur - Film*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2001, 23-49.
- Byung-Chul 2014 H. Byung-Chul, *Was ist Macht?*, Stuttgart, Reclam, 2014.
- Cacciari 1994 M. Cacciari, *Geofilosofia dell'Europa*, Milano, Adelphi, 1994.
- Cacciatore 2008 G. Cacciatore, «La logica poetica e l'identità meticcica», in V.G. Kurotschka - C. De Luzenberger (a cura di), *Immaginazione Etica Interculturalità*, Milano, Mimesis, 2008, 213-229.
- Capra 1982 F. Capra, *Il Tao della fisica* (1975), Milano, Adelphi, 1982.
- Careri 2006 F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- Carlsson 1952 A. Carlsson, *Die Entfaltung der Weltliteratur als Prozeß*, in W. Muschg - E. Staiger (Hg.), *Weltliteratur*, Bern, Francke Verlag, 1952, 51-65.
- Carpi - Dolei - Perrone Capano 2009 A.M. Carpi - G. Dolei - L. Perrone Capano (a cura di), *L'esperienza dell'esilio nel Novecento Tedesco*, Roma, Artemide, 2009.
- Cassirer 1902 E. Cassirer, *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg, Elwert, 1902.
- Cassirer 1985 (2003) E. Cassirer, «Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum» (1931), in Id., *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1985, 91-119 (*Tre studi sulla «forma formans»*. *Tecnica - Spazio - Linguaggio*, a cura di G. Matteucci, Bologna, CLUEB, 2003).
- Cavannò 2006 P. Cavannò, «Introduzione», in P. Oswalt, *Berlino. Città senza forma. Strategie per un'altra architettura*, Roma, Meltemi, 2006, 25-29.

- Celati 2002 G. Celati, «Visioni di spazi e ultraspazi», Relazione presentata al Seminario *Spazialità e testo letterario* (Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna, 5 marzo 2002), <http://www.golemindispensabile.it/Puntata16/articolo.asp?id=825&num=16&sez=236>.
- Cella 2006 G.P. Cella, *Tracciare i confini. Realtà e metafore della distinzione*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Ceserani 1997 R. Ceserani (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Chambers 2003 (1994) I. Chambers, *Paesaggi Migratori. Cultura e Identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003 (*Migrancy, Culture, Identity*, London, Routledge, 1994).
- Chambers 2001 *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, Roma, Meltemi, 2001 (*Cultur after Humanism*, London, Routledge, 2001).
- Chiarini - Gargano 1999 P. Chiarini, A. Gargano, *La Berlino dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti, 1999.
- Chiarloni 2009 A. Chiarloni (a cura di), *Oltre il Muro*, Milano, FrancoAngeli, 2009.
- Chiellino 2000 C. Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2000.
- Clifford 1993 (1988) J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 (*The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge [MA] - London, Harvard University Press, 1988).
- Clifford 1999 (1997) J. Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (*Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge [MA] Harvard University Press, 1997).
- Cobbers 2007 A. Cobbers, *Abgerissen! Verschwundene Bauwerke in Berlin*, Berlin, Jaron Verlag, 2007.
- Coletta - Sonda - Gabbi 2010 C. Coletta - G. Sonda - F. Gabbi (eds.), *Urban Plots, Organizing Cities*, Farnham, Ashgate, 2010.
- Cometa 2003 M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2003.
- Corti 2003 P. Corti, *Storia delle migrazioni internazionali*, Roma, Laterza, 2003.
- Costa 1985 A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985.

- Costagli 2008 S. Costagli, *Spazio presente. Riscritture dell'Europa dell'Est nella letteratura tedesca contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2008.
- Crainz 2005 G. Crainz, *Il dolore e l'esilio. L'Istria e le memorie divise d'Europa*, Roma, Donzelli, 2005.
- Damasio 1995 (1994) A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995 (*Descartes'Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, Avon Books, 1994).
- de Certeau 1977 M. de Certeau, *La scrittura della storia*, Roma, Il pensiero scientifico, 1977.
- de Certeau 1990 M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I. L'art de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- De Cesari - Rigney 2014 C. De Cesari - A. Rigney, *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2014.
- Deleuze 2007 (1989) G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007 (*Qu'est-ce-qu'un dispositif?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989).
- Deleuze 1990 (1988) G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 1990 (*Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988).
- Deleuze - Guattari 1975 G. Deleuze - F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- Deleuze - Guattari 1980 (2006) G. Deleuze - F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 (*Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006).
- Deleuze - Guattari 1991 G. Deleuze - F. Guattari, *Q'est-ce que la philosophie?*, Paris, Édition de Minuit, 1991.
- Demetrio 2005 D. Demetrio, *Filosofia del Camminare. Esercizio di meditazione mediterranea*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- Derrida 1997 J. Derrida, *Margini* (1972), Torino, Einaudi, 1997.
- Derrida 2002 J. Derrida, *La scrittura e la differenza* (1967), Torino, Einaudi, 2002.
- Derrida 2004 J. Derrida, *Il monolinguisimo dell'altro* (1996), Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- Descartes 2006 R. Descartes, *Discorso sul metodo* (1637), Roma - Bari, Laterza, 2006.
- Di Cristina 2004 G. Di Cristina, *Architettura e Topologia. Per una teoria spaziale dell'Architettura*, Bari, Dedalo, 2004.

- Di Rosa 2002 V. Di Rosa, *Finzioni Orientali. Identità e diaspora nella scrittura di Else Lsker-Schüller*, Napoli, Liguori, 2002.
- Di Santo 2007 G. Di Santo, *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2007.
- Dörinig - Thielmann 2008 J. Dörinig - T. Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur - und - Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008.
- Douglas 1993 (1970) M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, il Mulino, 1993 (*Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Penguin Books, 1970).
- Dünne 2008 J. Dünne, «Karte als Operations-und Imaginationsmatrix», in J. Dörinig - T. Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur - und - Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, 49-69.
- Dünne - Günzel 2006 J. Dünne - S. Günzel, *Raumtheorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.
- Durzak - Kuruyazici 2004 M. Durzak - N. Kuruyazici (Hg.), *Die «andere» Deutsche Literatur Istanbuler Vorträge*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- Ecker 1997 G. Ecker (Hg.), *Kein Land in Sicht. Heimat - weiblich?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1997.
- Eco 2006 U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2006.
- Eisenberg - Steinsalz 2000 J. Eisenberg - A. Steinsalz, *Il candelabro d'oro dalla creazione del mondo all'anima dell'uomo attraverso le feste ebraiche*, Genova, Judaica, 2000.
- Elberfeld 2008 R. Elberfeld, «Forschungsperspektive 'Interkulturalität'. Transformation der Wissensordnungen in Europa», *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2008), 7-36.
- Eshkenazi 1987 J. Eshkenazi, *Il tappeto orientale*, Torino, Umberto Allemandi, 1987.
- Ette 2005 O. Ette, *Zwischen Welten Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (Überlebenswissen II)*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.
- Fantappié 2012 I. Fantappié, *Karl Kraus e Shakspeare. Recitare, citare, tradurre*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- Farinelli 2003 F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Farinelli 2009 F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.

- Feeke 2005 S. Feeke, «Walking the Distance from the Studio», *Papers of Surrealism* 3 (Spring 2005), http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Francis.pdf.
- Ferrari 2007 A. Ferrari, *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino, UTET libreria, 2007.
- Ferrari 1992a M. Ferrari, «La philosophie de l'espace chez Ernst Cassirer», *Revue de Métaphysique e de morale* 97, 4 (1992), 455-477.
- Ferrari 1992b M. Ferrari, «Cassirer und der Raum. Sechs Variationen über ein Thema», *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1992), 167-188.
- Fischer - McGowan 1997 S. Fischer - M. McGowan (Hg.), *Denn du tanzst auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997.
- Forster - Mazzucco 2002 K. Forster - K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Mondadori, 2002.
- Foucault 1975 M. Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Foucault 1999 (1969) M. Foucault, *L'archeologia dei saperi. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli, 1999 (*L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969).
- Foucault 2006 (1980) M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2006 («Des espaces autres», in *Dit et écrits (1954-1988)*, IV, Paris, Gallimard, 1980, 752-762).
- Frigerio 2003 F. Frigerio, «Cultura urbana e scrittura femminile. Una rassegna di studi», *Culture. Rivista del Dipartimento di Lingue e Culture Contemporanee dell'Università degli Studi di Milano* 17 (2003), 51-71.
- Galimberti 1994 U. Galimberti, *Parole nomadi*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Gallo 2014 C. Gallo, «Il corpo utopico nella poesia di John Donne», in S. De Lucia - C. Gallo - D. Marino (a cura di), *Landscapes and Mindscapes. Metodologie di ricerca, percorsi geocentrati e poetiche dello spazio in una prospettiva comparata*, Napoli, Marchese, 2014, 219-264.
- Garroni 1981 E. Garroni, «Spazialità», in *Enciclopedia Einaudi*, VIII, Torino, Einaudi, 1981, 244-344.
- Genette 1966 G. Genette, «Espace et langage», «L'utopie littéraire», in Id. *Figures essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 101-108, 123-132.

- Genette 1969 G. Genette, *La littérature et l'espace*, in Id., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 43-48.
- Genette 1979 *Introduction a l'Architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Gerhard 2001 U. Gerhard, «Literarische Transit-Räume. Ein Faszinosum und seine diskursive Konstellation im 20. Jahrhundert», in S. Lange (Hg.), *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur - Literatur - Film*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2001, 93-110.
- Gerstenberger 2004 K. Gerstenberger, «Writing by Ethnic Minorities in the Age of Globalisation», in S. Taberner (ed.), *German Literature in the Age of Globalisation*, Birmingham, The University of Birmingham Press, 2004.
- Gilbert 2009 P.K. Gilbert, «Sex and the Modern City. English Studies and the Spatial Turn», in B. Warf - A. Arias (eds.), *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge, 2009, 102-121.
- Ginzburg 1989 C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.
- Glissant 1990 É. Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- Glissant 1998 (1996) É. Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998. (*Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996).
- Gnisci 2003 A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- Gnisci - Moll 2002 A. Gnisci - N. Moll (a cura di), *Diaspore europee & Lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002.
- Gomrich - Hochberg - Black 1978 (1972) E.H. Gomrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Torino, Einaudi, 1978 (*Art, Perception and Reality*, Baltimore [MD], The Johns Hopkins University Press, 1972).
- Görling 1997 R. Görling, *Heterotopia, Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1997.
- Gosztonyi 1957 A. Gosztonyi, «Das Raumproblem», *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden* 9, 10 (1957), 532-541.
- Guareschi 2006 (1980) M. Guareschi, «Introduzione», in G. Deleuze - F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Ro-

- ma, Castelvechi, 2006, 7-25 (*Mille Plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980).
- Guglielmi - Iacoli 2013 M. Guglielmi - G. Iacoli, *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quidlibet, 2013.
- Guidi 2008 E. Guidi (ed.), *Urban Makers. Parallel Narratives of Grassroots Practices and Tensions*, Berlin, b_books, 2008.
- Gültekin 1983 E. Gültekin, *300 Jahre Türken an der Spree. Ein vergessenes Kapitel Berliner Kulturgeschichte*, Berlin, Ararat Verlag, 1983.
- Günzel 2005 S. Günzel, «Einführung: Spatial Turn, Topographical Turn, Topological Turn», in *Symposium Topologie. WeltRaumDenken* (Weimar, 10. November 2005), http://www.geophilosophie.de/Material/Guenzel_Topologie-Einfuehrung.pdf.
- Günzel 2008a S. Günzel, «Spatial Turn, Topographical Turn, Topological Turn. Über Unterschiede zwischen Raumparadigmen», in J. Dörning - T. Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur - und - Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, 219-237.
- Günzel 2008b S. Günzel, «Topologie und Städtischer Raum», *der Architekt* 3 (2008), 8-10, http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel_Stadtraum.pdf.
- Günzel 2014 S. Günzel, «Vom Raum zum Ort- und zurück», in A. Schlitte - T. Hünefeldt - D. Romić - J. van Loon (Hg.), *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld, Transkript Verlag, 2014, 25-43.
- Gutiérrez Rodríguez 1999 E. Gutiérrez Rodríguez, «Raum-Ortkonzepte intellektueller Migrantinnen», in H. Andres-Müller - C. Heipcke - L. Wagner - M. Wilde-Stockmeyer (Hg.), *ORTSveränderungen. Perspektiven weiblicher Pratzipation und Raumaneignung*, Königstein - Taunus, Ulrike Helmer Verlag, 1999, 58-73.
- Habermas 1998 J. Habermas - C. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Hager 1957 W. Hager, «Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten», *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden* 10, 10 (1957), 630-645.
- Haidar 2006 M. Haidar, *Città e memoria. Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano, Mondadori, 2006.

- Hall - Mellino 2007 S. Hall - M. Mellino, *La cultura e il potere. Conversazione sui Cultural Studies*, Roma, Meltemi, 2007.
- Hård - Lösch - Verdicchio 2002 M. Hård - A. Lösch - D. Verdicchio, *Transforming Spaces. The Topological Turn in Technology Studies*, Darmstadt, March 22-24, 2002. <http://www.ifs.tudarmstadt.de/fileadmin/gradkoll//Publikationen/transformingspaces.html>.
- Harder - Hille 2006 M. Harder - A. Hille (Hg.), *Weltfabrik Berlin: eine Metropole als Sujet der Literatur. Studien zur Literatur und Landeskunde*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- Hattler 2004 J. Hattler, *Monadischer Raum. Kontinuum, Individuum und Unendlichkeit in Leibniz' Theorie des Raumes*, Frankfurt am Main, Ontos Verlag, 2004.
- Heidegger 1954a M. Heidegger, «[...] dichterisch wohnt der Mensch [...]», in *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, Tübingen, Pfulligen Verlag, 1954, 145-162.
- Heidegger 1954b M. Heidegger, «Bauen Wohnen Denken», in *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, Tübingen, Pfulligen Verlag, 1954, 181-197.
- Heidegger 1968 M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- Heidegger 1979 (1969) M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Genova, il melangolo, 1979 (*Der Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker-Verlag, 1969).
- Heisenberg 2003 (1958) W. Heisenberg, *Fisica e filosofia*, Milano, il Saggiatore, Milano, 2003 (*Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*, New York, Harper and Row, 1958).
- Hesse 1929 H. Hesse, *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, Stuttgart, Reclam, 1929.
- Hessel 1984 F. Hessel, *Ein Flâneur in Berlin*, Berlin, Arsenal, 1984.
- Hille 2006 A. Hille, «Suche nach der Gegenwart. Ost-West-Berlin in literarischen Texten der Migration», in M. Harder - A. Hille, (Hg.), «*Weltfabrik Berlin*». *Eine Metropole als Sujet der Literatur. Studien zu Literatur und Landeskunde*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, 239-256.
- Hishashi 2000 Y. Hishashi, *Migrationsgeschichte*, in C. Chiellino, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2000, 1-17.
- Hölter - Pantenburg - Stemmler 2009 A. Hölter - V. Pantenburg - S. Stemmler (Hg.), *Metropolen im Maßstab. Der Stadtplan als Matrix des Er-*

- zählens in Literatur, Film und Kunst, Bielfeld, Transcript Verlag, 2009.
- Horst 2007 C. Horst, *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur, Irena Brežna - Emine Sevgi Özdamar - Libuše Moníková*, Berlin, Verlag Hans Schiler, 2007.
- Huzinga 2002 J. Huzinga, *Homo ludens* (1939), Torino, Einaudi, 2002.
- Iacoli 2008 G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio, Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- Iacoli 2014 G. Iacoli (a cura di), «Punti sulle mappe. Conversando con Franco Farinelli, intorno alle retoriche cartografiche», *Between* 4, 7 (2014), 1-27.
- Ingenito 2006 D. Ingenito, «Come se. Allo specchio: foto e traduzione», in C. Miglio (a cura di), *Il demone a vela. Traduzione e riscrittura tra didattica e ricerca*, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» - Il Torcoliere, 2006, 15-57.
- Ingram 2001 S. Ingram, *Translation Studies and Psychoanalytic Transference, TTR: traduction, terminologie, rédaction* 14, 1 (2001), 95-115, <http://id.erudit.org/iderudit/00530ar>.
- Irigaray 1984 L. Irigaray, «Le lieu, L'intervalle. Lecture d'Aristote. Physique IV, 2,3,4,5», in Ead., *Étique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 41-59.
- Italiano 2009 F. Italiano, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano, Mimesis, 2009.
- Jacob 2005 M. Jacob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.
- Jameson 1991 F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.
- Jammer 1960 M. Jammer, *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960.
- Jedlowski 2009 P. Jedlowski, *Il racconto come dimora «Heimat» e le memorie d'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- Jost 1988 H. Jost, *Das Bild der 'großen Stadt im Expressionismus'*, in K.R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1988, 61-79.
- Jostes 2004 B. Jostes, *Fremdheit. Historisch-anthropologische Erkundungen einer linguistischen Kategorie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 2004.

- Kaschuba 2006 W. Kaschuba, «Berliner Straßenleben: Szenen und Szenarien», *CMS Working Paper Series* 3 (2006), <http://www.metropolitanstudies.de>.
- Kern 2007 (1983) S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 2007 (*The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 1983).
- Kiesler 2003 R. Kiesler, *Literarische Wahrnehmungen und Beschreibungen Berlins. Eine linguistisch-pragmatische und interkulturell-hermeneutische Untersuchung*, München, Iudicium Verlag, 2003.
- Kilomba 2010 G. Kilomba, *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*, Münster, Unrast Verlag, 2010.
- Kirn 2014 G. Kirn, *Transnationalism in Reverse: From Yugoslav to Post-Yugoslav Memorial Sites*, in C. De Cesari - A. Rigney, *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2014, 313-338.
- Konuk 2001 K. Konuk, *Identität im Prozeß: Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*, Essen, Die Blaue Eule, 2001.
- Koolhaas 2006 R. Koolhaas, *Junkspace*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- Kossel 2006 E. Kossel, «Berlino e la simulazione della storia», in M. Haidar, *Città e memoria. Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano, Mondadori, 2006, 169-221.
- Köster 2005 W. Köster, «Deutschland, 1900-2000: Der 'Raum' als Kategorie der Resubstantialisierung. Analysen zur deutschen Semantik und Wissenschaftsgeschichte», in R. Stockhammer (Hg.), *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2005, 25-72.
- Kristeva 1988 J. Kristeva, *Étrangères à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.
- Kuo 2006 H.-L. Kuo, «Weltstadt of National Socialist German: The Greater Berlin Project», in C. Emden - C. Keen - D. Midgley, *Imagining the City. The politics of Urban Space*, II, Bern, Peter Lang, 2006, 217-240.
- Lacan 1966 J. Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», in Id., *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 93-100.
- Lacan 1973a J. Lacan, «La topique de l'imaginaire», in Id., *Le Séminaire Livre I, Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 83-103.

- Lacan 1973b J. Lacan, *Le Séminaire Livre XI, Les 4 concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- La Cecla 1993 F. La Cecla, *Mente Locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Milano, Elèuthera, 1993.
- Lammert 2007 A. Lammert, «Der Bildnerische Raum Henri Matisse», in M. Flügge - R. Kudielka - A. Lammert (Hg.), *Raum. Orte der Kunst*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2007, 194-207.
- Landry 2009 (2006) C. Landry, *City Making. L'arte di fare la città*, Torino, Codice, 2009 (*City Making. The Art of City Making*, London - Sterling [VA], Earthscan, 2006).
- Lange 2001 S. Lange, «Einleitung: die Aisthesis des Raums in der Moderne», in Ead. (Hg.), *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur - Literatur - Film*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2001, 7-21.
- Langer 2002 P. Langer, *Kein Ort. Überall, Die Einschreibung von «Berlin» in die deutsche erzählende Literatur seit 1989*, Berlin, Weidler Buchverlag, 2002.
- Le Breton 2001 (2000) D. Le Breton, *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, Milano, Feltrinelli, 2001 (*Eloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000).
- Leed 1985 (1979) E. Leed, *La terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985 (*No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge [MA], Cambridge, University Press, 1979).
- Leed 1992 (1991) E. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992 (*The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Book, 1991).
- Lefebvre 2000 H. Lefebvre, *La production de l'espace* (1985), 4^{ème} éd., Paris, Anthropos, 2000.
- Leibniz 2007 G.W. Leibniz, *Monadologia* (1714), Milano, SE, 2007.
- Leibniz-Clarke 1956 *The Leibniz-Clarke Correspondence: Together with Extracts from Newton's Principia and Optics (1715-16)*, ed. by H.G. Alexander, Manchester, Manchester University Press, 1956.
- Leroi-Gourhan 1964 A. Leroi-Gourhan, «Les symboles de la société», in *Le geste et la parole, II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964, 139-205.
- Lessing 2006 G.E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), Stuttgart, Reclam, 2006.

- Lévinas 1986 E. Lévinas, *Difficile libertà. Saggi sul giudaismo* (1951), Brescia, La Scuola, 1986.
- Levi-Strauss 1989 C. Levi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1989.
- Lewin 2006 K. Lewin, «Kriegslandschaft», in J. Dünne - S. Günzel, *Raumtheorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006, 129-139.
- Libeskind 1999 D. Libeskind, *Between the Lines*, New York, Prestel, 1999.
- Liske 2007 M.-T. Liske, *Leibniz* (2000), Bologna, il Mulino, 2007.
- Lotman 1972 M.J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.
- Lützler 1996 P.-M. Lützler, *Schreiben zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1996.
- Lützler P.-M. Lützler (Hg.), *Schriftsteller und «Dritte Welt»*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1998.
- Lynch 1964 (1960) K. Lynch, *L'immagine della città, Venezia*, Marsilio, 1964 (*The Image of the City*, Cambridge [MA], MIT Press, 1960).
- Lyotard 1981 (1979) J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981 (*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979).
- M. Loda, *Germania: nuove geografie*, Roma, Carocci, 2006.
- Madsen - Madsen 1994 D.L. Madsen - M.S. Madsen, «Fractals, Chaos and Dynamics: The Emergence of Postmodern Science», in S. Earnshaw (ed.), *Postmodern Surroundings*, Amsterdam - Atlanta (GA), Rodopi, 1994, 119-132.
- Magris 1971 C. Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971.
- Mandelbrot 2000 (1975) B. Mandelbrot, *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, Torino, Einaudi, 2000 (*Les objets fractals. Forme, basard, et dimension*, Paris, Flammarion, 1975).
- Mangani 2006 G. Mangani, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006.
- Marradi 2006 A. Marradi, «Linguistic Turn», in R. Cavallaro (a cura di), *Lexikòn*, Roma, CieRre, 2006, 302-307.
- Marrone - Pezzini 2006 G. Marrone - I. Pezzini (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 2006.
- Merleau-Ponty 1964 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

- Merleau-Ponty 2014 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2014.
- Meurer 2007 U. Meurer, «Einleitung. Raum – Fiktionen, Schluß», «Utopien – Topographien», in *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007, 7-35, 275-285.
- Meyer 1957 H. Meyer, «Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst», *Studium Generale. Zeitschrift für die Einbeit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden* 10, 10 (1957), 620-630.
- Miglio 2005a C. Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Miglio 2005b C. Miglio, *Gespräch über Grenzen / Discorso sui confini* (Premio Ladislao Mittner), Bonn, DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), 2005.
- Miglio 2009 C. Miglio, «Persia», in F. Fiorentino - G. Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009, 432-438.
- Miller 1995 J.H. Miller, *Topographies*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1995.
- Minca 2001 C. Minca, *Introduzione alla geografia postmoderna*, Padova, CEDAM, 2001.
- Morawski 2014 T. Morawski, *Reclaim Your City. Urbane Protestbewegungen am Beispiel Berlins*, Berlin, Verlag Assoziation A, 2014.
- Moretti 1997 F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- Moretti 2005 F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- Müller 1988 L. Müller, «Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel», in K.R. Scherpe, *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1988, 14-36.
- Nancy 2002 (1999) J.L. Nancy, *La città lontana*, Verona, Ombre Corte, 2002 (*La ville au loin*, Paris, Mille et une nuit, Département des éditions Fayard, 1999).
- Nora 1984 P. Nora, «Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux», in *Les lieux de mémoire. La République*, Paris, Gallimard, 1984, XVII-XLII.

- Nuvolati 2006 G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Orth 2008 W.E. Orth, «Bloch und Cassierer. Die Kultur als dynamischer Betutungsraum der Menschen», *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2008), 97-112.
- Oswalt 2006 (2000) P. Oswalt, *Berlino città senza forma*, Roma, Meltemi, 2006 (*Berlin Stadt ohne Form. Strategien einer anderen Architektur*, München - London - New York, Prestel Verlag, 2000).
- Paff 2005 C.W. Paff, «'Kanakanen in Alemannistan': Feridun Zaimoglu's representation of migrant language», in H. Volker - K. Meng (Hg.), *Sprachgrenzen überspringen, Sprachliche Hybridität und polykulturelles Selbstverständnis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005.
- Pala 2004 M. Pala, *Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in Berlin Alexanderplatz di Alfred Döblin e Manhattan Transfer di John Dos Passos*, Cagliari, CUEC, 2004.
- Pannico 2008/2009 G. Pannico, *Città e territori dell'alterità: esplorazioni urbane nell'area di Napoli Est*, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Tesi inedita, 2008/2009.
- Panofsky 1976 (1927) E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1976 («Die Perspektive als 'symbolische Form'», in F. Saxl [Hg.], *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig - Berlin, Teubner, 1927, 258-330).
- Patella 2005 G. Patella, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Roma, Meltemi, 2005.
- Pellegrino 2006 F. Pellegrino, *Dizionari dell'Arte. Geografia e viaggi immaginari*, Milano, Electa, 2006.
- Perrone Capano 2002 L. Perrone Capano, «Vedere la lingua. Lo sguardo estraneo di Yōko Tawada», in G. Maiello - R. Stajano (a cura di), *Collage*, Salerno, Oedipus, 2002, 583-597.
- Perrone Capano 2007 L. Perrone Capano, «Quale 'Weltliteratur'? Il canone in una prospettiva interculturale», *Testi e linguaggi* 1 (2007), 105-114.
- Perrone Capano 2009 L. Perrone Capano, «Russendisko. La Berlino dei migranti», in F. Fiorentino - G. Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009, 586-591.
- Petruccioli 1994 A. Petruccioli, *Il giardino islamico. Architettura, natura, paesaggio*, Milano, Electa, 1994.

- Pistoletto 1978 M. Pistoletto, «Divisione e moltiplicazione dello specchio», in *Michelangelo Pistoletto. Divisione e moltiplicazione dello specchio - L'arte assume la religione*, Torino, Galleria Giorgio Persano, 1978, http://www.pistoletto.it/it/testi/divisione_e_moltiplicazione_dello_specchio.pdf.
- Prammer 2011 T. Prammer, *Ricostruzioni. Nuovi Poeti di Berlino*, Milano, Libri Scheiwiller, 2011.
- Riccio 1997 F. Riccio, *Verso un pensare nomade*, Milano, FrancoAngeli, 1997.
- Rizzolatti - Sinigaglia 2006 G. Rizzolatti - C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni a specchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.
- Rorty 1967 R. Rorty (ed.), *The Linguistic Turn. Recent Essay in Philosophical Method*, Chicago (IL) - London, University of Chicago Press, 1967.
- Rösch 1989 H. Rösch (Hg.), *Literatur im interkulturellen Kontext, Dokumentation eines Werkstatt Gesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur*, Berlin, Technische Universität Berlin, 1989.
- Rovelli 2004 C. Rovelli, *Che cos'è il tempo? Che cos'è lo spazio?*, Roma, Di Renzo, 2004.
- Rusconi 2009 G.E. Rusconi, *Berlino. La reinvenzione della Germania*, Roma - Bari, Laterza, 2009.
- Rushdie 1981 S. Rushdie, *Imaginary Homlands*, London, Granta Books, 1981.
- Rushdie 2002 *Step across This Line: Collected non Fiction 1991-2002*, New York, Random House, 2002.
- Rykwert 2003 (2000) J. Rykwert, *La seduzione del luogo, Storia e futuro della città*, Torino, Einaudi, 2003 (*The Seduction of Place. The History and Future of the City*, New York, Random House, 2000).
- Saalfeld 1999 L. von Saalfeld (Hg.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Gerlingen, Bleicher Verlag, 1999.
- Said 1991 (1978) E. Said, *Orientalismo*, Milano, Bollati Boringhieri, 1991 (*Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978).
- Scherpe 1988 K.R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt's Verlag, 1988.
- Schlögel 2006 K. Schlögel, *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2006.

- Schmitz-Emans 2005 M. Schmitz-Emans, *Topographien der Weltliteratur: «Museum», «Atlas», «Luftracht» und «Imaginäre Bibliothek», Topografien der Literatur. Deutsche Literatur im Transnationalen Kontext*, Stuttgart, Metzlersche, 2005, 371-392.
- Schroer 2006 M. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.
- Schütz - Döring 1999 E. Schütz - J. Döring, *Text der Stadt - Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin, Weidler Buchverlag, 1999.
- Sedda - Cervelli 2006 P. Sedda - F. Cervelli, «Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale», in G. Marrone - I. Pezzini (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 2006, 171-192.
- Şenocak 1986 Z. Şenocak, «Plädoyer für eine Brückenliteratur», in I. Ackermann - H. Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur zur Standortbestimmung der «Ausländerliteratur»*, München, R. Piper, 1986, 65-69.
- Sgambati 2006 G. Sgambati, «Riscrivarsi. Dal giapponese al tedesco, Tawada Yoko», in C. Miglio (a cura di), *Il demone a vela. Traduzione e riscrittura tra didattica e ricerca*, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» - Il Torcoliere, 2006, 167-181.
- Sgambati 2013 G. Sgambati, *Tracce e sottotracce del trauma. Paul Celan: transletture in Giappone*, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» - Il Torcoliere, 2013.
- Shriane 2011 J. Shriane, *Blixa Bargeld and die Einsturzende Neubauten: German Experimentelle Music. Evading do-re-mi*, Farnham, Ashgate, 2011.
- Shusterman 1999 R. Shusterman, «Die urbane Ästhetik des Abwesenden, Pragmatische Überlegungen in Berlin», in H. Uhl (Hg.), *Kultur-Urbanität-Moderne: Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900*, Wien, Passagen-Verlag, 1999, 19-38.
- Sica 2004 A. Sica, «Studi sulla performance», in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004, 464-477.
- Simmel 1957 G. Simmel, «Die Grossstädte und das Geistesleben», in M. Landmann - G. Simmel - M. Susman (Hg.), *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart, K.F. Koehler Verlag, 1957, 227-242.

- Simmel 1983 G. Simmel, «Soziologie des Raumes» (1903), in *Schriften zur Soziologie*, hrsg. von H.-J. Dahme - O. Rammstedt, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983, 221-242.
- Smuda 1992 M. Smuda, *Die Großstadt als «Text»*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- Soja 1989 E.W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London - New York, Verso, 1989.
- Soja 1996 E.W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Basil Blackwell, 1996.
- Soja 2003 E.W. Soja, «Writing the City Spatially», *City* 7, 3 (2003), <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/578505/synoikismos>.
- Soja 2008 E.W. Soja, «Vom 'Zeitgeist' zum 'Raumgeist'. New Twists on the Spatial Turn», in J. Dörnig - T. Thielmann, *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur – und – Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, 241-261.
- Soja 2009 E.W. Soja, «Taking the City Personally», in B. Warf - A. Arias (eds.), *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge, 2009, 11-35.
- Şölçün 1992 S. Şölçün, *Sein und Nichtsein. Zur Literatur in der multikulturellen Gesellschaft*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1992.
- Solnit 2000 R. Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, New York, Penguin, 2000.
- Spivak 2003 G.C. Spivak, *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma, 2003 (*Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003).
- Standig 2014 G. Standig, *The Precariat. The New Dangerous Class*, London, Bloomsbury Publishing, 2014.
- Steiner 1984 (1975) G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1984 (*After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975).
- Steiner 1989 G. Steiner, *Real Presences. Is There Anything in What We Say?*, London - Boston, Faber and Faber, 1989.
- Stockhammer 2005 R. Stockhammer, *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

- Stockhammer 2007 *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- Stockhammer 2009 «Das Diese. Georg Perecs Lust an der Ortung», in A. Hölter - V. Pantenburg - S. Stemmler (Hg.), *Metropolen im Maßstab. Der Stadtplan als Matrix des Erzählens in Literatur, Film und Kunst*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2009, 331-340.
- Sydow 2002 J. Sydow, *Towards a Spatial Turn in Organization Science - A Long Wait*, 2002, <http://www.giub.uni-bonn.de/grabher/downloads/Sydow>.
- Tarquini 2009 A. Tarquini, «L'arte di non amarsi», *Limes - A Est di Berlino* 5 (2009), 195-203.
- Tatasciore 2009 C. Tatasciore, *Con la lingua contro la lingua. Sulla scrittura di Terézia Mora*, Roma, Aracne, 2009.
- Terranova 2004 T. Terranova, *Network Culture. Politics for the Information Age*, London, Pluto Press, 2004.
- Thore 2004 P. Thore, «Wer bist du hier in dieser stadt, in diesem land, in dieser neuen welt». *Die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migrantenliteratur*, Stockholm, Uppsala Universitet, 2004.
- Todorov 1996 T. Todorov, *L'homme dépaycé*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Vaccaro 2004 S. Vaccaro, «Rizomatica», in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004, 351-356.
- Valery 2005 P. Valery, *Discorso sulla fotografia* (1939), Napoli, Filema, 2005.
- Viliani 2014 A. Viliani (a cura di), *Francis Aljys-Reel-Unreel*, Milano, Electa, 2014.
- Virilio 1984 P. Virilio, *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984.
- Vitta 2005 M. Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005.
- Von Laue 2007 M.C. Von Laue, «Francis Aljys», in M. Flügge - R. Kudielka - A. Lammert (Hg.), *Raum. Orte der Kunst Akademie der Künste Berlin*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2007, 282-285.
- Waldenfels 1995 B. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1995.
- Waldenfels 1996 B. Waldenfels, «Architektonik am Leitfaden des Leibes», *Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Ar-*

- chitectural Theory* 1 (1996), http://www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/961/waldenfels/waldenfels_t.html.
- Waterhouse 1998 P. Waterhouse, *Im Genesis-Gelände. Ein Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Wien, Engeler, 1998.
- Weigel 1990 S. Weigel, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt's Verlag, 1990.
- Weigel 1994 S. Weigel, *Bilder des kulturelle Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel, Tende, 1994.
- Weigel 2002 S. Weigel, «Zum 'topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften», *KulturPoetik. Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 2, 2 (2002), 151-165.
- Weigel 2004 S. Weigel, «Die Entstehung der Kulturwissenschaft aus Der Lektüre von Details, Übergänge von der Kunstgeschichte, Medizin und Philologie zur Kulturtheorie: Warburg, Freud, Benjamin», in Id., *Literatur al Voraussetzung der Kulturgeschichte: Schaplätze von Shakspeare bis Benjamin*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2004, 15-38.
- Wenz 1997 K. Wenz, *Raum, Raumsprache und Sprachräume: Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997.
- Westphal 2007 B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- Wetzel 1996 M. Wetzel, «Die Hauptstadt mit den zwei Gesichtern. Berlin – ohne Grenzen?», in M. Scholl - G.C. Tholen (Hg.), *DisPositionen. Beiträge zur Dekonstruktion von Raum und Zeit*, Kassel, Universität Gesamthochschule Kassel, 1996, 81-108.
- Wierlacher 2003 A. Wierlacher - A. Bogner (Hg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, Stuttgart - Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2003.
- Wierschke 1996 A. Wierschke, *Schreiben als Selbstbehauptung: Kulturkonflikte und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar*, Frankfurt am Main, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996.
- Wu Ming 2 2015 Wu Ming 2, *Il sentiero degli dei*, Venezia, Ediciclo, 2015.

- Zaccaria 1999 P. Zaccaria, *Mappe senza frontiere. Cartografie letterarie dal Modernismo al Transnazionalismo*, Bari, Palomar, 1999.
- Zaccaria 2004 P. Zaccaria, *La lingua che ospita. Poetica-Politica-Traduzioni*, Roma, Meltemi, 2004.
- Zaccaria 2009 P. Zaccaria, «Ripresa (cine)fotografica e/come traduzione: il caso Nuovo Mondo», in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Bari, Palomar, 2009, 173-203.
- Zanini 1997 P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Mondadori, 1997.
- Žižek 2005 S. Žižek, *Diritti umani per Odradek?*, Roma, Notte-tempo, 2005.
- Zumthor 1993 (1995) P. Zumthor, *La Mesure du monde: representation de l'espace au Moyen Age*, Paris, Éditions du Seuil, 1993 (*La misura del mondo: la rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, il Mulino, 1995).

IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

CLASSICI

R. Guitton • *Il Principe di Dio. Sulle tracce di Abramo*

L. Paesani • *L'opera drammaturgica (1970-2015). Con un saggio di Giorgio Patrizi*

SAGGI

J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*

S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedesofoni sudtirolesi*

B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*

L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*

F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre) • A cura di M. Rubio Áquez e N. D'Antuono

Riscritture dell'Eden. Poesia, poetica e politica del giardino. Vol. VII • A cura di A. Mariani

C. Perta - S. Ciccolone - S. Canù • *Sopravvivenze linguistiche arbëreshe a Villa Badessa Culture del Mediterraneo. Radici, contatti, dinamiche* • A cura di E. Fazzini

Ricerca drammaturgica, letterature e culture moderne • A cura di L. Paesani

Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi dell'immaginario. Vol. VIII • A cura di A. Mariani

Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane • A cura di L. Marchetti e C. Martinez

M. Russo • *Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali*

Contatto interlinguistico fra presente e passato • A cura di C. Consani

Ricerche e prospettive di Teatro e Musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie. Quaderni del Master in Teoria e Pratica di Teatro e Musica • A cura di E. Fazzini e G. Grimaldi

Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario • A cura di C. Martinez

D. Allocca • *BerlinoGrafje: letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*

In preparazione:

L'amicizia nel Medioevo germanico (e non solo). Studi in onore di Elisabetta Fazzini • A cura di E. Cianci

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.