



DOTTORATO DI RICERCA IN
CULTURE E LETTERATURE COMPARATE
XXVII CICLO

Ulrike Draesner e Ann Cotten:
il paradigma della traduzione nella poesia contemporanea

Relatore – Coordinatore
Prof. Dr. Francesco Fiorentino

Dottoranda
Dora Rusciano

Indice

3 **Introduzione**

19 **Capitolo I: Traduzione e rappresentazione della letteratura.**

20 Letterature comparate e globalizzazione

38 Globalizzazione e letteratura nel contesto culturale tedesco

54 **Capitolo II: Ann Cotten. Scrittura come indagine sulle possibilità del linguaggio**

63 Linguaggio come strumento per agire sul reale

91 I media come strumento per ampliare le possibilità del linguaggio

104 **Capitolo III: Ulrike Draesner. Scrittura come traduzione**

110 La formazione di Ulrike Draesner

136 Linguaggio come strumento di percezione

188 Nuovi media: memoria e poetica

189 L'influenza dei media digitali sull'autore

197 Pensare e scrivere in rete

217 **Conclusione**

223 **Bibliografia**

Introduzione

Dalla pubblicazione nel 1975 del celebre saggio di George Steiner *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*,¹ gli studi sulla traduzione si sono sempre più affermati come un'area di ricerca molto feconda, ricca di sfaccettature e interconnessioni con altre discipline. Il volume parte da due presupposti fondamentali, entrambi impliciti nel titolo. L'uno è che il discorso sulla traduzione non può essere separato da quello sul linguaggio e la possibilità stessa di significazione. La traduzione è, infatti, per Steiner innanzitutto interpretazione e in questo senso rappresenta il fondamento di ogni atto di comunicazione. L'altro presupposto è dato dalla molteplicità delle lingue, che Steiner interpreta alla luce del modello darwiniano come potenziamento delle «possibilità di adattamento e di progresso biologico».² Ogni lingua è per lui portatrice di una «planimetria diversa del mondo»,³ di una «geografia della memoria»⁴ in cui è implicita una sorta di risposta al territorio, una diversa concettualizzazione del mondo. In questo senso egli si allontana dalla tradizionale interpretazione del mito di Babele che presenta la moltiplicazione delle lingue come maledizione, come la punizione di un dio autoritario.

Se Steiner si allontana da quest'immagine consolidata, è però dieci anni più tardi il filosofo francese Jaques Derrida a ribaltarla completamente. Nel celebre saggio *Des tours de Babel*, egli non si limita a sottolineare il valore della varietà linguistica, ma mette in rilievo il potenziale insito nei limiti e nelle possibilità della traduzione. Al centro della sua rilettura del mito di Babele non c'è dunque tanto l'aspetto della moltiplicazione delle lingue in sé quanto quello dell'incomunicabilità, o meglio dell'intraducibilità, che nella lettura tradizionale del racconto è diretta conseguenza della perdita della lingua unica. «Accanto e nonostante questa intraducibilità – scrive la germanista e studiosa di traduzione Camilla Miglio – persiste una necessità di figurazione. La traduzione inadeguata diventa essa stessa una sorta di mito da cui partire».⁵ Riprendendo l'immagine della costruzione della torre interrotta dalla discesa di Dio tra gli uomini Derrida afferma che «la “torre di

¹G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975; trad. it. a cura di R. Bianchi e C. Beguin, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1992.

²Ivi, p. 14.

³Ibid.

⁴Ibid.

⁵C. MIGLIO, *Tra Babele e Pentecoste. Intorno a Des Tours de Babel di Jaques Derrida*, in «Testo a Fronte» n. 49, 2013, pp. 95-118, qui p. 105.

Babele” non raffigura solamente la molteplicità delle lingue, esibisce un’incompletezza, l’impossibilità di completare, di totalizzare, di saturare, di compiere qualcosa che sarebbe dell’ordine dell’edificazione, della costruzione architettonica, del sistema e dell’architettonica». ⁶ Se per Steiner dunque la traduzione è interpretazione, per Derrida essa rende innanzitutto manifesto il carattere inesorabilmente aperto e mai compiuto dell’atto di interpretare. La traduzione è in questo senso impossibile e necessaria.

In tale concezione si può cogliere un riferimento al seminale saggio di Walter Benjamin *Il compito del traduttore*. Riprendendo le parole del filosofo tedesco si potrebbe dire che lo scritto di Derrida «promana» da esso, così come, secondo Benjamin, le traduzioni promanano dall’originale, consentendone la sopravvivenza attraverso il rinnovamento. L’idea di fondo che accomuna i due pensatori è che la traduzione non può essere comunicazione, semplice mediazione di un messaggio, di un contenuto: essa, scrive Benjamin, è «un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l’estraneità delle lingue». ⁷

Se si guarda alla contemporaneità, si percepisce quanto questa distinzione tra un approccio comunicativo e uno traduttivo all’uso del linguaggio sia rilevante. Nel prevalere di un modello comunicativo si può infatti scorgere in ultima analisi una delle cause fondamentali dell’affermazione dell’inglese come lingua franca sovranazionale. Rileggere e reinterpretare il mito di Babele nella contemporaneità vuol dire anche fare i conti con questa nuova tendenza all’omologazione e all’accentramento che è caratteristica della globalizzazione.

Lo studioso Peter E. Fäßler sintetizza i tratti salienti di questo complesso fenomeno definendolo un processo caratterizzato dall’espansione dello spazio di relazione, dall’accrescimento della rete di contatti, dalla reciprocità delle influenze e dalla trasformazione strutturale delle società interessate dal fenomeno. ⁸ Questa trasformazione strutturale riguarda in misura rilevante l’idea stessa di società, la possibilità di concepirsi come entità singola. Come afferma Ulrich Beck, «Globalità significa: viviamo da tempo in una società mondiale e questo nel senso che la rappresentazione di spazi chiusi diventa

⁶J. DERRIDA, *Des tours de Babel*, in J. Graham (ed.) *Difference in Translation*, Cornell University Press, New York 1985, trad. it. di A. Zinna, *Des tours de Babel*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, pp. 367-418, qui p. 368.

⁷W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in R. Tiedemann e H. Schweppwnhäuser (Hg.) *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, pp. 9-21; trad. it. di G. Bonola, *Il compito del traduttore*, in S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiano, Milano 1993, pp. 221-237, qui p. 228.

⁸P. E. FÄßLER, *Globalisierung. Ein historisches Kompendium*, UTB, Stuttgart 2007.

fittizia».⁹ In fondo, la rappresentazione di spazi chiusi è sempre stata in parte fittizia in quanto una fitta rete di contatti di vario tipo – culturali, commerciali, economici, politici etc. – è ovviamente sempre esistita tra le società. Il fatto che nella retorica dell'autorappresentazione all'importanza delle relazioni tra sistemi non venisse sempre dato particolare rilievo fa parte di una diversa idea del nesso tra cultura e spazio e tra cultura e comunità linguistiche. In questo senso, se nella percezione comune la nascita di un mondo globalizzato è legata soprattutto a fattori di tipo economici, anche l'aspetto culturale e simbolico ha, di fatto, un peso considerevole. La globalizzazione ha comportato quel cambiamento nella modalità stessa in cui le culture rappresentano se stesse che ha reso, come affermato da Beck, improponibile l'idea di una società chiusa. Il cambiamento delle modalità di autorappresentazione riguarda sia le varie modalità di espressione simbolica sia le sue interpretazioni critiche sia lo trasformano in patrimonio condiviso e fondamento delle comunità.

Questo cambiamento emerge con particolare chiarezza nel campo della letteratura. Come scrivono Tim Parks e Edoardo Zuccato nella prefazione al numero di «Testo a Fronte» dedicato proprio agli effetti globalizzazione sulla letteratura,

«Globalisation has added a fourth dimension to literature. Until recently, the life of a literary work was either local, national, or international, or the three of them together. A global life, however is something else. [...] One of the key elements that separates international from global literature is the writer's relation to his or her community. Never in the past did authors write their works directly for a planetary public».¹⁰

È proprio l'ampliarsi a dismisura dell'orizzonte di riferimento di chi scrive e di chi legge uno degli aspetti centrali della globalizzazione letteraria. Il funzionamento dei sistemi culturali, il loro processo di autodefinizione passa attraverso opere che vengono pensate per quegli specifici sistemi, per un determinato pubblico e una determinata poetica. Gli stessi apporti esterni determinati dal contatto con sistemi letterari differenti seguono

⁹U. BECK, *Was ist Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007, trad. it. di E. Cafagna e C. Sandrelli, *Che cos'è la globalizzazione*, Carocci, Roma 2010, p. 23.

¹⁰T. PARKS e E. ZUCCATO, *Preface*, in «Testo a fronte», n. 48, Marcos y Marcos, Milano 2013, p. 7: «La globalizzazione ha aggiunto una quarta dimensione alla letteratura. Fino a poco tempo fa, la vita di un testo letterario era o locale, o nazionale o internazionale o le tre cose insieme. Tuttavia una vita globale è qualcosa di diverso. [...] uno degli elementi chiave che separa la letteratura internazionale da quella globale è la relazione dello scrittore con la propria comunità. Gli autori del passato non hanno mai scritto le proprie opere direttamente per un pubblico planetario».

questa tendenza generale e vengono riscritti in funzione dell'idea di cultura di cui i sistemi culturali d'arrivo sono portatori in una determinata fase storica. A mettere in luce con chiarezza quest'aspetto è stato André Lefevere, che nel suo *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*¹¹ propone un'analisi dettagliata delle modalità attraverso le quali i 'riscrittori' (critici, editori, insegnanti e soprattutto traduttori) influenzano il modo in cui le opere straniere vengono introdotte in un determinato sistema culturale, adattandone l'immagine alle esigenze interne del sistema. Sia che alla base della scelta di tradurre una determinata opera in uno specifico modo ci sia la volontà di consolidare la poetica vigente, sia che la si voglia rinnovare, di fondo c'è comunque una consapevolezza delle peculiarità dei sistemi di arrivo e di partenza e una volontà di preservare l'una o l'altra.

Se dunque nel passato l'attività letteraria era strettamente ancorata al contesto in cui nasceva e per il quale era in massima parte pensata, l'attuale ampliamento dell'orizzonte di scrittura, l'inserimento del libro nel mercato globale delle merci sta certamente cambiando il modo in cui anche attraverso la letteratura si forava l'idea di appartenenza culturale. In questo senso si può affermare con Robert Stockhammer che

«Die epochale Transformation, die wir Globalisierung nennen, findet in einem weit größeren Maße, als gewöhnlich anerkannt wird, innerhalb des Nationalen statt. Ent- und Renationalisierungstendenzen wirken in einem komplexen Prozess so zusammen, dass der Nationalstaat damit selbst einem grundlegenden Wandel unterworfen ist und die partielle Demontage seinem selbst betreibt».¹²

Da questo punto di vista, la riflessione sull'incidenza di questo fenomeno socio-economico in campo letterario può essere considerata imprescindibile per la comprensione dei processi che nella contemporaneità regolano lo sviluppo dei singoli sistemi letterari prima ancora che i macrosistemi sovranazionali.

¹¹A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London 1992. trad. it. a cur di S. Campanini, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Utet, Torino 2000.

¹²R. STOCKHAMMER, und *Globalisierung, sprachig - Literatur (Gegenwart? Deutsch?)*, in W. Amann, G. Mein, R. Paar (a cura di), *Gegenwartsliteratur und Globalisierung. Überlegungen zu einem komplexen Beziehungsverhältnissen*, pp. 333-352, qui p. 338: «La trasformazione epocale che chiamiamo globalizzazione, ha luogo in misura maggiore di quanto sia normalmente riconosciuto all'interno dell'ambito nazionale. Insieme de-nazionalizzazione e ri-nazionalizzazione contribuiscono in un complesso processo a che la nazione stessa sia sottoposta a un cambiamento sostanziale e operi una parziale decostruzione di se stessa».

Tra i fattori che incidono maggiormente in questo processo di progressivo allontanamento tra la letteratura e la geografia vi sono da un lato l'utilizzo di nuove tecnologie per la diffusione e la conservazione della letteratura e dall'altro la scelta della lingua di scrittura e soprattutto il suo approccio a essa.

Partiamo dal primo punto.¹³ L'influenza delle nuove tecnologie sulle modalità e l'orizzonte entro il quale la letteratura viene concepita e 'agisce' è molteplice. Un primo aspetto riguarda l'accelerazione della diffusione dei testi a livello sovranazionale, che sembra tuttavia essere legata a una più capillare diffusione della merce-libro. Scrive il germanista Christian Moser:

«Das Leitmedium der gegenwärtigen Globalisierungsphase, das elektronische Medium des Internets, bewirkt eine exponentielle Erhöhung der Zirkulationsgeschwindigkeit, erlaubt sie es doch, Texte quasi zeitgleich weltweit verfügbar zu machen. Die großen Verlagshäuser haben sich zu transnationalen Unternehmen entwickelt. Sie implementieren Strategien für die weltweite Vermarktung der von ihnen produzierten Bücher. Dazu gehört die Nutzung der elektronischen und visuellen Medien sowie die Nutzung neuer Formate wie das E-Book; dazu gehört auch die geschickte Timing von Übersetzungen, die immer häufiger zeitgleich mit dem Original publiziert werden. Das globalisierte Buch ist in erster Linie eine Ware; der kommerzielle Wert dominiert zunehmend über den ästhetischen».¹⁴

In questo senso, come spiega Moser, la maggiore circolazione dei beni simbolici consentita dalle nuove tecnologie va nell'accentuazione dell'aspetto commerciale della scrittura, facendo appunto del libro una merce che segue le regole del mercato. Nello specifico, esso segue le regole del mercato globalizzato che non tiene conto delle differenze culturali e del loro valore, ma anzi tende ad annullarle.

¹³La disamina del nesso tra la produzione letteraria e i suoi supporti materiali è un ambito di ricerca molto interessante, che meriterebbe certamente un maggiore approfondimento e competenze specifiche. In questa sede non sarà possibile analizzare nel dettaglio questa questione, tuttavia è doveroso provare a presentarla per grandi linee. Questo in considerazione del fatto che sono le stesse autrici oggetto di studio a sperimentare forme diverse di produzione letteraria attraverso supporti digitali. In questo senso si rimanda a ulteriori considerazioni sull'argomento nell'analisi degli esempi concreti.

¹⁴C. MOSER, *Globalisierung und Komparatistik*, in R. Zymner e A. Hölter (a cura di), *Handbuch Komparatistik*, Metzler, Stuttgart 2013, pp. 161-164, qui p. 163: «Il medium principe della globalizzazione contemporanea, il medium elettronico di internet, comporta un aumento esponenziale della velocità di circolazione, in quanto fa sì che i testi siano disponibili quasi in contemporanea su scala mondiale. Le grandi case editrici si sono trasformate in imprese transnazionali. Esse sviluppano strategie per la commercializzazione mondiale dei libri da loro prodotti. In questo contesto si collocano l'utilizzo di media elettronici e visuali, di nuovi formati come gli e-book e anche un'adeguata tempistica per le traduzioni, che sempre più spesso vengono pubblicate in contemporanea con le traduzioni. Il libro globalizzato è innanzitutto una merce; il valore commerciale prevale sempre di più su quello estetico».

Dalle molteplici – e per certi versi contraddittorie – implicazioni è anche un altro aspetto dell'influenza dei nuovi media sulla letteratura nell'epoca della globalizzazione: l'utilizzo delle nuove tecnologie per la conservazione della letteratura. Sui possibili effetti dell'enorme potenziamento della capacità di conservazione data dalla tecnologia digitale, ha riflettuto l'anglista e studiosa della cultura Aleida Assmann, che in uno dei suoi scritti sull'argomento afferma:

«Die Speicherkapazität neuer Datenträger und Archive sprengt die Konturen eines kulturellen Gedächtnisses. Die Bilderflut des Fernsehens macht die Schrift als zentrales Gedächtnissmedium obsolet. Neue Speicher- und Informationstechnologien basieren auf einer anderen Art von Schrift, nämlich der digitaler, die in ihrer flüssigen Gestalt nichts mehr zu tun hat mit der alten Gestus des Einschreibens. Diese Schrift lässt keinen trennscharfen Unterschied mehr zu zwischen Erinnern und Vergessen».¹⁵

L'assottigliarsi del confine tra memoria e oblio qui paventato va effettivamente contro la teoria della memoria culturale elaborata dai coniugi Assmann. Secondo tale teoria, la memoria si fonda innanzitutto sull'oblio, in altre parole sulla selezione di materiale simbolico sul quale vanno poi a costruirsi i valori intorno ai quali una società costruisce se stessa. In questo senso il legame tra un sistema culturale e i suoi testi emerge con assoluta chiarezza. Al contrario, secondo Assmann, una sovrabbondanza indistinta di materiale culturale su supporti digitali porterebbe a non lavorare su quel materiale, che, nella migliore delle ipotesi, andrebbe ad accrescere la componente latente di una cultura. Per dirla con Foucault, «L'archivio fa sì che tutte queste cose dette non si ammuochino all'infinito in una moltitudine amorfa, [...] ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti».¹⁶ A essere fortemente ridimensionato sarebbe dunque il ruolo di quegli specialisti della cultura, cui Assmann riconosce il compito appunto di selezionare il materiale simbolico e metterlo al centro della vita culturale delle comunità. Per realizzare il loro potenziale, i testi hanno bisogno di

¹⁵A. ASSMANN, *Texte, Spuren, Abfall*, in H. Böhme e K. R. Scherpe (a cura di) *Literatur und Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, pp. 96-111, qui p. 107: «La capacità di archiviazione dei nuovi supporti dati e archivi forza i contorni di una memoria culturale. Il flusso di immagini della televisione rende obsoleta la scrittura come supporto principale per la memoria. Le nuove tecnologie di archiviazione e informazione si basano su un altro tipo di scrittura, ossia quella digitale, che con la loro forma fluida non hanno più niente a che fare con l'antico gesto della scrittura. Questo tipo di scrittura non consente più una netta distinzione tra ricordare e dimenticare».

¹⁶M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1961; trad. it., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per lo studio della cultura*, Rizzoli, Milano 1971, pp. 150-151.

essere oggetto di riflessione, di un'analisi che ne metta in evidenza le peculiarità e li faccia agire in specifici ambiti, altrimenti non si riesce a preservare neanche la molteplicità culturale.

Tuttavia, il fattore di maggior rilievo per la trasformazione della letteratura – e in realtà non solo della letteratura – all'epoca della globalizzazione è quello linguistico. Come riconosciuto da più parti, l'affermazione dell'inglese (o sarebbe meglio dire del *globish*, il *global English*) procede a ritmi sorprendenti. Come scrive David Crystal, che all'argomento ha dedicato diversi studi, «There are no precedents for this kind of linguistic growth, other than on a much smaller scale. And the speed with which a global language scenario has arisen is truly remarkable. Within little more than a generation, we have moved from a situation where a world language was a theoretical possibility, to one where it is an approaching reality».¹⁷

A proposito dell'uso praticamente esclusivo dell'inglese per la *e-literature*, la già citata Paola Carbone assume la prospettiva del lettore e afferma che:

«The inhabitants of the Net will always belong to a physical, linguistic and historical elsewhere. Therefore, internet users are constantly influenced by all their linguistic and cultural background, as they interact with the new territory (websites, virtual videogames environments, chat rooms, social networks, and so on) through a verbal-visual textuality».¹⁸

La studiosa italiana, dunque, sembra vedere il bicchiere mezzo pieno: dalla sua prospettiva, il fatto che l'inglese domini come lingua di scrittura è comunque bilanciato dal fatto che i lettori invece conservano la possibilità di guardare a essa attraverso la lente della propria lingua. In questo senso la varietà delle lingue viene comunque in qualche modo preservata.

Da una prospettiva diversa, la sociologa francese Gisèle Sapiro contribuisce a mantenere un cauto ottimismo sulla possibilità di preservare varietà linguistica e culturale

¹⁷D. CRISTAL, *English as a Global Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 21: «Non ci sono precedenti per questo tipo di crescita linguistica, se non su scala molto più piccola. E la velocità con la quale è emerso lo scenario di una lingua globale è degno di nota. In meno di una generazione, siamo passati da una situazione in cui una lingua mondiale era una possibilità teorica a uno in cui è una realtà imminente».

¹⁸P. CARBONE, *Senza cultura e d'abitanti nuda. E-literature in the Global Arena*, in «Testo a fronte», n. 48, Marcos y Marcos, Milano 2013, pp. 175-200, qui p. 178: «Gli abitanti della rete apparterranno sempre a un altrove fisico, linguistico e storico. In questo senso, gli utenti della rete sono costantemente influenzati da tutti i rispettivi background linguistici e culturali, in quanto interagiscono con il nuovo territorio (siti internet, ambienti virtuali dei videogame, chatrooms, reti e così via, attraverso una testualità verbale e visuale».

in un mondo globalizzato dominato dalla lingua e cultura anglofona. Essa ha condotto un interessante studio sulla base dell'Index Translationum redatto dall'Unesco, che fornisce dei dati sul volume delle traduzioni a livello mondiale, indicando le varie lingue di partenza e di arrivo. Il suo lavoro ha da un lato confermato il predominio della cultura anglofona e dall'altro ha rilevato una crescente diversificazione della fetta di mercato librario assegnata alle altre lingue e alle altre culture. Secondo i dati analizzati da Sapiro, quasi la metà delle traduzioni effettuate riguarda testi la cui lingua di partenza è l'inglese; le traduzioni dal francese, dal tedesco e dal russo raggiungono il 10-12% del totale, quelle da italiano, spagnolo, polacco, danese e ceco una quota compresa tra 1-3%, mentre tutto il resto delle traduzioni viene effettuato da un numero sempre più vario di lingue. Per la sociologa il suo studio ha dimostrato «[T]hat while English is dominant at the pole of large scale production, diversity according to the source language production is very high at the pole of small-scale production, thanks to the historical link between literature, language and nation».¹⁹ Se i dati forniti da Sapiro sono certamente confortanti, bisogna forse tener presente che, per quanto assolutamente fondamentale, la traduzione certamente consente la sopravvivenza delle lingue, ma in sé non garantisce l'ibridazione culturale. Questa possibilità certamente insita nella traduzione, ma sfortunatamente non è un potenziale che viene sempre realizzato. Molto dipende dalle poetiche di traduzione determinate da quei complessi processi interni ai sistemi culturali che ben vengono descritti dal già menzionato André Lefevere. Molto dipende anche dal valore che si dà alla letteratura – e in questo senso, come sottolineava il sopracitato Moser, non c'è molto da sperare da traduzioni fatte a tempo di record per stare dietro alle dinamiche di mercato del libro-merce. L'apporto dato dalla traduzione alla diversità culturale dipende però anche – forse soprattutto – da come si concepisce la traduzione.

Come si diceva all'inizio di questa lunga riflessione introduttiva, in un approccio alla traduzione volto esclusivamente alla comunicazione di 'contenuti' linguistici si può scorgere il fondamento di uno degli effetti potenzialmente più nefasti della globalizzazione sulla letteratura e la cultura in genere, cioè l'affermazione di una lingua franca come lingua di comunicazione globale. Dietro questo fenomeno vi è un'idea del linguaggio come mero strumento e della comunicazione – interculturale e non – come processo che si fonda sul

¹⁹G. SAPIRO, *Globalisation and Cultural Diversity in the Book Market. The Case of Literary Translation in US and France*, in «Poetics», n. 38, Elsevier, München 2010, pp. 419-439, qui p. 436: «Mentre l'inglese è dominante al polo della produzione su vasta scala, per quanto riguarda la lingua di partenza la diversità è molto alta al livello della produzione su bassa scala, grazie al legame storico tra letteratura, linguaggio e nazione».

modello commerciale dell'efficienza. Come scrive lo studioso di filosofia del linguaggio Jürgen Trabant, che ha recentemente dedicato un libro ai rischi dell'affermazione del *globish*,

«Sprache wird als ‚Kommunikationinstrument‘ von dem ‚metaphysischen Last‘, dem *metaphysical garbage* (wie John Joseph das einmal ironisch genannt hat), der der einzelsprachgebundenen Semantik befreit. Die Einzelsprache wird damit indifferent, sie erscheint nur noch als Kommunikationshindernis ohne weiteren kognitiven oder ‚sentimentalen‘ Wert und kann folglich zugunsten des Globalesischen entsorgt werden, das grenzenlose Kommunikation erlaubt».²⁰

L'immagine della lingua come veicolo di informazione neutro, come strumento il cui unico scopo è il passaggio di informazioni – sempre più simile a quello delle stesse merci – porta con sé la completa svalutazione della diversità culturale. In quest'ottica non sorprende dunque che sul tema dell'affermazione dell'inglese come lingua franca siano stati scritti anche libri come *Linguistic Justice for Europe and the World*²¹ del belga Philippe van Parijs in cui si afferma la necessità di accelerare il processo di affermazione dell'inglese a livello globale per dare a tutti le stesse opportunità in campo lavorativo. L'autore sostiene che l'apprendimento dell'inglese sia una perdita di tempo per i parlanti non nativi e soprattutto che metta i madrelingua inglesi in una situazione di vantaggio dal punto di vista lavorativo rispetto ai parlanti delle altre lingue. Per evitare questo squilibrio conviene dunque dal suo punto di vista cancellare la diversità culturale e far sì che l'inglese sia la lingua d'uso globale. Non poteva mancare nella sua argomentazione un riferimento al racconto biblico di Babele: non bisogna certo temere, afferma, un dio discenda nuovamente a fermare gli uomini dotati dell'illimitato potere dato dall'utilizzo di un'unica lingua. E se van Parijs è certamente radicale nell'elaborazione della sua tesi, anche chi ammette l'importanza di preservare la diversità linguistica, afferma parallelamente la necessità di trovare soluzioni alternative per far sì che la comunicazione continui a tenere alti i livelli di 'efficienza' dati dall'inglese. Scrive il già citato Christal:

²⁰J. TRABANT, *Globalesisch, oder was? Ein Plädoyer für Europas Sprachen*, C. H. Beck, München 2014, p. 25: «Il linguaggio come 'strumento di comunicazione' viene liberato dal fardello metafisico, dal '*metaphysical garbage*' (come l'ha chiamato ironicamente John Joseph una volta) legato alla semantica della singola lingua. In questo modo la singola lingua diventa indifferente, appare soltanto come ostacolo alla comunicazione senza ulteriore valore cognitivo o 'sentimentale' e può dunque essere spazzato via dal *globish*, che consente una comunicazione senza confini».

²¹P. VAN PARIJS, *Linguistic Justice for Europe and the World*, Oxford University Press, Oxford 2011.

«If progress in this domain continues to be as rapid as it has been in the past decade, there is a distinct possibility that within a decade or two it will be routine for people to communicate with each other directly using their first language with a computer ‘taking the strain’ between them».²²

In realtà, appunto, le lingue non possono essere ridotte a veicoli neutri di informazione che possono essere gestite da una macchina. Esse sono portatrici di modelli cognitivi, interpretazioni della realtà, sedimentazioni culturali. È appunto in questa svalutazione del valore del linguaggio che si insinua il pericolo maggiore per la cultura, ancor più che nella diffusione in sé dell’inglese come lingua privilegiata di mediazione linguistica. Come dice lo studioso inglese Iain Chambers, «La lingua non è soprattutto un mezzo di comunicazione; è primariamente un mezzo di costruzione culturale in cui si costituiscono il senso e il sé. Non c’è messaggio chiaro né ovvio, non esiste lingua che non sia punteggiata dai suoi contesti, dai nostri corpi, da noi stessi, così come non esistono mezzi di rappresentazione neutrali».²³

Quello che emerge dalle parole di Chambers è innanzitutto l’idea che non esista una verità intrinseca nel reale e che le lingue – attraverso la loro diversità – consentono l’elaborazione di diverse interpretazioni del reale stesso, la costruzione di rappresentazioni molteplici, sensi diversi. È importante notare che se da un lato nega l’esistenza di un senso assoluto e definito al di fuori del linguaggio, lo studioso inglese non propone un’immagine del linguaggio stesso come portatore di senso. Esso è appunto strumento di *costruzione* del senso, una costruzione sempre relativa, soggettiva, temporanea, che ha origine innanzitutto dal corpo. In questo senso, egli si allontana anche da una visione ontologica del linguaggio che distingue tra una supposta ‘essenza’ del linguaggio e il suo concreto utilizzo.

Su quest’aspetto molto importante della teoria del linguaggio lavora da anni la filosofa tedesca Sybille Krämer. In un interessante volume essa ha analizzato l’interpretazione ontologica del linguaggio – da lei anche definita visione intellettualistica – presentando le argomentazioni attraverso le quali diversi filosofi hanno sostenuto o ribaltato la visione intellettualistica del linguaggio. Secondo Krämer per molti teorici del linguaggio – da Saussure a Chomsky a Habermas a Searle – ci sarebbe un livello teorico del linguaggio dietro la sua realizzazione e quest’ultima sarebbe soltanto una realizzazione

²²D. CHRISTAL, *English as a Global Language*, cit. p. 22: «Se i progressi in questo settore continuano ad essere così rapidi come è stato nella decade passata, c’è una netta possibilità che nel giro di un decennio o due sarà di routine per le persone comunicare gli uni con gli altri direttamente usando direttamente la propria prima lingua con un computer a farsi carico del resto».

²³I. CHAMBERS, *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London 1994, trad. it. A. Bivasco. V. Guaini, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell’epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma 1994, pp. 33.

superficiale di quella che è appunto l'essenza delle lingue, uno schema che è alla base delle realizzazioni pratiche. È così per Saussure, che vede nella *parole* una mera realizzazione della *langue*, ossia del linguaggio in sé che ha caratteristiche proprie indipendenti dalle realizzazioni pratiche ed è il vero oggetto dello studio linguistico; è così per Chomsky che distingue tra competenza e performatività; lo è per Searle, la cui tipizzazione degli atti linguistici altro non è che un modello sulla base del quale si costruiscono le realizzazioni pratiche; lo è per Habermas il cui pragmatismo comunicativo mira ad avere un carattere universale e dunque, ancora una volta, si basa su una distinzione tra uno schema e le sue non perfette realizzazioni pratiche.²⁴ Sulla base delle teorie di autori come Jaques Derrida, Ludwig Wittgenstein, Niklas Luhman e Donald Davidson, Sybille Krämer propone invece un approccio allo studio della lingua non come pedissequa realizzazione pratica di un modello grammaticale, bensì come oggetto di studio complessivo. Così ad esempio, spiega la filosofa tedesca, nelle sue riflessioni sulla relazione tra linguaggio e scrittura Derrida smentisce l'esistenza di una 'sostanza' del linguaggio e di un suo 'derivato' mostrando quanto scrittura e linguaggio si costituiscano e destabilizzino vicendevolmente; Wittgenstein, a sua volta, mostra come nella relazione tra regola e sua applicazione non ci sia una relazione del tipo 'struttura profonda vs struttura superficiale', ma che esse si determinano in relazione l'una a l'altra; Luhman, a sua volta, descrive la lingua come un medium che dunque non può essere in alcun modo indipendente dal tempo e dalle realizzazioni concrete e non esiste al di là delle realizzazioni materiali; infine Davidson dimostra come se anche si potesse costruire un modello di linguaggio universale, esso in realtà non sarebbe di grande giovamento per la comprensione dell'effettivo utilizzo del linguaggio. Tutti questi studi, spiega Krämer, rendono evidente quanto in realtà

«Sprache existiert nicht als Form von Praktiken des Sprachgebrauchs. Unter einer 'Praktik' sei ein Tun verstanden, das – im weitesten Sinne – an Körper gebunden ist. [...] Sprache existiert nur als Sprache-in-einem-Medium, als gesprochene, geschriebene, gestische, technisch mediatisierte Sprache. Wir haben auch keinen Zugang zur sprachlichen oder kommunikativen Kompetenz – außer über die sprachliche Performanz: in der jedoch tritt Sprache auf als verkörperte Sprache. Verkörperte Sprache in einem zweifachen Sinne: Die Sprache selbst verfügt über eine materiale Exteriotität in Gestalt der Stimme, der Schrift, der Gestik usw. Und diese Materialität der Sprache ist kein randständiger, vielmehr ein

²⁴Cfr. S. KRÄMER, *Sprachen und Sprechen oder: wie sinnvoll ist die Unterscheidung zwischen einem Schema und seinem Gebrauch? Ein Überblick*, in Ead (a cura di), *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, pp. 97-125.

grundständiger Sachverhalt. Überdies ist der Sprachgebrauch – in graduell jeweils unterschiedlicher Weise – an die Körperlichkeit der Sprachbenutzer gebunden, die sich nur als formalrationale, symmetrisch positionierten Personen, sondern immer auch als bedürftige, asymmetrisch positionierte Körperwesen artikulieren».²⁵

Krämer mette dunque in rilievo il nesso inscindibile tra linguaggio e corpo, l'elemento imprescindibile dell'interpretazione soggettiva. E non è un caso che questa sua interpretazione del linguaggio abbia delle notevoli affinità con le considerazioni di un esperto di studi postcoloniali con Chambers. Essa ha infatti numerose implicazioni nelle questioni interculturali: come sottolinea ad esempio Homi Bhabha, negare la fissità dei significati e dei simboli vuol dire anche poterli storicizzare, tradurre, riscrivere. E non a caso questa è una concezione del linguaggio che si sviluppa a partire anche dalla pratica della traduzione che, come scrive lo studioso Karl-Heinz Stoll, «fördert beim Leser die Skepsis gegenüber der naiven Vorstellung, Wörter hätten festliegende Bedeutungen. Bedeutung wird im Sinne von Derrida emanzipiert».²⁶

Non a caso si è parlato di pratica della traduzione e non di teoria della traduzione. Nella teoria, infatti, si possono riconoscere diverse declinazioni della visione ontologica del linguaggio dalla quale derivano diverse concezioni della traduzione: l'una comporta un'idea di traduzione come semplice intermediazione di contenuti, l'altra nega la possibilità stessa di tradurre. Per spiegare questo primo approccio, Barbara Cassin fa riferimento a Platone e Aristotele, che interpretano il linguaggio come strumento di comunicazione, veicolo di un'idea di cui le singole lingue sono vesti diverse. «In questa prospettiva, - scrive Cassin – tradurre è comunicare nel modo più veloce la cosa che sta sotto le parole, produrre l'unità dell'essere al di sotto della differenza delle lingue, ridurre il molteplice all'uno: la traduzione è allora ciò che Schleiermacher chiama *dolmetschen*,

²⁵S. KRÄMER, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, p. 270: «Il linguaggio non sussiste come forma delle pratiche degli usi linguistici. Per 'pratica' bisogna intendere un'azione che – nel senso più ampio possibile – è legata al corpo. [...] Il linguaggio esiste solo come linguaggio in un medim, come linguaggio parlato, scritto, gestuale, su supporto tecnico. Tra l'altro non abbiamo alcun accesso alla competenza linguistica e comunicativa se non attraverso l'esecuzione linguistica: in essa il linguaggio si presenta tuttavia come linguaggio 'incarnato', radicato nell'esperienza corporea. Il linguaggio radicato nell'esperienza corporea va inteso con un duplice significato: il linguaggio stesso ha una espressione materiale sotto forma di voce, scrittura, gesto etc. e questa materialità del linguaggio è un fatto sostanziale, non marginale».

²⁶K. H. STOLL, *Translation als Kreolisierung*, in A. Gippel, S. Klengel (a cura di), *Kultur, Überstetzung, Lebenswelte. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2008, pp. 177-201, qui p. 186: «incentiva nel lettore uno scetticismo nei confronti dell'idea ingenua che le parole hanno significati fissi. Per dirla con Derrida, i significati vengono liberati».

interpretariato, “interpretazione”».²⁷ La seconda interpretazione della concezione ontologica del linguaggio riconosce, come si è visto, l’essenza nel linguaggio stesso e in questo senso nega la possibilità stessa di tradurre per il timore di non essere fedeli a quest’essenza. Come afferma la comparatista Emily Apter:

«[I]f translation failure is readily acceded to, it becomes an all-purpose expedient for staying narrowly within one’s own monolingual universe. A new parochialism results, sanctioned by false pieties about not wanting to “mistranslate” the other. This new parochialism is the flip side of a new globalism that theorizes places without ever travelling anywhere».²⁸

Per questo tipo di approccio al linguaggio Apter si rifà del resto alla sopracitata Barbara Cassin della quale ha coordinato il lavoro di traduzione del *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*,²⁹ una monumentale opera costruita proprio intorno alle differenze linguistiche. Cassin definisce la sua opera “dizionario degli intraducibili”, intendendo in realtà con essi «non ciò che non si traduce, ma ciò che non si cessa di (non) tradurre».³⁰ La filosofa vi ragiona sul significato di concetti chiave della filosofia a partire dalle specificità dei termini che nelle varie lingue designano quel concetto scegliendo dunque di esibire le differenze tra le lingue in tutto il loro potenziale significativo e culturale. Scrive Apter nella prefazione all’edizione inglese del dizionario:

«A certain density or richness or colour or tone in the source language seems so completely to defy rendering in another language that we would just as soon not try: the poverty of the result is too distressing, makes us miss the first language as we miss a friend or a child. This may be true at times, but we can make a virtue out of seeing differences, and the constant recourse to the metaphor of lost in translation is finally too easy. We can, in any case, be helped to see what we are missing, and that is what much of this book is about. [...] Untranslatables signify not because they are essentialist predicates of nation or

²⁷B. CASSIN, *Come la sofistica fa veramente cose con le parole*, in «Spazio filosofico», n. 4, 2012, pp. 17-37, qui p. 31.

²⁸E. APTER, *“Je ne crois pas beaucoup à la littérature compare”*. *Universal Poetics and Postcolonial Comparatism*, in H. Saussy (a cura di), *Comparative Literature in an Age of Globalisation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006, pp. 54-62, qui p. 60: «Se si ammette subito il fallimento della traduzione, si finisce col farne un espediente buono in ogni occasione per starsene all’interno del proprio universo monolinguisco, ne risulta un nuovo parrochialismo, sancito dalla falsa preoccupazione di non voler ‘tradurre male’ l’altro. Questo nuovo parrochialismo è l’altra faccia di una nuova globalizzazione che teorizza luoghi senza mai andare da nessuna parte».

²⁹B. CASSIN, *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil, Paris 2004.

³⁰B. CASSIN, *Come la sofistica fa veramente cose con le parole*, cit. p. 31.

ethnos with no ready equivalent in another language, but because they mark singularities of expression that contour a worldscape according to mistranslation, neologism and semantic dissonance». ³¹

L'importanza del progetto di Cassin – e dell'idea di traduzione sulla quale si fonda – consiste anche nella definitiva affermazione tanto della possibilità di tradurre quanto del potenziale euristico della traduzione. In questo senso questo lavoro di ricerca ha inteso proporre la traduzione come paradigma sia interpretativo sia creativo. Si cercherà di mostrare in che modo questo paradigma può essere considerato il fondamento sia di parte di un determinato filone della critica letteraria sia della poetica di autrici che costruiscono le proprie opere anche e soprattutto a partire dal confronto interlinguistico.

Si partirà dunque da un'analisi dello sviluppo di quello che può essere considerata la modalità d'interpretazione e rappresentazione della letteratura che maggiormente si fonda sulle possibilità euristiche della traduzione, ossia la letteratura comparata. Come scrive George Steiner,

«La letteratura comparata ascolta e legge dopo Babele. Parte dall'intuizione, dall'ipotesi che, ben lungi dall'essere un disastro, la molteplicità delle lingue umane - circa ventimila sono state parlate in epoche diverse su questo piccolo pianeta - è stata la condizione necessaria che ha permesso all'umanità di percepire, di articolare, di «ridisegnare» il mondo dell'esistenza in una libertà multiforme. [...] In breve, la letteratura comparata è un'arte della comprensione imperniata sulla possibilità e sulle sconfitte della traduzione». ³²

Nelle parole di Steiner, la traduzione si configura come metodo critico prima ancora che come disciplina a se stante e in questo senso si può considerare il cosiddetto

³¹E. APTER, *Preface*, in B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*, op. cit., p. XIV: «Una certa densità o ricchezza o colore o tono nella lingua di partenza sembra non poter essere resa in un'altra lingua da farci desistere subito: lo scarso livello del risultato è troppo angosciante, ci fa sentire la mancanza della prima lingua come quella di un amico o un bambino. Questo a volte può essere vero, ma si può fare virtù delle differenze e il costante riferimento alla metafora della perdita in traduzione è troppo semplice. [...] Gli intraducibili hanno un significato non perché sono il predicato essenziale di una nazione o di popolo per cui non c'è un equivalente a portata di mano in un'altra lingua, ma perché segnano peculiarità di espressione che delineano un'immagine del mondo basata su errori di traduzione, neologismi e dissonanze semantiche».

³²G. STEINER, *What is Comparative Literature?* in Id. *No Passion Spent*, Faber, London 1996; trad. it. a cura di C. Beguin, *Che cos'è la letteratura comparata?*, in Id. *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano 1997, pp. 86-103.

translation turn nella letteratura comparate – di cui sempre più si parla – come il potenziamento di un approccio intrinseco alla comparatistica stessa.

Si proseguirà poi con l'analisi dell'opera di due autrici tedesche contemporanee, Ann Cotten e Ulrike Draesner, che del paradigma traduttivo hanno fatto – seppur in modi molto diversi – il fondamento stesso della propria poetica.

Americana di nascita, Ann Cotten si è trasferita a Vienna da bambina e, dopo essersi laureata in germanistica, si è trasferita a Berlino, dove ha intrapreso la propria attività letteraria. Essa costruisce la propria scrittura a partire da una ricerca sul linguaggio che trae nutrimento dal proprio bilinguismo senza però mai fare riferimento diretto all'esperienza biografica del vivere in più lingue. In questo senso, il tradursi continuamente in lingue e culture diverse si caratterizza come processo puramente interiore che viene esteriorizzato esclusivamente attraverso un lavoro sulle lingue e i linguaggi che mette in luce il potenziale della traduzione come approccio al linguaggio nella scrittura creativa.

Nata in Baviera in una famiglia che è di per sé un miscuglio di culture diverse, Ulrike Draesner individua il fondamento della propria scrittura nell'acquisizione di una prospettiva straniata sulla propria lingua e la propria cultura a seguito di un viaggio in Inghilterra. Anche in questo caso però il dato autobiografico non diviene un tema della sua produzione, trovando piuttosto espressione in un uso straniato del linguaggio, nel guardare al tedesco dalla prospettiva di una lingua diversa. È proprio questo che accade in traduzione: si guarda alla propria lingua dalla prospettiva di una lingua diversa, percependone e comprendendone aspetti di cui altrimenti difficilmente ci si renderebbe conto.

Queste autrici non sono certamente le prime e non saranno le ultime a essere influenzate da un'esperienza interculturale nella propria scrittura. La scrittura in una lingua diversa dalla propria è una pratica che nasce con la letteratura stessa. Originata da motivazioni e intenti molto diversi – diversità legata sia al contesto storico e geografico sia alla soggettività degli autori – questa pratica non ha appunto mai smesso di esistere. La stessa letteratura tedesca è ricca di capolavori scritti da autori non di madrelingua tedesca. In Germania, come si illustrerà meglio in seguito, è stato creato un premio *ad hoc* per gli autori di madrelingua diversa dal tedesco e, nell'ambito di un convegno organizzato dal Goethe Institut e dal Berliner Zentrum für Literaturforschung, è stato coniato il termine *Exophonie* col quale si fa riferimento appunto allo sguardo straniato sul linguaggio che è il perno intorno al quale ruota la scrittura in una lingua diversa dalla propria.³³ Ma cosa rende

³³Cfr. < <http://www.goethe.de/ins/si/pro/10j/publikationen/Exo-01-04-web.pdf>>.

la letteratura esofonica? Il comparatista Robert Stockhammer suggerisce nel volume *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*³⁴ che *stricto sensu* ogni scrittura è esofonica poiché lo stesso io lirico o l'io di personaggi narrativi o teatrali non può essere considerati espressione diretta della voce del suo autore. Da questo punto di vista, spiega Stockhammer, la scrittura creativa implica sempre in una certa misura un'uscita da sé e dalla propria lingua. È chiaro che il termine è stato creato in un contesto diverso e fa riferimento innanzitutto al plurilinguismo di chi scrive. Tuttavia la scelta di problematizzare la questione è certamente opportuna ed è certamente auspicabile porsi delle domande e analizzare meglio il fenomeno. È lecito considerare esofoni solo gli autori che scrivono in una lingua diversa dalla propria o l'esofonia consiste piuttosto in un particolare approccio al linguaggio stesso? In altre parole, è la biografia multiculturale da sola a far rientrare un autore in questa categoria oppure è il suo modo di scrivere? Perché i versi scritti da Rilke in francese o in russo possono essere considerati un esperimento, un gioco e invece per un'autrice come Tawada Yoko che scrive in tedesco, giapponese e inglese è stato coniato il termine *Exophonie*? Conta dunque anche il numero di opere scritte in lingua straniera, la sistematicità nello scegliere una lingua diversa dalla propria? O è importante che si tematizzi questa scelta – a livello narrativo o critico? E soprattutto, se mai è stato possibile in passato, è ancora possibile oggi parlare di autori che vivono in una sola lingua e in una sola cultura? La questione sembra piuttosto complessa e merita certamente un maggiore approfondimento.

Per questo lavoro di ricerca si è scelto, come detto, di analizzare l'opera di due autrici molto diverse. Nella biografia di entrambe c'è un'esperienza di straniamento culturale: il trasferimento in Austria da bambina per Cotten, la partecipazione a un programma di scambio universitario per Draesner. Per entrambe quest'esperienza è stata fondamentale, ma nessuna delle due pone l'accento su di essa a livello tematico. Ulrike Draesner ha tra l'altro sempre scritto esclusivamente in tedesco, dunque non ha mai abbandonato l'uso della propria lingua madre. Eppure l'esperienza dello straniamento emerge nelle loro opere e lo fa proprio dal punto di vista linguistico: nel loro uso della lingua perdura l'esperienza vissuta in prima persona dello straniamento linguistico, del tradursi fisicamente e metaforicamente in un'altra lingua e in un'altra cultura. Si è proposto di interpretare questo loro modo di scrivere come espressione di un paradigma della traduzione per due motivi. Il primo è il loro approccio al linguaggio è espressione di una visione non intellettualistica del linguaggio stesso – non c'è in questo senso il rimpianto

³⁴R. STOCKHAMMER, *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007.

per la perdita di una lingua madre espressione della vera essenza delle cose. Il secondo motivo è che il lettore attento può cogliere nei loro testi un approccio traduttivo al linguaggio, come di cerca guarda alla propria lingua dall'esterno o addirittura cerca di far emergere di una lingua quell'intraducibile che chiede di essere tradotto.

In questo senso, la loro produzione risulta molto interessante nel contesto della globalizzazione della cultura, in quanto non nega le specificità culturali ma le fa emergere e le rende produttive.

Capitolo I

Traduzione e rappresentazione della letteratura

Come anticipato nel capitolo introduttivo, nella presentazione di quello che si è chiamato paradigma traduttivo, si partirà da una disamina delle tendenze critiche nello studio della letteratura allo scopo di comprendere meglio in che contesto si sta sviluppando un approccio traduttivo allo studio della letteratura. Si sosterrà che questa tendenza affonda le sue radici proprio nell'ambito di una riflessione sulle sfide poste agli studiosi di letteratura dalla crescente globalizzazione culturale. Chi si occupa dello studio della letteratura contribuisce in maniera significativa alla creazione dell'immagine delle opere letterarie e delle culture di cui esse sono espressione. Il ruolo della critica è in questo senso fondamentale per lo sviluppo stesso dei sistemi letterari e il posizionamento della letteratura nell'ambito più ampio dei sistemi culturali.

Gli studiosi di letteratura hanno o possono avere una funzione rilevante nel contrasto alla globalizzazione culturale, oppure, al contrario, farsi essi stessi espressione di tale tendenza attraverso le proprie analisi critiche. Non è un caso, dunque, che molti di essi si siano interrogati sui compiti della critica nella tutela della diversità culturale e sulla necessità di rinnovamento dei metodi di studio della letteratura. L'inizio di tale dibattito, di fatto non ancora conclusosi, si può far risalire al celebre rapporto Bernheimer alla conferenza annuale della Associazione Internazionale di Comparatistica Letteraria, al quale ha fatto poi seguito, tra gli altri, il fortunato saggio della studiosa di origine indiana Gayatri Chakravorty Spivak.

A mettere in discussione se stessa e i propri tradizionali ambiti di ricerca è stata appunto soprattutto la disciplina della comparatistica letteraria. Ciò non sorprende, considerato che, in linea di principio, essa si sviluppa proprio a partire dalle differenze tra le culture, da uno studio del proprio attraverso l'estraneo, da un confronto tra culture differenti e che la diversità dalla quale sulla quale essa si fonda, viene in qualche modo messa in pericolo dalla globalizzazione. Sorta nell'epoca in cui si sono andate formando le identità nazionali – alla cui formazione ha potuto dare un contributo attraverso la delineazione per contrasto delle specificità di queste stesse identità – la comparatistica ha dunque iniziato un processo di rifondazione nel momento in cui il concetto stesso di nazione è stato messo in crisi dai nuovi assetti politico-economici e con esso l'idea di

‘identità nazionale’. Come rileva giustamente il noto comparatista Massimo Fusillo, il compito attuale della comparatistica risulta ancor più complesso che nel passato, data l’accresciuta necessità di non rimuovere le forme di conflittualità tra culture e allo stesso tempo non cedere a un’idea rigida ed essenzialista d’identità.³⁵ Proprio a questo sembrano voler dare una risposta teorie come quella di Emily Apter che appunto propone la traduzione come strumento euristico privilegiato per uno studio e una descrizione dei fenomeni letterari che non cancelli le diversità culturali, ma piuttosto si fondi proprio sulle differenze.

Letterature comparate e globalizzazione

In apertura del celebre saggio *Death of a discipline*,³⁶ per spiegare il bisogno di rinnovamento interno alla comparatistica, Gayatri Chakravorti Spivak parte da un evento storico preciso, quello appunto della caduta del muro di Berlino, che ha posto le basi per la fine della guerra fredda e l’inizio dell’era della globalizzazione. Da un lato questo ha portato a un’accelerazione del processo di integrazione e interdipendenza dal punto di vista politico, economico e sociale. Dall’altro, come si è visto nell’introduzione, ha avuto conseguenze notevoli anche dal punto di vista culturale. Sia l’accresciuta interrelazione – legata anche alla diffusione delle nuove tecnologie informatiche – sia le mutate condizioni in cui i sistemi culturali nazionali si trovano a costruire l’immagine di sé, hanno reso necessario un ripensamento del *modus operandi* delle discipline critiche. Spivak sostiene che la comparatistica ha un’impostazione eurocentrica che non è più sostenibile nel mondo globalizzato. Il provocatorio titolo del suo saggio non tiene conto in realtà di una delle problematiche con le quali la comparatistica si è sempre dovuta confrontare, ossia la definizione stessa del proprio ambito di studi e di se stessa come disciplina. In questo senso, prima ancora di rifonderla sulle macerie della ‘vecchia’ comparatistica eurocentrica, è importante forse accertare la stabilità delle sue fondamenta, anche per poter delineare meglio le criticità emerse con il cambiare del panorama culturale globale e cercare di creare delle basi più solide per questa disciplina.

³⁵Cfr: <http://www.treccani.it/enciclopedia/comparatistica_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

³⁶G. CH. SPIVAK, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York 2005.

Volendo partire dall'indicazione dei campi di ricerca, si potrebbe affermare con lo *Handbuch Komparatistik* di recente pubblicazione, che essi sono riconducibili essenzialmente alla storia della letteratura, lo studio dei generi letterari, quello dei temi, lo studio delle influenze letterarie, quello della ricezione, della traduzione, dell'immagine di una cultura nazionale e della *Weltliteratur*. È interessante notare che, nell'illustrare le modalità con le quali la comparatistica opera in questi ambiti, si fa sempre riferimento a una distinzione tra uno studio *in generale* della letteratura e uno *in particolare* nel contesto di una comparazione:

- (a) Genese und Evolution, Strukturen, Verfahren und Funktionen von Dichtung bzw. Literatur IM ALLGEMEINEN
- (b) Die Beziehungen (Kontraste, Korrespondenzen, genetisch, typologisch etc.) zwischen einzelnen Dichtungen oder einzelsprachlichen Literaturen IM BESONDEREN
- (c) Die genannten Beziehungen zwischen einzelnen Dichtungen oder einzelsprachlichen Literaturen IM BESONDEREN bzw. Dichtung oder Literatur IM ALLGEMEINEN *einerseits* und *andererseits* mediallysemiotisch unterschiedenen Formen und Verfahren der ‚Künste‘ oder ‚der Kunst‘ (allgemein: des ‚making special‘)
- (d) Die genannten Beziehungen zwischen einzelnen Dichtungen oder einzelsprachlichen Literaturen IM BESONDEREN bzw. Dichtung oder Literatur IM ALLGEMEINEN *einerseits* und ihre jeweiligen historisch-sozialen, kulturellen Kontexte *andererseits*.

ALS WISSENSCHAFTLICHE UMGANGSFORM mit Dichtung bzw. Literatur entwickelt sie Hypothesen (Explikationen, Interpretationen, Erklärungen etc.) zu den jeweiligen Gegenstände und Fragestellungen. Sie kann dabei als eine literaturwissenschaftliche ‚Beziehungswissenschaft‘ ebenso wie als ‚Grenzüberschreitungswissenschaft‘, als ‚Wissenschaft von der Evolution der Literatur‘ und als ‚Kulturwissenschaft‘ bezeichnet werden – oder als ‚Literaturwissenschaft *tout court*‘.³⁷

³⁷R. ZYMNER e A. HÖLTER (Hg.), *Handbuch Komparatistik*, Metzler, Stuttgart 2013, p. 3: «Genesi ed evoluzione, strutture, procedimenti e funzioni di poesia o letteratura in generale; le relazioni (contrasti, corrispondenze genetiche, tipologiche etc) tra singole espressioni poetiche o letterature in una sola lingua in particolare; da un lato le dette relazioni tra espressioni poetiche o letterature in una sola lingua in particolare, oppure poesia o letteratura in generale, dall'altro forme e procedimenti delle 'arti' o dell'arte' (in generale del 'making special') diversi dal punto di vista semiotico e mediale; da un lato le dette relazioni tra

Tale differenziazione si può ritrovare anche in tedesco, dove questo ambito di studi viene indicato alternativamente con l'etichetta di 'Komparatistik' o '(Allgemeine und) Vergleichende Literaturwissenschaft'. L'aggiunta dell'aggettivo 'Allgemein' al tradizionale riferimento alla comparazione non è certo priva di conseguenze. Infatti, accanto allo studio comparato di espressioni letterarie facenti riferimento a culture diverse (o a partire da esso), viene proposta l'idea di un approccio generale alla letteratura che prescindere proprio da quelle differenze culturali che vengono normalmente considerate il fondamento stesso di un approccio comparatistico. Questa particolare interpretazione della comparatistica emerge anche in alcuni dei tanti scritti teorici che ruotano attorno al dibattito su letterature comparate e globalizzazione. Ne è un esempio l'analisi dello studioso tedesco Rene Wellek, il quale afferma che

«Ciò che conta è il concetto di studio letterario come disciplina unificata e non limitata da restrizioni linguistiche. [...] Una volta afferrata la natura dell'arte e della poesia, la sua vittoria sopra l'umana mortalità e sull'umano destino, la sua creazione di un mondo dell'immaginazione, spariranno le vanità nazionali. L'uomo, l'uomo universale, l'uomo di ogni luogo e di ogni tempo, in tutta la sua varietà, affiora e lo studio letterario cessa di essere un passatempo da 'antiquariato', un calcolo dei debiti e crediti nazionali e perfino un ordito di reti di rapporti. Lo studio letterario diventerà un atto dell'immaginazione, come l'arte stessa, e di conseguenza garante e creatore dei più alti valori dell'umanità».³⁸

Per Wellek, dunque, compito del comparatista è individuare l'umano che si esprime attraverso la produzione letteraria e metterne in evidenza l'universalità attraverso uno studio che non tiene conto delle specificità delle singole letterature e culture nazionali. Nelle parole dello studioso tedesco si può riconoscere una tendenza mediamente diffusa ad attribuire allo studio della letteratura una finalità etica, che consisterebbe nel far emergere il potenziale insito nella letteratura di farsi luogo di riflessione sull'esperienza umana e

espressioni poetiche o letterature in una sola lingua in particolare, oppure poesia o letteratura in generale; e i rispettivi contesti storico, sociali e culturali dall'altro. Come approccio scientifico alla poesia o alla letteratura essa sviluppa ipotesi (spiegazioni, interpretazioni, spiegazioni etc.) per i rispettivi oggetti e le rispettive problematiche. Può dunque essere definita come 'scienza delle relazioni' letterarie oppure come una 'scienza del superamento dei confini', come 'scienza dell'evoluzione della letteratura' e come 'scienza della cultura' – o come 'scienza della letteratura *tout court*'».

³⁸R. WELLEK, *The Crisis of Comparative Literature*, in R. Wellek, *Concept of Criticism*, New Haven, Yale University Press 1963; trad. it. A. Gnisci e F. Sinopoli (a cura di), *Manuale storico di letteratura comparata*, Meltemi, Roma 1997, pp. 93-108, qui pp. 103 e 108.

sulle sue problematiche. Il rischio connesso a letture che vanno solo in questa direzione è di passare dall'etica alla morale, perdendo completamente di vista la varietà di suggestioni offerte dalla letteratura. Su questo punto si sofferma anche Massimo Fusillo quando, nella definizione di comparatistica per il dizionario Treccani scrive:

«Si parla sempre più spesso di crisi della critica letteraria, sia a causa della marginalità che gli studi letterari rivestono nella cultura contemporanea, sia come reazione a un eccesso di tecnicismo e di gergalità [...]. Talvolta vi si contrappone, come antidoto, il concetto di eticità della letteratura; ma se è vero che i testi letterari hanno una funzione conoscitiva, è anche vero che è assai rischioso leggerli solo come espressione di valori, proprio perché la letteratura è un linguaggio ambiguo, che tende a destabilizzare ogni verità, e a esprimere il represso e l'indicibile».³⁹

Concentrarsi dunque sui *temi* etici nella letteratura può far perdere di vista la specificità del fenomeno letterario che è fatto di un lavoro sulla forma e sul linguaggio. È in quest'aspetto che consiste la specificità della letteratura ed è in essa e non nei temi risiede molta parte di quello che viene appunto considerato il contributo etico della letteratura. Il rischio altrimenti è attribuire alla letteratura un valore comunicativo piuttosto che estetico.

L'altro aspetto interessante delle considerazioni di Wellek è il riferimento alla liberazione – attraverso la comparatistica – dal “vincolo” linguistico. Coerentemente con le proprie affermazioni sull'universalità dell'esperienza umana, Wellek propone implicitamente un modello di comparatistica che non punta all'analisi critica delle differenze e delle specificità culturali, ma piuttosto alla ricerca di somiglianze e punti in comune. Considerato che il saggio in questione nasce nell'ambito di una riflessione sulle sfide che la globalizzazione culturale pone a chi si occupa di comparatistica, risulta piuttosto singolare che la proposta di Wellek vada appunto nella direzione del misconoscimento delle differenze. Quello che dai più viene riconosciuto come uno dei rischi maggiori della globalizzazione dal punto di vista culturale viene accentuato piuttosto che combattuto da questo tipo di approccio.

Vi è infine un'altra questione posta implicitamente dalle parole di Wellek, ossia la distinzione tra disciplina e metodo di studio. L'immagine che lo studioso tedesco dà della letteratura comparata è, infatti, quella di un metodo di studio efficace per lo studio della

³⁹<http://www.treccani.it/enciclopedia/comparatistica_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

letteratura in genere. Questa tendenza si può riconoscere anche nell'uso consolidato della parola 'comparatistica' accanto alla dicitura 'letteratura comparata'. Il termine 'comparatistica', infatti, non è solo sinonimo della disciplina letteraria, ma anche un termine che indica in generale un approccio a una qualsiasi materia di studio fondato sulla comparazione. Del resto, già Benedetto Croce aveva messo in luce le difficoltà nella definizione di un campo di ricerca specifico per la letteratura comparata giungendo ad affermare l'impossibilità di conferire a essa lo status di disciplina a sé stante.

La riduzione della comparatistica a metodo di studio è riemersa più volte a proposito del dibattito sul rinnovamento della disciplina. A proporre questa implicita rinuncia alla definizione della comparatistica come campo di ricerca specifico è arrivata ad esempio la nota studiosa inglese Susan Bassnet. In un breve scritto essa racconta di come la definizione di letteratura comparata risultasse controversa già negli anni Settanta:

«As late as the 1970s I was being told by my supervisor that I could not engage in comparative literature if I were studying writers working in the same language; literature in English was deemed to be all of a piece, the different cultural context completely ignored. At the same time, also in the 1970s, Wole Soyinka was unable to give lectures in the English Faculty at Cambridge where he was Visiting Fellow, since African literature was not recognised, and was compelled to lecture under the aegis of Social Anthropology. The stifling weight of Great European Tradition was such that it is not surprising that there should have been such a violent reaction by post-colonial scholars».⁴⁰

Bassnet mette qui in rilievo alcune questioni fondamentali, ancora molto attuali – se non ancora più attuali – ovvero quella del nesso tra lingua e cultura e quella del prestigio culturale e letterario. La sua personale riflessione sulla definizione della letteratura comparata, racconta sempre Bassnet, l'ha poi portata a dichiarare la fine di questa disciplina che, a suo modo di vedere, avrebbe dovuto cedere il passo agli studi sulla traduzione. Tale ambito disciplinare avrebbe avuto il vantaggio di rendere meglio conto del

⁴⁰S. BASSNETT, *Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century*, in «Comparative Critical Studies», n. 3, vol. 1-2, 2006, Edinburgh University Press, pp. 3-11, qui p. 5: «Al più tardi negli anni '70 mi fu detto dal mio relatore che non potevo occuparmi di letterature comparate se studiavo scrittori che usavano la stessa lingua; la letteratura inglese era considerata un unico blocco, le complesse differenze culturali completamente ignorate. Nello stesso periodo, sempre negli anni '70, a Wole Soyinka non fu consentito di tenere un corso alla facoltà di inglese di Cambridge dove era in visita accademica, perché la letteratura africana non era riconosciuta e fu costretta a tenere lezione sotto l'egida dell'antropologia sociale. Il peso soffocante della grande tradizione europea era tale che non sorprende che avrebbe potuto esserci una reazione tanto violenta da parte degli studiosi postcoloniali».

valore culturale della lingua e del peso che l'attività traduttiva ha nella costruzione dell'immagine che si ha non solo di un'opera nello specifico, ma anche della letteratura in genere. Non va dimenticato che Bassnett ha lavorato per anni a stretto contatto con il già citato André Lefevere, il quale ha messo ben in evidenza il peso della traduzione nel funzionamento dei sistemi letterari. In realtà poi, ripensando a quella posizione dopo alcuni anni, non le è sembrato di poter scorgere lo sviluppo da lei presagito negli studi sulla traduzione, giungendo a rivedere ancora una volta la propria posizione in merito alla comparatistica:

«This [la morte della comparatistica, N.d.A.] was a deliberately provocative statement, and was much about trying to raise the profile of translation studies as it was about declaring comparative literature to be defunct. Today, looking back at that proposition, it appears fundamentally flawed: translation studies have not developed very far at all over three decades and comparison remains at the hearth of much translation studies scholarship. What I would say were I writing that book today is that neither comparative literature nor translation studies should be seen as a discipline: rather, both are methods of approaching literature, ways of reading that are mutually beneficial. The crisis in comparative literature derived from excessive prescriptivism combined with distinctive culturally specific methodologies that could not be universally applicable or relevant».⁴¹

Per Bassnett, dunque, tanto le letterature comparate quanto gli studi sulla traduzione sono delle metodologie il cui specifico sguardo sul reale è fortemente connotato culturalmente – in senso eurocentrico – e dunque sostanzialmente inutile perché non applicabile universalmente. In *Comparative Literature in the Age of Globalisation*, invece, H. Saussy sostiene piuttosto che il problema della comparatistica è proprio l'assenza di un metodo specifico:

⁴¹Ivi, p. 6: «Questa [la morte della comparatistica] era un'affermazione volutamente provocatoria e intendeva più elevare il profilo degli studi sulla traduzione che dichiarare morta la letteratura comparata. Oggi, riguardando a quell'affermazione, sembra sostanzialmente superata: in tre decenni gli studi sulla traduzione non si sono sviluppati poi molto e la comparazione resta il fulcro di molti di molti studi sulla traduzione. Quello che direi se scrivessi quel libro oggi è che né le letterature comparate né gli studi sulla traduzione dovrebbero essere viste come discipline: piuttosto sono entrambe metodi per accostarsi alla letteratura, modalità di lettura che beneficiano l'una dell'altra. La crisi delle letterature comparate sono derivate da un eccesso di prospettivismo associato a peculiari metodologie culturalmente specifiche che non potevano essere applicabili universalmente o universalmente rilevanti».

«In disciplinary terms the “space of comparison” is mapped out as a result of the negotiations that happen in the practices that form the object of sociology (class, race, gender, sexual preference), historical geography (the West, the non-West; conditions before and after European colonization), the history of technology (forms of communication, the media and the different arts), and the disciplines that take “cultural construction” as their concern (anthropology, history, sociology, political science). These practices and their corresponding disciplines situate literature; it does not seem that literature is able to situate them».⁴²

Quello che è in gioco dal punto di vista di Saussy è dunque la specificità stessa della letteratura, messa completamente al servizio di discorsi e prospettive sul reale che sono proprie di altre discipline.

Una risposta alla globalizzazione che parte dagli strumenti stessi a disposizione di chi si occupa di letteratura, arriva in realtà da più lontano, quando la globalizzazione in realtà non era ancora un fenomeno diffuso. È il caso di Erich Auerbach che con il noto saggio *Philologie der Weltliteratur* è stato il primo a richiamare in auge il controverso concetto goethiano. Goethe non elaborò mai una teoria sistematica della *Weltliteratur*, che rimase più che altro un'intuizione derivata anche dalla sua assidua attività di traduttore e mediatore di tradizioni letterarie anche molto distanti da quella tedesca. Infatti, spiega Auerbach, la letteratura mondiale non va intesa come una letteratura in una sola lingua – cosa che, afferma, realizzerebbe e al contempo distruggerebbe questo ideale – né come la somma delle varie letterature nazionali, ma piuttosto come il prodotto della loro interazione. Scrive Antoine Berman,

«La nozione goethiana di *Weltliteratur* è un concetto storico che concerne la condizione *moderna* del rapporto tra le diverse letterature nazionali o regionali. In questo senso è preferibile parlare dell'*età della letteratura mondiale*. È l'età in cui queste letterature non si contentano più di entrare in interazione (fenomeno che è sempre più o meno esistito), ma concepiscono apertamente la loro esistenza e il loro dispiegamento nel quadro di

⁴²H. SAUSSY (ed.), *Exquisite Cadavers Stitched from fresh Nightmares*, in Ead. *Comparative Literature in an Age of Globalisation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006, pp. 3-42, qui p. 20: «In termini disciplinari lo spazio di comparazione è tracciato come il risultato delle negoziazioni che hanno luogo nelle pratiche che formano l'oggetto della sociologia (classe, razza, genere, preferenza sessuale), geografia storica (l'ovest, il non-ovest, le condizioni prima e dopo la colonizzazione europea), la storia della tecnologia (forme di comunicazione, media e arti differenti), le discipline che prendono la 'costruzione culturale' come loro oggetto di studio (antropologia, storia, sociologia, scienze politiche). Queste pratiche e le rispettive discipline situano la letteratura, ma non sembra che la letteratura sia in grado di situare loro».

un'interazione incessantemente intensificata. La comparsa di *Weltliteratur* è contemporanea a quella di un *Weltmarkt*, di un mercato mondiale di prodotti materiali. [...] La comparsa della letteratura mondiale non significa la fine delle letterature nazionali: piuttosto il loro ingresso in uno spazio-tempo dove agiscono le une sulle altre e cercano di chiarirsi a vicenda le rispettive immagini».⁴³

Il letterato intorno al quale si è maggiormente costruita l'identità letteraria tedesca è stato dunque anche colui che ha affermato la necessità di fondare la letteratura su basi ben più ampie di quella nazionale, attraverso la traduzione e lo studio di culture straniere. Ed è proprio questo aspetto a interessare particolarmente Auerbach, che, del resto, quando scrive questo breve saggio si trova in esilio in Turchia e – nonostante i problemi legati alla condizione di esiliato – può anche apprezzare personalmente il valore di un radicale ampliamento dei propri orizzonti culturali. Recentemente quest'aspetto è stato sottolineato da più parti: è proprio grazie ai numerosi studiosi tedeschi di origine ebraica in esilio – da Ernst Robert Curtius a Leo Spitzer allo stesso Erich Auerbach – che la letteratura comparata come disciplina universitaria e proficuo ambito di ricerca si è sviluppata maggiormente. Non è difficile scorgere in questo dato l'importanza dell'acquisizione di prospettive straniere non solo per la produzione di letteratura in sé, ma anche per il lavoro di critica e analisi della letteratura in genere, del quale si può meglio cogliere la complessità. Non sembra un caso, dunque, che nelle loro ricerche pongano molta enfasi proprio sull'aspetto linguistico. In apertura del suo saggio, Auerbach parla della *felix culpa* della molteplicità delle lingue, della fecondità di questa condizione e del fatto che rischia di venire meno per effetto dell'omologazione culturale. Non solo: egli rimarca l'importanza che il pluralismo culturale aveva per lo stesso Goethe che nel sottolineare il valore degli scambi culturali metteva in guardia dal rischio legato alla chiusura all'interno di falsi modelli nazionalistici. Dunque, scrive Auerbach

«Weltliteratur aber bezieht sich nicht nur auf das Gemeinsame und Menschliche überhaupt, sonder auf diese wechselseitige Befruchtung und Mannigfaltigkeit. Die *felix culpa* der Auseinanderfalles der Menschheit in eine Fülle von Kulturen ist ihre Voraussetzung. Und was geschieht heute, was bereitet sich vor? Aus tausend Gründen, die jeder kennt, vereinheitlich das Leben des Menschen auf den ganzen Planeten. Der

⁴³ A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984; trad. it a cura di G. Giometti, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 2003, pp. 71-72.

Überlagerungsprozess der ursprünglich von Europa ausging, wirkt weiter und untergräbt alle Sondertraditionen. Zwar ist überall der Nationalwille stärker und lauter als je, aber überall treibt er zu den gleichen, nämlich den modernen Lebensformen, und es ist für den unparteiischen Beobachter deutlich, dass die inneren Grundlagen des nationalen Daseins überall im Zerfallen sind».⁴⁴

Secondo Auerbach il concetto goethiano di *Weltliteratur* è nato proprio dalla tendenza opposta. A partire dal consolidamento delle letterature e culture nazionali, Goethe ha sviluppato un prospettivismo storico che gli ha consentito di vedere con chiarezza il valore dello scambio tra culture. Tale prospettivismo è alla base della stessa disciplina della filologia che in quegli anni andava formandosi. Attraverso la filologia si può per Auerbach costruire un'immagine dello sviluppo dell'umanità che tiene conto della sua varietà e complessità, proprio a partire dallo strumento che l'uomo usa per esprimere se stesso, cioè la lingua: «Die innere Geschichte des letzten Jahrtausend, welche die Philologie als historische Disziplin behandelt, ist die Geschichte der zur Selbstaussage gelangten Menschheit. Sie enthält die Dokumente des gewaltigen und abenteuerlichen Verstoßes der Menschen zum Bewusstsein ihrer Lage und Aktualisierung der ihnen gegebenen Möglichkeiten».⁴⁵ È interessante notare che Auerbach non parla del nesso tra lingua e cultura in termini generici, presentando invece il linguaggio come una serie di stratificazioni ricostruibili dal filologo che così ne può mettere in luce appunto le specificità e il valore culturale. Se dunque per Goethe il fondamento della *Weltliteratur* era la traduzione, Auerbach specifica anche in che modo la traduzione può essere produttiva dal punto di vista culturale – attraverso un lavoro filologico comparato.

A riscoprire questo saggio e ridare centralità al concetto goethiano di *Weltliteratur* è Edward Said che nel 1969 traduce in inglese il saggio dello studioso tedesco e ne riprende poi in diversi scritti la riflessione sulla centralità del lavoro filologico. Sulla scia anche delle riflessioni di Antonio Gramsci, altra sua grande fonte di ispirazione, Said rileva

⁴⁴E. AUERBACH, *Philologie der Weltliteratur*, in W. Muschg e E. Steiger, *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Bern Francke Verlag 1952, pp. 39-51, qui p.39: «La Weltliteratur tuttavia si riferisce non soltanto a quanto è comune e all'umano in generale, bensì a questa fecondazione reciproca e alla molteplicità. Suo presupposto è la *felix culpa* della frammentazione dell'umanità in una moltitudine di culture. E oggi cosa accade? Cosa ci attende? Per mille ragioni che ciascuno conosce, la vita degli uomini sull'intero globo si unifica. Il processo di sovrapposizione che originariamente partiva dall'Europa continua ad avere effetti e cancella tutte le tradizioni diverse. Certamente il sentimento nazionalistico è più forte che mai, ma tende verso le stesse abitudini di vita, cioè quelle moderne, ed è chiaro per l'osservatore imparziale, che i fondamenti interni del carattere nazionale sono dappertutto in disfacimento».

⁴⁵Ivi, p. 41: «La storia dell'ultimo millennio, che la filologia tratta come disciplina storica, è la storia dell'umanità che è giunta all'espressione di se stessa. Essa contiene i documenti della enorme e avventurosa spinta degli uomini verso la consapevolezza della propria condizione e delle possibilità date loro».

il grande valore del lavoro filologico, che egli propone come fondamento di un nuovo umanesimo. Al centro vi è dunque il linguaggio come forma di rappresentazione e interpretazione del reale, che va analizzato in prospettiva storica per far emergere la sua funzione non meramente comunicativa, ma anche politica, sociale e culturale. Scrive Giuseppe Cacciatori: «Gli esiti teorici di questa rivoluzione [filologica, N.d.A.] dicono, come già aveva sostenuto anche Nietzsche, che la storia umana è una schiera di metafore in movimento, il cui significato va di volta in volta decryptato attraverso interpretazioni che prendono avvio dalla forma delle parole».⁴⁶

Come detto, anche a seguito della traduzione di Said del saggio di Auerbach, il concetto di *Weltliteratur* è stato ripreso da più parti. Nel 1994 lo cita ad esempio il filosofo del postcoloniale Homi Bhabha, che nel celebre saggio *The Location of Culture* afferma che «The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of the ‘otherness’».⁴⁷ Nel riprendere l’idea di *Weltliteratur* all’interno del discorso sul postcoloniale, Bhabha ne evidenzia dunque il carattere dialogico e lo usa per dare forza al proprio discorso sulla necessità di rivedere gli equilibri tra letterature occidentali e letterature cosiddette subalterne, ridando dignità a entrambe. Di segno completamente opposto è il saggio di Franco Moretti *Conjectures on world literature*, pubblicato nel 2000. In apertura del saggio, lo studioso italiano fa ovviamente riferimento a Goethe, citando la lettera di questi a Eckermann, ma poi afferma di essersi rifatto, per la propria personale lettura del concetto e l’elaborazione della sua personale ipotesi di studio della letteratura come *Weltliteratur*, non tanto a Goethe quanto alla ‘world-system school of economic system’. Così, attirando su di sé le ire di buona parte dell’accademia americana, arriva a proporre una definizione di letteratura mondiale come sistema unico e basato sulla diseguaglianza:

«I will borrow this initial hypothesis from the world-system school of economic history, for which international capitalism is a system that is simultaneously *one*, and *unequal*: with a core, and a periphery (and a semiperiphery) that are bound together in a relationship of growing inequality. One, and unequal: *one* literature (*Weltliteratur*, singular, as in Goethe and Marx), or perhaps, better, one world literary system (of inter-related literatures); but a

⁴⁶G. CACCIATORI, *Verità e filologia. Prolegomeni a una teoria critico-storicistica del neoumanesimo*, in «Nóema», n. 2, 2011, pp. 1-15, qui p. 6.

⁴⁷H. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London 2004, p.12: «Lo studio della letteratura potrebbe essere lo studio delle modalità in cui le letterature riconoscono se stesse attraverso le proprie proiezioni dell’altro».

system which is different from what Goethe and Marx had hoped for, because it's profoundly unequal».⁴⁸

In controtendenza rispetto a tutto il filone di studi postcoloniali, che punta all'abbandono di una prospettiva eurocentrica e all'affermazione della dignità delle letterature autoctone di paesi sottoposti al dominio culturale e politico di altre nazioni, Moretti propone un modello di rappresentazione della letteratura che dà invece per scontato il minor rilievo di letterature e culture considerate subalterne. In risposta a queste obiezioni, Moretti ha affermato l'indipendenza della critica letteraria da questioni politiche come la battaglia postcoloniale per 'dare voce ai subalterni' e ha sottolineato che il modello 'centro-periferia' da lui proposto si basa sul modello di cultura proposto dalla cosiddetta scuola di Tel Aviv di Itamar Even-Zohar. Questi, in effetti, descrive le dinamiche sulla base di un modello centro-periferia in cui il centro è il luogo delle istituzioni culturali e dei modelli canonici in cui si costruiscono le interpretazioni dominanti per lo sviluppo della cultura, mentre le periferie sono quelle che consentono l'afflusso di nuove forme provenienti dall'esterno. Tuttavia c'è da dire che questo modello, fortemente influenzato dalla teoria della semiosfera di Juri M. Lotman, è noto come teoria del polisistema letterario e, come suggerisce la parola stessa, si fonda sull'esistenza di più sistemi culturali singoli in relazione e concorrenza tra di loro, non su un'idea di squilibrio strutturale. Infatti, l'aspetto sul quale Even-Zohar e il suo collega Toury si soffermano di più è proprio l'importanza della traduzione come strumento che consente la dinamica dei sistemi, senza minimamente alludere a rapporti di 'forza' consolidati e inossidabili. Si veda ad tal proposito la definizione che lo stesso Even-Zohar dà di sistema come «Network of relations which can be hypothesized for an aggregate of factors assumed to be involved with a socio-cultural activity, and consequently that activity itself observed via that network. Or, alternatively, the complex of activities, or any section thereof, for which systematic relations can be hypotesized»⁴⁹ e di polisistema come sistema dei sistemi, come

⁴⁸F. MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», n. 1, 2000, pp. 54-68, qui 55-56: «Prenderò in prestito quest'ipotesi iniziale dalla world system school di storia economica, per la quale il capitalismo internazionale è un sistema che è contemporaneamente *uno* e *diseguale*: con un centro e una periferia (e una semiperiferia) che sono legate da un nesso di crescente diseguaglianza. Uno e diseguale: una letteratura (Weltliteratur al singolare, come in Goethe e Marx) o forse meglio un sistema letterario mondiale (di letterature correlate), ma un sistema molto diverso da quello che avevano sperato Goethe e Marx perché è profondamente diseguale».

⁴⁹I. EVEN ZOHAR, *Polysystem Studies*, in «Poetics Today», 11/1, Durham, Duke University Press 1990, p. 85: «Una rete di relazioni che può essere ipotizzata per un aggregato di fattori che si suppongono legati a un'attività socio-culturale e di conseguenza quella stessa attività osservata attraverso questa rete. O

«multiply stratified whole where the relations between center and periphery are a series of oppositions».⁵⁰ Even-Zohar evidenzia appunto l'eterogeneità dei sistemi e il loro dinamismo all'interno del polisistema. Mettere in rilievo questi aspetti è, in effetti, lo scopo stesso dell'elaborazione di questa teoria: è a questi elementi che lo studioso israeliano attribuisce da un lato la possibilità di sopravvivenza del polisistema e dall'altro quella di una descrizione attenta e non banalizzante dei fenomeni letterari. La varietà del polisistema presuppone ovviamente un certo grado di specificità dei singoli sistemi che si fonda su quello che l'autore definisce repertorio culturale:

«Il concetto principale nella teoria della cultura di cui mi occupo è quello del “repertorio”. Il repertorio culturale è l'aggregato di alternative utilizzato da un gruppo di persone e dai suoi singoli membri per l'organizzazione della vita. [...] Il repertorio culturale, sebbene dato per scontato dai membri del gruppo, non è generato né è ereditato dai nostri geni, ma ha bisogno di essere creato, appreso e adattato dalla gente, cioè dai membri del gruppo. Questa creazione è continua, sebbene con intensità e volume variabili».⁵¹

Anche nel definire il repertorio intorno al quale si consolida l'idea di cultura di un determinato sistema, lo studioso israeliano pone l'accento sulla dinamicità di questo processo. Se da un lato, dunque, la funzione del sistema è quella di dare ordine e strutturabilità al caos di informazioni che compongono il repertorio culturale, dall'altro esso prevede un continuo adattamento di tale repertorio alle esigenze dei membri del gruppo. Questo attraverso un processo di rinnovamento che può essere sia interno al sistema stesso, sia determinato dal contatto con altri sistemi. Ne consegue l'importazione di repertori/ideologie che precedentemente detenevano una posizione dominante, a favore di elementi che occupavano una posizione periferica. Centrale in tutto questo processo è la traduzione. Essa adatta il bagaglio di informazioni e valori nuovi alle esigenze interne del sistema di arrivo, tenendo conto in misura maggiore o minore delle prerogative del repertorio importato. A proposito della natura dei beni trasferiti Even-Zohar precisa che una traduzione culturale riuscita comporta acquisizione non solo di “beni” del patrimonio straniero, ma del bisogno stesso di quei beni. In questo senso la traduzione non viene vista

alternativamente il complesso di attività o una loro sezione, per le quali si possono ipotizzare relazioni sistemiche».

⁵⁰Ivi, p. 88: «complesso mulistratificato in cui le relazioni tra centro e periferia sono caratterizzate da una serie di opposizioni».

⁵¹I. EVEN-ZOHAR, *La formazione del repertorio culturale e il ruolo del trasferimento*, in «Atharot. La traduzione», X, Roma, Meltemi 2000, p. 201.

più come ricodifica linguistica, ma come un processo che ha a che fare con l'intero repertorio culturale fatto di forme, modelli, ideologie. La traduzione appare dunque come l'asse intorno al quale ruotano i processi di arricchimento e rinnovamento dei sistemi letterari, l'energia vitale e produttiva che consente ai sistemi di non cadere in una staticità senza vita che ne causerebbe inevitabilmente il collasso. Sottolineandone il potenziale innovativo, Even-Zohar richiama l'attenzione anche sulla specificità della letteratura tradotta, laddove essa veniva precedentemente assimilata a quella "in originale". Inoltre, spiega lo studioso, le traduzioni vanno sempre contestualizzate e storicizzate:

«Not only the social-literary status of translation depend upon its position within the polysystem, but the very practice of translation is also strongly subordinated to that position. And even the question of what is a translated work cannot be answered *a priori* in the terms of an a-historical out-of-context idealized state: it must be determined on the grounds of the operations governing the polysystem. Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system».⁵²

In quest'ultimo passo si può cogliere quanto la teoria dello studioso israeliano non cada nella banale negazione degli squilibri che attualmente sono ancora molto forti tra i vari sistemi letterari e culturali, ma allo stesso tempo non li presenta come irreversibili. In questo senso la sua distanza da Moretti appare evidente, così come evidente è il contributo della sua teoria all'affermazione della centralità della traduzione nello sviluppo dei sistemi letterari.

Il riferimento alla teoria di Even-Zoar offre uno spunto interessante per l'introduzione di altre riletture dell'idea di *Weltliteratur* che – come in Goethe stesso – mettono in evidenza la centralità della traduzione come strumento che fa della letteratura mondiale non una somma di singole letterature nazionali bensì un prodotto dinamico della loro interazione. È il caso, ad esempio, di David Damrosch noto comparatista americano che dal 2003 ha incentrato le sue ricerche proprio sul concetto di letteratura mondiale, pubblicando volumi come *What is world literature?* o anche *How to teach world literature*

⁵²I. EVEN ZOHAR, *Polysystem Studies*, op. cit., p. 51: «Non solo lo stato sociale-letterario della traduzione dipende dalla sua posizione all'interno del polisistema, ma la stessa pratica della traduzione è fortemente subordinata a quella posizione. E anche la questione di cosa viene tradotto non può essere risolta a priori in termini di un idealizzato stato a-storico e decontestualizzato: essa deve essere determinata sulla base delle operazioni che governano il polisistema. Vista da questa prospettiva, la traduzione non è più un fenomeno la cui natura e i cui contorni sono dati una volta e per sempre, ma un'attività che dipende dalle relazioni all'interno di un certo sistema culturale».

– per citare solo due dei titoli più noti. Il progetto di Damrosch si basa su una concezione di *Weltliteratur* non come canone della letteratura mondiale, ma piuttosto come modalità di lettura fondata sull'abbandono di una prospettiva legata al contesto spazio-temporale vigente a favore di una maggiormente distaccata. In particolare, essa è per lo studioso una rifrazione ellittica delle varie letterature attraverso la traduzione che consente alla scrittura di trarre vantaggio dalla riscrittura in traduzione. Quest'aspetto è particolarmente enfatizzato dallo studioso americano nella stessa dichiarazione d'intenti del proprio lavoro:

«I will be centrally concerned, in the following chapters, with tracing what is lost and what is gained in translation, looking at the intertwined shifts of language, era, region, social status, and literary context that a work can incur as it moves from its point of origin out into a new cultural sphere. Today we are making more and more translations from and among an unprecedented range of literary worlds; done well, these multiple translation can give us a unique purchase on the scope of the world's cultures, past and present. All too often, though, things slip in the process, and we can gain a work of world literature but lose the author's soul. Our sophisticated critical methods and refined cultural sensitivity have not yet sufficed to keep us from falling into errors and abuses that were common a hundred and even a thousand years ago. We ought to do better, but this will require a better sense of what it is we do when we circulate works through the shifting spheres of world literature. What follows is an essay in definition, a celebration of new opportunities, and a gallery of cautionary tales».⁵³

Qui Damrosch introduce un punto importante: certamente la traduzione è fondamentale per lo sviluppo della letteratura mondiale e per la comprensione dei processi che ne sono alla base, tuttavia è anche doveroso ricordare, come si è già fatto altrove, che, per essere veramente produttiva, la traduzione dovrebbe anche tener pienamente conto

⁵³D. DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003, pp. 34-36: «Nei capitoli seguenti mi concentrerò soprattutto nel definire ciò che si perde e ciò che si acquista in traduzione, guardando ai cambiamenti interconnessi di lingua, epoca, regione, stato sociale, e contesto letterario in cui un'opera letteraria può incorrere quando si muove dal luogo di origine a una nuova sfera culturale. Attualmente stiamo facendo sempre più traduzioni e da un numero di lingue letterarie che non ha precedenti; fatte bene, queste traduzioni multiple possono dare un contributo enorme all'obiettivo di una cultura mondiale, presente e passata. Sempre più spesso però le cose si perdono in questo processo e dunque possiamo ottenere un'opera di letteratura mondiale, ma perdere lo spirito dell'autore. I nostri sofisticati metodi critici e la nostra raffinata sensibilità culturale non ci è ancora bastata a consentirci di evitare di cadere in errori e abusi che erano comuni cento e anche mille anni fa. Dovremmo fare meglio, ma questo richiederà una sensibilità maggiore per quello che facciamo quando facciamo circolare delle opera attraverso le sfere mutevoli della letteratura mondiale. Ciò che segue è un saggio sulla definizione e la celebrazione di nuove opportunità e una galleria di racconti precauzionali».

delle specificità dell'originale, senza cedere in una semplificazione del testo orientata a una sua più agevole fruizione all'interno del sistema d'arrivo. Quando ciò accade, piuttosto che farsi strumento della varietà e della vitalità dei sistemi culturali, diventa uno dei principali motori della globalizzazione.

Il filosofo francese Antoine Berman, che ha fatto proprio della traduzione uno dei suoi principali oggetti di studio, ha proposto un approccio molto interessante allo studio della traduzione introducendo i concetti di traduzione etnocentrica e traduzione ipertestuale. Entrambi i tipi di traduzioni si fondano su un approccio al testo da tradurre che tende a distruggere il nesso esistente tra la forma del testo e la sua componente comunicativa, senza tenere conto del fatto che la forma stessa è di per sé comunicativa e portatrice di significati. Così, attraverso traduzioni ipertestuali che tendono in vari modi a spiegare un testo piuttosto che a cercare di rendere produttivo anche in un'altra lingua il particolare nesso che esso instaura tra le sue varie componenti, si finisce con l'annullare il potenziale di rinnovamento dei sistemi culturali insito nell'atto di tradurre. Lo stesso accade quando un testo viene annesso alla cultura d'arrivo, riducendolo etnocentricamente a quelli che sono i canoni (letterari e culturali) del sistema in cui va a inserirsi. In questo senso, più che farsi portatrice di vitalità, la traduzione diventa uno dei principali meccanismi che portano alla globalizzazione culturale. Se, infatti, il rischio legato alla globalizzazione in ambito letterario e culturale è l'appiattimento generalizzato su un unico modello e la perdita di varietà culturale, è chiaro che traduzioni che negano ai testi in lingua straniera la loro alterità, la loro diversità, tendendo piuttosto a omologarli ai propri canoni e alle proprie interpretazioni, annullano completamente il potenziale positivo della traduzione. Non sorprende allora che nel proprio studio sul romanzo nell'epoca della globalizzazione, Vittorio Coletti parli della traduzione in questi termini:

«La lingua di traduzione è una lingua per sottrazione: cancella i tratti di quella di partenza e di quella d'arrivo, assai più di quanto non ne assommi. Il risultato è un'omogeneità linguistica che situa sullo stesso piano opere e autori di paesi ed età diverse. La traduzione riduce le distanze, non solo geolinguistiche ma anche cronologiche. L'unica differenza che si percepisce è dovuta all'epoca della traduzione, lo stile traduttorio essendo assai cambiato dal primo Novecento ad oggi. Tutto ciò che viene tradotto da oltre trent'anni questa parte è livellato su un registro medio, come una lingua media che congiunge la prima alla seconda, una lingua a bassa caratterizzazione, quasi

sovranaazionale, per quanto grammaticalmente appartenente a questo o quel sistema linguistico». ⁵⁴

Benché Coletti generalizzi il problema, presentando quello dell'annullamento della diversità come un problema generale delle traduzioni e non come un problema specifico di alcune di esse, non si può non condividere la preoccupazione per uno stile di traduzione – e in realtà, per molti versi, anche di scrittura in sé – che mira alla semplificazione e alla facilità di lettura. Né si può pensare che la tendenza alla semplificazione derivi unicamente dall'incapacità dei traduttori nel trovare soluzioni testuali che preservino l'alterità dell'originale. Molte delle dinamiche descritte da Coletti sono, infatti, frutto anche delle complesse dinamiche illustrate nel capitolo introduttivo, che fanno della letteratura una delle tante merci dell'economia globale.

Tenuto conto di questo doppio potenziale della traduzione – come portatrice d'ibridazione e innovazione e come portatrice di omogeneizzazione culturale – si può probabilmente meglio comprendere la posizione di un'altra comparatista americana, Emily Apter, che ha scelto per il proprio ultimo lavoro l'eloquente titolo *Against World Literature*. Scrive Apter,

«A primary argument of this book is that many recent efforts to revive World Literature rely on a translability assumption. [...] The aim is to activate untranslability as a fulcrum of comparative literature with bearing on approaches to world literatures, literary world-systems and literary history, the politics of periodisation, the translation of philosophy and theory, the relation between sovereign and linguistic and linguistic borders at the checkpoint, the bounds of non-secular proscription and cultural sanction, free versus privatized authorial property, the poetics of translation difference, as well as ethical, cosmological and theological dimensions of worldliness. [...] A central thesis about the interest of an approach to literary comparatism that recognizes the importance of non-translation, mistranslation, incomparability and untranslability». ⁵⁵

⁵⁴V. COLETTI, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 49.

⁵⁵E. APTER, *Against World Literature*, op. cit., pp. 3-4: «Uno degli argomenti principali di questo libro è che molti dei recenti tentativi di far tornare in auge la *Weltliteratur* è l'assunto della traducibilità. [...] Lo scopo è quello di attivare l'intraducibilità come fulcro delle letterature comparate con effetti sull'approccio alla *Weltliteratur*, ai sistemi letterari mondiali, alla storia della letteratura, la politica delle periodizzazioni, la traduzione della filosofia e la relazione tra sovranità e linguistica e confini linguistici al posto di controllo, libera proprietà contro autorialità privatizzata, la poetica della differenza di traduzione come pure la dimensione etica, cosmologica e teologica della letterarietà. [...] Una delle tesi centrali in merito

Apter fonda il proprio discorso su un'interpretazione diversa della traduzione e del suo ruolo nello sviluppo dei sistemi letterari. Essa sottolinea che in generale la traduzione ha il merito di mettere al centro degli studi letterari la lingua e la diversità linguistica, senza però poi andare a fondo alla questione di cosa significhi per una nazione 'avere' una lingua e una cultura. In questo essa si rifà a Derrida, che ne *Il monolinguisimo dell'altro* costruisce la propria argomentazione sul nesso tra lingua e cultura e tra cultura e potere sull'assunto di parlare una sola lingua, che però non è la sua. Con questo riferimento Apter sposta l'asse della riflessione dalla relazione biunivoca tra lingua e cultura a una tripartita in cui le questioni politiche ed egemoniche acquisiscono un peso rilevante. La studiosa statunitense mette in luce quanto la stessa traduzione, se analizzata in chiave politica, possa rivelare un potere coercitivo. Derrida, scrive Apter, «attributes the logocentrism of monotheistic religions to 'forced translations' that forms the basis of 'sovereign hegemony'. Located, then, at the core of political theology translation carries with it this weight of coercion».⁵⁶ Dunque, basandosi sulle riflessioni del filosofo francese, essa mette in luce quanto storicamente le traduzioni siano state non solo fonte di arricchimento e ibridazione, ma anche di affermazione di poteri forti attraverso un'operazione culturale che agli occhi dei più può apparire neutra come la traduzione. In questo senso, afferma Apter, un'accurata analisi storica delle traduzioni deve tener conto del luogo e del contesto in cui esse hanno luogo e dei punti in cui esse falliscono. Spiega Apter:

«Translation failure – one of Walter Benjamin's obsession and a concept whose richness has been plumbed by translation studies far less than his famously enigmatic notion of *reine Sprache* (pure transparent language) – invites elaboration alongside other iterations and of the non-translatable: "lost in translation", the mistranslated, unreliable translation and the *contresens*, an impassive condition that would seem to nest in language; sometimes discernible as pull-away from language norming».⁵⁷

all'importanza di un approccio alla comparazione letteraria che riconosce l'importanza della non traduzione, degli errori di traduzione, di non-comparabilità e intraducibilità».

⁵⁶Ivi, p.15: «attribuisce il logocentrismo delle religioni monoteistiche alla 'traduzione forzata' che forma la basi della 'sovranità egemone'. Allora, collocata al centro della politica teologica la traduzione porta con sé questo peso di coercizione».

⁵⁷Ivi, p. 9: «Il fallimento della traduzione – uno delle ossessioni di Walter Benjamin e un concetto la cui ricchezza è stata sondata dagli studi sulla traduzione molto di meno della sua notoriamente enigmatica nozione di *reine Sprache* (lingua pura e trasparente) – invita all'elaborazione attraverso altri tipi di interazione e il non-traducibile: ciò che è 'perso in traduzione', tradotto male, la traduzione inaffidabile e i controsensi, una condizione insensibile che sembrerebbe essere annidata nel linguaggio, talvolta interpretabile come allontanamento dalla normatività linguistica».

È appunto su quest'aspetto che la studiosa americana fonda la propria proposta di rinnovamento delle letterature comparate. Il potenziale di studio insito in ciò che risulta intraducibile, nei punti in cui la traduzione sembra fallire è per lei di gran lunga superiore rispetto a quello che viene dall'analisi della traduzione come processo riuscito. Infatti, attraverso questo specifico tipo di analisi comparatistiche viene fuori, infatti, quella che Wittgenstein chiama la logica della lingua, nonché il valore di quanto sembra illogico e indicibile. Per l'elaborazione di questa visione di letteratura comparata, Apter si rifà sostanzialmente al lavoro della filosofa francese Barbara Cassin, come si è visto, propone un modo di 'fare filosofia attraverso la traduzione'. Emily Apter ha coordinato il lavoro di traduzione del dizionario degli intraducibili di Barbara Cassin e ha dunque avuto ampiamente modo di confrontarsi con la complessità, ma anche con l'enorme potenziale di questo tipo di lavoro. Da qui appunto l'idea di sviluppare un tipo di comparatistica che si fondi non tanto sull'enorme rilevanza culturale della traduzione, quanto sulla ricchezza delle suggestioni degli intraducibili che, attraverso lo studio e la critica, non vengono tradotti attraverso una *reductio ad unum*, ma attraverso una rete di connessioni che ne dispiega la molteplicità di valori e significati. Scrive Apter:

«Comparative literature is no more beset than other humanities fields by the constraints imposed by its historic subject fields (genres, periodizing frames, theoretical paradigms). But it faces the rigors of the globalist injunction with a heightened awareness of the Babelian ironies of disciplinary self-naming, and remains more vulnerable than national literatures to the charge of shortchanging non-Western approaches because of its commitment to inclusiveness. It also rubs up against what Nirvana Tanoukhi identifies as a fundamental disciplinary paradox: comparative literature's "cartographic claim to scale" and a "poetic of distance" leading to the "the task of charting zones, paths, and crossroad obscured by strict adherence to 'national traditions'". This task is undercut by the fact that "comparison depends for its existence on the entrenchment of nation-based geography". A translational model of comparative literature goes some distance in answering such concerns and paradoxes. Languages are inherently translational and time sensitive. Their plurilingual composition embodies histories of language travel that do not necessarily reproduce imperial trajectories. They create small worlds of idiom and creative ideolectic that ford the divide, often imposed on postcolonial writers, between those deferring to the experimental modernity of the West (stream of consciousness, wordplay) and those

adhering to a colonial realism informed by local custom, tradition and the romance of political aspirations to national self determination».⁵⁸

Attraverso gli intraducibili, dunque, la comparatistica riesce ad allontanarsi tanto dal rischio di una paradossale aderenza in comparazione al modello delle identità nazionali – contestualmente alle quali essa stessa è sorta – sia dall’idea di un’unità sovranazionale indistinta che è difatti un *pendant* della globalizzazione culturale stessa. In questo senso, il modello di analisi comparatistica proposto da Apter risulta particolarmente efficace per una descrizione della letteratura e dei contatti tra le culture che esalti piuttosto che negare le differenze e che le renda produttive piuttosto che segno d’incomunicabilità e fallimento. In questo senso esso può essere interpretato come una risposta alle sfide culturali poste dall’avanzare della globalizzazione che parte proprio da una prospettiva molto specifica dello studio della letteratura quale il suo mezzo principe di espressione, la lingua.

Globalizzazione e letteratura nel contesto culturale tedesco

Il sistema culturale di lingua tedesca risulta molto interessante sotto diversi punti di vista per il discorso che si sta portando avanti su letteratura, globalizzazione e le modalità attraverso le quali la scrittura e la critica si collocano in un contesto che tende verso la cancellazione delle differenze culturali. Nei capitoli successivi verranno analizzate le opere di due autrici che rispondono agli stimoli di un mondo globalizzato attraverso una scrittura che fa della traduzione il suo paradigma. In questa sezione si proseguirà il discorso iniziato nel paragrafo precedente illustrando le modalità attraverso le quali il sistema culturale di

⁵⁸Ivi, pp. 42-43: «La letteratura comparata non è assediata più di altre discipline umanistiche dai limiti imposti dai suoi campi di ricerca storici (generi, periodizzazione, ambiti, paradigmi teorici). Tuttavia essa affronta il rigore dell’imposizione globalista con una consapevolezza più sviluppata delle ironie babeliche dell’autodefinizione delle discipline e resta più vulnerabile rispetto alle discipline nazionali al peso dell’imbroglio di un approccio non occidentalista a causa del suo impegno per l’inclusività. Entra anche in contatto con quella che Nirvana Tanouki identifica come un fondamentale paradosso disciplinare: il richiamo delle letterature comparate alla ‘scala cartografica’ e a una ‘poetica della distanza’ che porta al compito di fare una carta delle zone, dei percorsi e degli incroci oscurati dalla stretta aderenza a ‘tradizioni nazionali’. Questo compito è sminuito dal fatto che ‘la comparazione dipende per la sua esistenza dal tracciare i confine di una geografia basata sulla nazione’. Un modello transnazionale di comparatistica letteraria si allontana da ciò nell’affrontare tali questioni e paradossi. I linguaggi sono intrinsecamente transnazionali e sensibili al tempo. La loro composizione plurilingue incarna storie di percorsi linguistici che non necessariamente seguono le traiettorie imperiali. Essi creano piccoli mondi di idiomi e ideoletti creativi che guadagnano la distanza, spesso imposta agli scrittori postcoloniali, tra coloro che accondiscendono modernità sperimentale dell’ovest (flusso di coscienza, gioco di parole) e quelli che aderiscono a un realismo coloniale plasmato da costumi locali, tradizioni e la passione delle aspirazioni politiche per l’auto-determinazione nazionale».

lingua tedesca rappresenta, per mezzo della critica e delle istituzioni culturali, la propria eterogeneità interna e la maggiore o minore apertura all'esterno.

Innanzitutto non si può non tener presente che quando si parla di letteratura tedesca si fa riferimento alla letteratura di almeno tre nazioni. Nel corposo *Atlante della letteratura tedesca* si illustra proprio questa complessità e varietà, facendo emergere con chiarezza quanto la letteratura tedesca offra interessanti spunti di riflessioni sulla delicata questione del complesso nesso tra lingua, cultura e geografia. Queste questioni sono rilevanti anche per comprendere l'attuale situazione, resa ancor più complessa dall'intensificarsi degli scambi con culture anche lontane. E se certamente il fenomeno della globalizzazione ha una sua specificità e non può essere accostato, se non rimarcando le enormi differenze, alla sovranazionalità della lingua tedesca – che del resto non è l'unica lingua parlata al di fuori dei confini di un'unica nazione – è importante forse sottolineare quanto la letteratura in questa lingua abbia in realtà tratto beneficio dall'assenza di un unico centro propulsore e dal contatto con lingue e culture diverse. Questo è vero per la Germania prima che diventasse una nazione, quando la frammentazione in piccole realtà locali era vista dai grandi intellettuali come una ricchezza piuttosto che come un limite e dove, come detto, non a caso si è parlato per la prima volta di *Weltliteratur*:

«[L]a Germania divisa in una moltitudine di realtà locali già guarda a uno spazio più vasto, globale, in cui le letterature nazionali possono contaminarsi tra loro fino a dar luogo, tutte insieme, alla comunicazione mondiale di una *Weltliteratur*, secondo il coniato proprio da Goethe (e da Wieland). Come già era stato fondamentale per Lutero tradurre la Bibbia in tedesco e riflettere sulla traduzione, così, in un senso nuovo e pluralistico, quasi tutti i maggiori scrittori tedeschi di quest'epoca sono pure grandi traduttori, che perciò fanno vibrare nelle loro pagine l'esperienza linguistica dell'altro».⁵⁹

È vero notoriamente anche per l'ex impero asburgico, il cui mito è stato costituito *ex negativo* dai tanti letterati che ne hanno assistito al crollo, percependo con chiarezza il peso culturale dei numerosi confini interni e la complessità e produttività dei rapporti centro-periferia. Ed è ovviamente vero per la Svizzera tedesca, parte di uno stato federale multiculturale e polo di attrazione per intellettuali di tutto il mondo. Nel passato, a Germania, Austria e Svizzera andavano aggiunte una miriade di enclavi linguistiche sparse

⁵⁹F. FIORENTINO e G. SAMPALO (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 22.

soprattutto per l'Europa dell'Est, scomparse poi dalla cartina dell'Europa a seguito della seconda guerra mondiale. Non a caso il folle modello nazionalsocialista era basato anche sul concetto di purezza, contro la pluralità e il meticcio. La divisione del mondo in due blocchi contrapposti non ha certamente contribuito alla ricostruzione di questa varietà culturale, proprio a causa della non permeabilità dei confini di queste due macroaree e la ridotta dinamica interna al loro interno. Gayatri Spivak, come si è visto, individua nella caduta del muro di Berlino l'evento che ha cambiato non solo gli assetti politici del mondo, ma anche lo sviluppo e le interrelazioni tra i sistemi culturali. Se questo è vero in generale, lo è ovviamente ancor di più per il sistema culturale tedesco nello specifico: la Germania dell'est e quella dell'ovest hanno elaborato immagini della cultura completamente diverse tra di loro e hanno sviluppato tendenze letterarie differenti. Del resto, le dinamiche strutturali interne ai due sistemi – in termini di organizzazione della vita accademica, dell'editoria e della diffusione culturale – divergevano completamente. Due stati con una tradizione linguistica e culturale condivisa si sono ritrovati a contrapporsi politicamente e culturalmente per più di un quarantennio.

In quest'ottica non sorprende che tanto la produzione letteraria quanto il dibattito culturale in genere si siano molto incentrati sulla questione della memoria e dell'identità culturale. I drammatici eventi storici del Novecento hanno appunto segnato profondamente la Germania, costringendo questo paese a ricostruirsi più volte – materialmente e metaforicamente. Ciò ha appunto portato molti intellettuali e studiosi tedeschi a riflettere sul tema dell'identità – su cosa contraddistingua l'identità tedesca, ma anche in generale sulle modalità in cui un gruppo culturale costruisce l'immagine che ha di sé. Molti poeti hanno poi scelto di usare il “noi” come propria voce lirica e hanno contribuito in vario modo alla rielaborazione degli eventi storici e alla creazione di una memoria condivisa di quegli eventi. E proprio intorno al concetto di memoria gli studiosi Jan e Aleida Assmann hanno costruito la propria teoria della cultura, dando forma al concetto di memoria culturale. Riprendendo l'idea di Lotman secondo la quale la cultura non è un bene che si eredita geneticamente, essi rimarcano che a essere tramandati sono comunque i beni simbolici, benché non in forma immediata, bensì attraverso la reinterpretazione. Scrive Aleida Assman:

«Through culture, humans create a temporal framework that transcends the individual life span relating past, present and future. Cultures create a contact between the living, the dead and the not yet living. In recalling, iterating, reading, commenting, criticizing, discussing

what was deposited in the remote or recent past, humans participate in extended horizons of meaning production».⁶⁰

In questo modo essa associa implicitamente l'essenza stessa della memoria a quella della cultura, entrambe caratterizzate dalla capacità di superare le barriere temporali e facendo dunque della memoria il fondamento stesso della cultura. L'idea di memoria elaborata dai coniugi Assmann si articola in memoria comunicativa – quella non formalizzata, legata all'esperienza diretta di eventi storici e che si esaurisce con la scomparsa dei testimoni oculari di quegli eventi – e la memoria culturale in senso proprio (detta anche memoria archivio e non a caso fortemente legata al testo scritto) che è invece altamente formalizzata, istituzionalizzata e fa della cultura una sorta di monumento intorno al quale si costruisce l'identità dei gruppi e delle nazioni. Come spiega Jan Assmann «Cultural memory is a kind of institution. It is exteriorized, objectified and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sights of gestures, are stable and situation transcendent: They may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation to another».⁶¹ La memoria culturale si basa tanto sul ricordo quanto sull'oblio e può avere sia una forma passiva sia una forma attiva. Nella sua componente passiva, la memoria consiste nell'accumulo di materiali simbolici, quella attiva nella loro selezione. La stessa distinzione si può fare per l'oblio che può essere esercitato attivamente attraverso la censura e la tabuizzazione, sia essere 'passivo', ossia sull'atto stesso di non far entrare parte dei materiali simbolici all'interno del discorso sulla cultura, senza però distruggerli o negarli. Tutto questo processo, spiegano gli Assmann, è importante per la formazione dell'identità di gruppi e nazioni:

«The active dimension of cultural memory supports a collective identity and is defined by a notorious shortage of space. It is built on a small number of normative and formative texts, places, persons, artifacts, and myths which are meant to be actively circulated and

⁶⁰A. ASSMANN, *Canon and Archive*, in A. Erll e A. Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, pp. 97-108, qui p. 97: «Attraverso la cultura, gli uomini creano una cornice temporale che trascende l'arco di vita individuale mettendo in relazione passato, presente e futuro. Le culture creano un contatto tra i vivi i morti e quelli che non vivono ancora. Nel ricordare, ripetere, commentare, criticare, discutere ciò che è stato depositato in un passato remoto o recente, gli uomini entrano a far parte di un orizzonte ampliato di produzione di significato».

⁶¹J. ASSMANN, *Communicative and Cultural Memory*, in A. Erll e A. Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, pp. 109-118, qui pp. 110-111: «La memoria culturale è una sorta di istituzione. È esteriorizzata, oggettivata e conservata in forme simboliche che, a differenza dei suoni delle parole o della vista dei gesti sono stabili e indipendenti dalla situazione. Essi possono essere trasferiti da una situazione all'altra e trasmessi da una generazione all'altra».

communicated in ever-new presentations ad performances. The working memory stores and reproduces the cultural capital of a society that is continuously recycled and re-affirmed. Whatever has made it into the active cultural memory has passed rigorous processes of selection, which secure for certain artifacts a lasting place in the cultural working memory of a society. This process is called canonization. The word means 'sanctification'; to endow texts, persons, artifacts and monuments with a sanctified status is to set them off from the rest as charged with the meaning and value. [...] The canon is not built up anew by every generation; on the contrary, it outlives the generations who have to encounter and reinterpret it anew according to their time».⁶²

Questa interpretazione delle modalità in cui la memoria culturale viene costruita risulta certamente interessante sotto molti punti di vista ed ha il grande merito di aver dato rilievo al ruolo della letteratura per la costruzione dell'identità di un gruppo e alla sua coesione. Tuttavia, anche e soprattutto alla luce dei cambiamenti ai quali si sta assistendo – una nuova rivoluzione nelle tecnologie di scrittura e archiviazione, l'accresciuta interrelazione tra sistemi culturali diversi e la sempre maggiore diversità all'interno dei singoli sistemi, la popolarizzazione della cultura – emergono in questo modello anche dei limiti che lo rendono forse meno adatto che in passato ad analizzare e interpretare i processi culturali. In questo senso esso è rilevante non solo storicamente per la comprensione di come si è sviluppato il dibattito culturale in Germania nel dopoguerra, ma lo è anche come punto di partenza per una riflessione più profonda su aspetti della cultura che sembrano attualmente necessitare di una rivisitazione. I punti critici di quella che Dieter Harth chiama anche teoria culturale di Heidelberg ruotano sostanzialmente intorno al fatto che quella dei coniugi Assmann è una visione sacralizzata della cultura, che limita il pantheon delle opere canonizzate, assegna a degli esperti il loro 'culto' e le reputa universali. Così, se da un lato è evidente che la stessa attività critica sia basata sulla selezione, allo stesso tempo bisogna forse considerare che il processo di canonizzazione

⁶²Ivi, p. 100: «Questa dimensione attiva della memoria culturale sostiene un'identità collettiva ed è caratterizzata da una notoria scarsità di spazio. È costruita su un ristretto numero di testi normativi e formativi, luoghi, artefatti e miti che vengono fatti circolare attivamente e comunicati in ogni nuova presentazione e performance. La memoria attiva conserva e riproduce il capitale culturale di una società che viene continuamente riciclato e riaffermato. Qualsiasi cosa lo abbia reso parte della memoria culturale attiva, è passato attraverso un rigoroso processo di selezione, che assicura a certi artefatti un posto duraturo nella memoria culturale attiva di una società. Questo processo è chiamato canonizzazione. Questa parola significa 'santificazione'; dotare testi, persone, artefatti e monumenti di un tale stato vuol dire distinguerli dal resto in quanto caricati di significato e valore. [...] Il canone non è ricreato ogni volta da ogni generazione; al contrario, sopravvive alle varie generazioni che ci devono fare i conti e lo devono reinterpretare a seconda del proprio tempo».

del materiale simbolico ritenuto rilevante per la costruzione dell'identità risulta attualmente molto più dinamico e meno legato all'attività di specialisti. Come sottolinea l'anglista e studiosa della memoria Astrid Erll «[I]n the age of the Internet and format such as Wikipedia there is an increased blurring of distinction between specialists and laymen of Cultural Memory».⁶³ Inoltre, come spiega Dieter Harth, la stessa distinzione tra memoria culturale e memoria comunicativa sta avendo sempre più sottile:

«The Heidelberg cultural theory thus does not lay weight on the formations, however created, of a collective consciousness. Rather, it differentiates, along the lines of the aforementioned dual coding of the social mneme, between the 'communicative' group memory (*Gruppendächtnis*), meant to guarantee the organisation of 'profane' everyday acts, and the memory of tradition (*Traditionsgedächtnis*) of the interpreting elites, which is there to keep at hand the longer lasting, the 'sacralised' world view».⁶⁴

In effetti, le critiche di Erll e Harth sono collegate. La maggiore labilità della distinzione tra memoria culturale e memoria collettiva è legata anche all'influenza di blog e social media che rappresentano dei media ibridi. Per lo stesso motivo risulta altrettanto discutibile pensare che la selezione dei testi canonici debba essere particolarmente restrittiva e basarsi su un numero limitato di testi a causa di "shortage of space" e che poi i beni simbolici selezionati possano essere effettivamente "space and situation transcendent". In questo tipo di visione non si può non riconoscere un approccio fortemente eurocentrico alla cultura che fa da base, ad esempio, a lavori come quello dell'americano Harold Bloom, che con la sua teoria della 'Anxiety of Influence' e il suo canone della cultura occidentale. Contro un modello del genere si scaglia da tempo la critica postcoloniale – strettamente legata alla globalizzazione culturale. Tale critica non consiste soltanto nella negazione in astratto della presunta superiorità culturale dell'occidente e nell'affermazione del diritto per i cosiddetti 'subalterni' di proporre i propri, ma va a toccare anche questioni specifiche che hanno a che fare con la letteratura, come ad esempio l'utilizzo di categorie

⁶³A. ERLI, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan Basingstoke 2005, p. 64: «Nell'epoca di internet e di formati come Wikipedia c'è una distinzione sempre più sfumata tra specialisti e non specialisti della memoria culturale».

⁶⁴D. HARTH, *The Invention of Cultural Memory*, in A. Erll e A. Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin 2008 pp. 85-96 qui 91: «La teoria della cultura di Heidelberg non dà peso alla formazione, comunque essa avvenga, di una coscienza collettiva. Piuttosto, essa differenzia sulla base del sopramenzionato doppio codice della mneme sociale, tra la memoria 'comunicativa di gruppo' (*Gruppendächtnis*), intesa a garantire l'organizzazione delle azioni 'profane' quotidiane, e la memoria della tradizione (*Traditionsgedächtnis*) delle elite che interpretano, che esiste per avere a portata di mano una visione del mondo sacralizzata e di lunga durata».

eurocentriche per la periodizzazione letteraria (la cosiddetta ‘*eurochronology*’); per la questione del legame tra letteratura, lingua e nazione (che in molte regioni del mondo si caratterizza in maniera meno stabile rispetto agli stati nazionali europei) e per la definizione stessa di letteratura. In questo senso le *counter memories* della letteratura postcoloniale possono essere viste non solo come ‘aggiuntive’ rispetto al canone occidentale, ma anche come delle critiche implicite al processo stesso di canonizzazione.

In realtà quest’ordine di problemi non viene posto solo dalle letterature postcoloniali, anche perché il miscuglio di culture non riguarda più soltanto gli ex territori colonizzati dalle potenze europee, ma l’Europa stessa e tutto il mondo, dove le persone tendono a spostarsi sempre di più, allontanandosi dalle proprie nazioni e culture d’origine, facendo proprie nuove lingue, esperienze e punti di vista. Fatte le debite differenze, lo stesso sistema culturale tedesco ne è un ottimo esempio. Fin dal 1955, le politiche economiche della Germania ovest hanno portato nel paese mano d’opera dall’Italia e dalla Turchia e tra di essi si è presto sviluppata una nuova letteratura in lingua tedesca su scritta da autori provenienti da altri sistemi culturali e per i quali il tedesco non è la lingua madre o non è l’unica. Persa con la guerra gran parte dell’ibridità culturale data dalle enclavi di lingua tedesca sparse nell’Europa dell’est, pian piano si è ricreato attraverso immigrazione di mano d’opera straniera un nuovo tipo di mescolanza culturale, questa volta sul territorio tedesco attraverso persone portatrici di altre lingue e culture. Viene forse da chiedersi in che modo l’opera di questi autori possa porre dei problemi che hanno a che fare da vicino con le comuni rappresentazioni di memoria e identità culturale. Ebbene, potenzialmente, lo fanno in un modo molto sottile e pervasivo: con le loro opere, infatti, questi autori introducono elementi culturali estranei, inseriscono altre memorie, traducono il proprio bagaglio pregresso e spesso la propria esperienza diretta del contatto interculturale, presentandolo al pubblico e minando dall’interno l’idea astratta di omogeneità di una cultura che è insita nel concetto stesso di identità e mostrandone l’inconsistenza. Nell’introduzione al volume *Gedächtnis und Identität* sulla questione della costruzione dell’identità tedesca a seguito della riunificazione, Fabrizio Cambi non può non notare che una discussione sui fondamenti dell’unità tedesca non può non avere un’impostazione interculturale e tenere conto anche dell’apporto di scrittori e intellettuali stranieri che hanno fatto della Germania la propria patria: «Die Diskussion über eine kulturelle Identität in Deutschland wird sich immer mehr in einem interkulturellen Kontext entwickeln und

wahrscheinlich kurzfristig auf den Verzicht auf eine gesuchte und auch erwünschte Einheitlichkeit führen».⁶⁵

Per comprendere i termini in cui è stata portata avanti questa discussione, è interessante guardare da vicino a quello che è stato il dibattito intorno appunto alla produzione letteraria di autori di lingua e origine straniera che hanno scelto di scrivere in tedesco. Tale letteratura è stata a lungo definita *Gastarbeiterliteratur* o *Migrationsliteratur*, *Ausländerliteratur*, mentre oggi si tende a prediligere la definizione di *Chamisso Literatur*. Ognuna di queste definizioni è portatrice di una non neutra interpretazione del fenomeno stesso e della posizione di questi letterati all'interno del sistema culturale tedesco. La prima ha una connotazione soprattutto storica e sociale: si riferisce allo sviluppo stesso di questa letteratura ad opera di lavoratori immigrati che venivano definiti *Gastarbeiter*, 'lavoratori ospiti', proprio perché 'invitati' dallo stesso governo tedesco a contribuire come mano d'opera alla rinascita economica della Germania dell'ovest. Non si può non cogliere in questa definizione di *Gastarbeiterliteratur* un tono dispregiativo legato al riferimento all'essere straniero e 'ospite'. Tuttavia dietro questa etichetta c'è anche il mero dato di fatto che gli esordi nel dopoguerra di questa letteratura sono appunto affidati a lavoratori immigrati. Harald Weinrich, noto linguista fondatore del primo Institut für Deutsch als Fremdsprache a Monaco, ha ricordato in un'intervista per il trentennale dell'istituzione dello Chamisso Preis come uno dei primi stimoli allo sviluppo di una letteratura da parte degli immigrati sia venuto proprio da questo istituto:

«Deutschland wurde allmählich zum Einwanderungsland, und Max Frisch stellte bei den damals noch so genannten Gastarbeiter fest, dass man Arbeiter gerufen hatte und Menschen gekommen waren. Wir vom Institut haben uns gefragt, woher wir eine zuverlässige Introspektion bekommen, wie es wirklich in den Köpfen dieser Menschen aussieht. Wir haben daher sehr früh, von 1979 an, also bereits im zweiten Jahr unserer Existenz, ein noch handgestricktes Preisausschreiben veranstaltet. Ich weiß noch, dass ich mir vom Auswertigen Amt die riesige Summe von 400 DM für Preise habe geben lassen. Mit selbstgemachten Plakaten und über Mundpropaganda haben wir unsere Suche nach Gedichten und Prosa in der Region bekannt gemacht, Bedingung war nur, dass Sprachausländer schreiben. Zu unserer Überraschung bekamen wir eine Menge

⁶⁵F. CAMBI, *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, p. 11: «La discussione sull'identità culturale in Germania si svilupperà sempre di più in un contesto interculturale e ben presto porterà probabilmente alla rinuncia a una ricercata e desiderata unità».

Einsendungen, und dabei waren sehr gute Texte, so dass wir das Experiment im nächsten Jahr wiederholt und erweitert haben. Die eingesandten Texten kamen von Gastarbeitern aus dem Ruhrgebiet oder Ausländern verschiedener Berufe, die aus irgendeinem Grund in Deutschland wohnten, es war ein buntes Spektrum und bald so interessant, dass wir aus dem Material von zwei Jahren ein erstes dtv-Bändchen zusammenstellen konnten. Irmgard Ackermann und Karl Esselborn haben weitere Anthologien herausgegeben; sie waren sehr erfolgreich, erreichten hohe Auflagen und wurden zum Teil mehrfach nachgedruckt. Mit einigem Zögern interessierten sich auch die Zeitungen und Rundfunkanstalten für das Thema, an erster Stelle die Frankfurter Allgemeine Zeitung, in der ich einen großen Artikel publizieren konnte: „Deutschland ein türkisches Märchen“ lautete der Titel». ⁶⁶

Stimolo allo sviluppo di questa letteratura è stato dunque un progetto nato all'interno di un istituto per l'insegnamento del tedesco come lingua straniera allo scopo di vedere cosa passasse nella testa di persone che si trovavano a vivere in un contesto linguistico e culturale diverso da quello d'origine. Certamente non si può dire che la partecipazione a un concorso letterario sia stato l'unico motivo per cui questa letteratura si è sviluppata, ma certamente è interessante scoprire quali fossero le motivazioni alla base dell'impegno di coloro che – attraverso istituzioni quali l'università, l'editoria o la stampa, hanno effettivamente creato un interesse per questa letteratura e consentito che trovasse sempre più spazio all'interno del mercato editoriale. L'altra etichetta che è stata applicata a questa letteratura è quella di *Migrationsliteratur*, la cui fortuna è legata soprattutto alla nota pubblicazione di Carmine Chiellino, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Tale denominazione è meno specifica della precedente e include anche coloro

⁶⁶I. FRECHL, *Sprachwandler im Namen Chamissos. Ein Gespräch mit Prof. Dr. Harald Weinrich, der Initiator des Adalbert-von-Chamisso-Preises*, in «Chamisso. Viele Kulturen, eine Sprache, n. 10, 2014, pp. 18-21, qui pp. 19-20: «La Germania stava diventando sempre di più un paese di immigrazione e, a proposito di quelli che allora ancora si chiamavano *Gastarbeiter*, Max Frisch affermò che erano stati chiamati dei lavoratori ed erano arrivati degli uomini. Noi dell'istituto ci siamo chiesti, come avremmo potuto ottenere un'introspezione affidabile di com'erano effettivamente nelle teste di questi uomini. Dunque molto presto, dal '79 in poi, già al secondo anno della nostra esistenza, abbiamo organizzato un premio – all'epoca ancora dilettantesco. Mi ricordo ancora che per il premio ci siamo fatti dare dal ministero degli esteri l'enorme somma di 400 marchi. Con manifesti fatti da noi e il passaparola abbiamo sparso la voce nella regione che stavamo cercando poesie e che l'unica condizione era che a scriverla fossero persone di lingua straniera. Con nostra grande sorpresa ne ricevevamo moltissime e tra di esse c'erano anche dei testi molto buoni, tanto che l'anno successivo ripetemmo l'esperimento e lo ampliammo. I testi spediti provenivano da *Gastarbeiter* della zona della Ruhr o da stranieri che facevano i lavori più disparati, che per un motivo o per un altro vivevano in Germania, era uno spettro molto vario e presto tanto interessante che riuscimmo a raccogliere il materiale dei primi due anni in un volumetto della dtv. Irmgard Ackermann e Karl Esselborn hanno poi curato ulteriori antologie; avevano successo, raggiunsero tirature elevate e in alcuni casi vennero ristampate più volte. Timidamente iniziarono a interessarsi al tema anche i giornali e le trasmissioni radiofoniche, in primo luogo la Frankfurter Allgemeine Zeitung, sulla quale riuscii a pubblicare un lungo articolo dal titolo *Germania. Un racconto turco*».

che non si possono definire *Gastarbeiter*, ma appunto hanno per vari motivi alle loro spalle una storia di migrazione, l'abbandono di un territorio a favore di un altro e di una lingua a favore di un'altra. Chiellino distingue nel proprio volume una serie di minoranze raggruppate per lingua d'uso e giustifica la scelta di un termine dalle connotazioni socio-economiche per la definizione di questa letteratura con la seguente argomentazione:

«Angesicht der Pluralität der Sprachen, der literarischen Traditionen und der Kulturen, die hier aufeinandertreffen, scheint es naheliegend, die Werke über sozio-ökonomische Stichwörter, wie Gastarbeiter oder Ausländer, Exil und Repatriierung zu verbinden und somit von Ausländer- oder Exilliteratur zu reden. Dennoch ist kaum zu verkennen, dass die Autor/innen an einem Projekt arbeiten, das nicht als innere Angelegenheit dieser kulturellen Minderheiten zu betrachten ist. Das Projekt, das mittlerweile zum Bestandteil des offiziellen Kulturbetriebs geworden ist, zielt darauf ab, die deutsche Sprache und Literatur soweit zu sensibilisieren, dass die ethnozentrischen Prioritäten abgebaut werden, die dem Umgang mit fremden Kulturen im Wege stehen. Andere westeuropäische Sprachen und Literaturen, wie die englische, die französische, die spanische, die portugiesische oder die niederländische sind in diesem Lernprozess mit sichtbar Gewinn schon wesentlich weiter».⁶⁷

Pur utilizzando dunque una categoria sociologica come quella di migrazione, lo scrittore di origine italiana sottolinea in realtà con forza la rilevanza di un altro aspetto più strettamente letterario come quello appunto della capacità degli autori stranieri di lingua tedesca di contribuire allo sviluppo della letteratura di questa nazione e del sistema culturale tedesco di aprirsi effettivamente a influenze esterne. In un dibattito con altri vincitori del premio Chamisso tenutosi nel 1998 e successivamente pubblicato nel volume *Viele Kulturen, eine Sprache. Chamisso Enkel zu Gast in Stuttgart*, Chiellino afferma che per lui la letteratura tedesca del passato appartiene certamente ai tedeschi, mentre quella

⁶⁷G. C. CHIELLINO, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2000, p. 59: «Considerata la pluralità delle lingue, delle tradizioni letterarie e delle culture che qui si incontrano, sembra ovvio che queste opere vengano tenute insieme da parole chiave della sociologia come Gastarbeiter o straniero, esilio, rimpatrio e che dunque si parli di letteratura di stranieri o di esiliati. Tuttavia non si può non riconoscere che questi autori lavorano a un progetto che non va analizzato come questione interna a questa minoranza culturale. Il progetto, che nel frattempo è diventato una parte fondamentale della cultura ufficiale, mira a sensibilizzare la lingua e la letteratura tedesca sul fatto che le priorità etnocentriche che si contrappongono al contatto con culture straniere vengono smantellate. Altre lingue e letterature dell'Europa occidentale, come quella inglese, francese, spagnola, portoghese o olandese sono già molto più avanti in questo processo, con evidenti vantaggi per loro».

del futuro appartiene a chiunque si senta in grado di contribuire al suo sviluppo. Tale posizione è, in effetti, strettamente collegata anche alla sua concezione di lingua, nella quale egli riconosce uno strumento ma anche un serbatoio di memoria culturale. In questo senso, il nesso tra lingua e cultura è per lui strettamente legato alla condivisione di questo patrimonio che può essere innata nel caso dei madrelingua e acquisita criticamente nel caso di uno scrittore straniero. Pur conservando una posizione di *outsider*, lo scrittore di origine straniera può dunque aspirare a contribuire in maniera sostanziale allo sviluppo di un sistema letterario proprio attraverso l'uso critico del medium linguistico:

«Zu der Frage, ob wir eine Heimat in der deutschen Sprache gefunden haben: Ich würde nie einem Musiker die Frage stellen: „Haben Sie in der deutschen Musik eine Heimat gefunden“? Die Sprache ist nicht anders als die Musik oder die Farbe oder ein Stein, mit dem ich Kunst mache. Ich bin weit davon entfernt zu denken, ich sei ein deutscher Schriftsteller. Ich bin jemand, der mit der deutschen Sprache lyrische Produkte produziert, mehr nicht. Es ist auch sehr problematisch, weil die deutsche Sprache ein Gedächtnis hat und mir es nicht möglich ist, in dieses Gedächtnis einzudringen. Deswegen kann ich allenfalls sagen, dass ich mich an der Entwicklung der deutschen Sprache schöpferisch beteiligen kann».⁶⁸

La lettura delle varie posizioni emerse durante il dibattito in questione mostra con chiarezza quanto articolato e complesso sia il problema del legame tra lingua e letteratura da un lato e lingua e nazionalità dall'altro, se la lingua possa essere considerata o meno una *Heimat* e se questi scrittori possono definirsi scrittori tedeschi (definizione che terrebbe aperta una certa ambiguità con la questione dell'essere di nazionalità tedesca) o scrittori di lingua tedesca. Non completamente condivisa è risultata anche l'etichetta di *Chamisso Literatur* che proprio in quell'occasione venne fuori per la prima volta. Tale difficoltà nel condividere questa denominazione è legata in primo luogo proprio alle divergenze tra i vari autori nel rappresentare se stessi e la propria posizione all'interno del sistema letterario

⁶⁸G. GERSTBERGER e A. HAAS, *Viele Kulturen eine Sprache: Chamissos Enkel zu Gast in Stuttgart*, Robert Bosch Stiftung, Stuttgart 1999, p. 47: «In riferimento alla domanda, se abbiamo trovato una Heimat nella lingua tedesca: io non chiederei mai a un musicista: “Ha trovato una Heimat nella musica tedesca?”. La lingua non è diversa dalla musica o dai colori o da una pietra con le quali si fa arte. Sono ben lungi dal pensare di essere uno scrittore tedesco. Io sono uno che per mezzo della lingua tedesca produce dei prodotti che sono le liriche, niente di più. È anche molto problematico perché la lingua tedesca ha una memoria e non mi è possibile penetrare a fondo in questa memoria. Per questo posso tutt'al più dire che posso contribuire in maniera creativa allo sviluppo della lingua tedesca».

tedesco; in secondo luogo all'impossibilità di identificare la scrittura di autori stranieri in generale con quella dei vincitori del premio letterario a loro dedicato, lo Chamisso Preis, appunto. Tale premio fu stato istituito nel 1985 dalla fondazione Robert Bosch anche a seguito dell'interesse suscitato dalle già citate attività dell'Institut für Deutsch als Fremdsprache e del suo direttore Harald Weinrich, che del premio è stato da subito uno degli organizzatori. In linea con le attività dell'istituto, il premio era inizialmente rivolto a scrittori di origine straniera che avessero scelto il tedesco come lingua letteraria. Nel 2012, in considerazione anche degli sviluppi che andavano verificandosi all'interno della società tedesca, esso è stato aperto anche ai cosiddetti migranti di seconda e terza generazione, i quali, pur essendo di nazionalità e madrelingua tedesca, danno nelle loro opere forma artistica proprio all'esperienza della migrazione e del contatto tra culture. È interessante riflettere sulle parole scelte dagli stessi curatori dello Chamisso Preis per descrivere la posizione che il premio occupa all'interno dell'ambito culturale tedesco:

«Der Preis dokumentiert, dass Literatur und Sprache der Verständigung zwischen den Kulturen dient – in Deutschland, in Europa und darüber hinaus. Die Chamisso-Preisträger, die wie Elazar Benyoëtz und Galsan Tschinag nicht in Deutschland leben und wirken, fördern mit ihren Werken den internationalen Gebrauch des Deutschen als Bildungssprache. Die im deutschen Sprachraum tätigen Preisträger sind Beispiele dafür, wie die Kultur derjenigen, die hier eine neue oder zweite Heimat gefunden haben, mit der unseren zusammenfindet. Die Chamisso-Preisträger sind nicht nur hervorragende Schriftsteller und Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, sondern haben auch eine wichtige Vorbildfunktion, insbesondere für Jugendliche mit Migrationshintergrund. Uns allen ist deutlich geworden, welche zentrale Rolle die Sprache für gelingende Integration spielt. Ohne ausreichende Sprachbeherrschung ist ein Leben und Arbeiten in der Gesellschaft nicht möglich».⁶⁹

⁶⁹ < <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp>>: «Il premio è testimonianza del fatto che la letteratura e la lingua servono al dialogo tra le culture - in Germania, in Europa e ovunque. I vincitori dello Chamisso Preis che come Elazar Benyoëtz e Galsan Tschinag non vivono in Germania né vi operano, favoriscono con le loro opere l'uso internazionale del tedesco come lingua colta. I vincitori del premio che sono attivi in Germania sono un esempio di come la cultura di coloro che qui hanno trovato una nuova Heimat o una seconda Heimat si trovano in sintonia con la nostra. I vincitori del premio Chamisso non sono solo ottimi scrittori e rappresentanti della letteratura tedesca contemporanea, ma servono anche da modello, soprattutto per i giovani che provengono da una famiglia di migranti. Tutti hanno compreso il ruolo centrale giocato dalla lingua per il successo dell'integrazione. Senza una sufficiente competenza linguistica non è possibile vivere e lavorare nella società».

La prima motivazione rileva genericamente – e non senza una certa retorica – il ruolo svolto dalla letteratura nel dialogo tra le culture, la seconda pone enfasi sulla possibilità che l'opera di autori di lingua tedesca che vivono all'estero offre per l'*affermazione* di questa lingua e cultura al di fuori dei confini nazionali, la terza mette in evidenza come i vincitori del premio siano anche degli importanti modelli d'integrazione. Integrazione che in realtà non è sinonimo di pluralità, ibridazione e arricchimento del proprio attraverso l'estraneo, ma piuttosto di adeguamento e smorzamento delle differenze. Tale propensione si può riconoscere in ciò che Weinrich afferma nella già citata intervista, dove, riflettendo appunto su quale possa essere la denominazione più adeguata per la letteratura di scrittori di origine straniera, afferma che «[E]s stellt sich die Frage, ob sie überhaupt benannt werden müssen, denn der Chamisso Preis hat ja eigentlich das Ziel, sich selbst überflüssig zu machen, wenn nämlich der Integrationsprozess abgeschlossen ist».⁷⁰ Quest'atteggiamento è inoltre in linea con quanto affermato dallo stesso Weirich a proposito della fondazione dell'Institut für Deutsch als Fremdsprache nel 1978:

«Das war im Grunde ein Politikum, einerseits ging es vom Auswärtigen Amt der Bundesregierung aus, das ja für die Goethe-Institute und den DAAD, den Deutschen Akademischen Austauschdienst, zuständig ist, zum anderen von dem großartigen bayerischen Kulturminister Hans Meier, mit dem ich viele Jahre eng zusammengearbeitet habe. Ausgehend von dem Gedanken, dass Deutsch als Fremdsprache an deutschen Universitäten stärker gebündelt werden müsse und in München ja die Zentrale des Goethe Institut sitzt, wurde der Lehrstuhl mit eigenem Lehrstuhl an der Ludwig-Maximilian-Universität angesiedelt».⁷¹

Dunque, anche l'istituzione di un programma di studi *ad hoc* per l'insegnamento del tedesco come lingua straniera nasce con un dichiarato intento politico: quello di avere un peso maggiore sull'immagine della cultura tedesca che viene trasmessa all'estero in ambito universitario. Questo attraverso percorso di formazione nella Repubblica Federale

⁷⁰I. FRECHL, *Sprachwandler im Namen Chamissos. Ein Gespräch mit Prof. Dr. Harald Weinrich, der Initiator des Adalbert-von-Chamisso-Preises*, cit. P. 21: «Viene da chiedersi se si debba poi trovare un'etichetta, visto che in realtà lo Chamisso Preis ha lo scopo di diventare superfluo, una volta che il processo di integrazione sarà concluso».

⁷¹Ivi, p. 18: «In sostanza fu una scelta politica, partita da un lato dal ministero degli esteri – cui fanno capo il Goethe Institut e il DAAD, il servizio tedesco per gli scambi accademici – dall'altro dall'eccellente ministro della cultura bavarese Hans Meier, con il quale ho lavorato per molti anni fianco a fianco. Partendo dal presupposto che l'insegnamento del tedesco come lingua straniera dovesse essere maggiormente legato alle università tedesche e che a Monaco ha sede la centrale del Goethe Institut, la cattedra con l'annesso istituto fu introdotta alla Ludwig-Maximilian-Universität».

Tedesca dei futuri docenti di germanistica all'estero basato sullo studio di linguistica, letteratura e 'Landeskunde' (termine col quale si indica lo studio della storia, della geografia della lingua e della cultura di un paese). Dunque, anche da questo punto di vista, lungi dal mirare a favorire la pluralità di visioni e interpretazioni della cultura a partire da un effettivo confronto e dialogo tra culture diverse, lo scopo finale del progetto risulta essere quello di puntare all'imposizione di una determinata interpretazione culturale dominante.

Intenti in parte affini si possono del resto riconoscere anche in altre realtà del mondo accademico tedesco che si sono sviluppate ancor prima dell'istituto monacense. Così, ad esempio, nella Repubblica Democratica Tedesca fu istituito nel 1964 l'Herder Institut für Interkulturelle Germanistik che fungeva da *pendant* all'est del Goethe Institut. Dotatosi presto anche di una propria rivista, l'istituto promuoveva appunto lo studio del tedesco agli stranieri e appunto un approccio interculturale allo studio della lingua e della cultura tedesca.

A questo istituto seguì tra il 1969 e il 1970 la fondazione di un altro istituto per lo studio della cosiddetta '*Interkulturelle Germanistik*', non a caso in una cittadina come Heidelberg caratterizzata dalla presenza di una forte comunità americana stabilitasi nella zona. Sempre più spesso associato allo studio del tedesco come lingua straniera, la 'germanistica interculturale' si pone come scopo programmatico uno studio della cultura tedesca che accolga al suo interno gli stimoli provenienti da lingue e culture straniere che guardano a essa. In questo senso, essa si può intendere come un'applicazione del metodo comparatistico allo studio della germanistica, uno studio del proprio attraverso l'estraneo. Alla base di questo tipo di percorso di studi si può riconoscere un'idea aperta di cultura, non relegata all'interno dei confini nazionali ma piuttosto aperta al riconoscimento e alla messa in evidenza delle interconnessioni culturali. Essi sono la base stessa dello sviluppo e della sopravvivenza dei sistemi culturali, ma che generalmente vengono trascurati nella costruzione dell'immagine che una cultura ha di sé. Questo indirizzo di studi non sembra dunque mirare soltanto alla comprensione delle nuove tendenze della cultura tedesca per mezzo delle sue istituzioni universitarie, ma anche a promuovere un dibattito intorno al concetto stesso di cultura. In diretta relazione al modello di germanistica interculturale si è ad esempio sviluppato il modello di cultura di Wolfgang Welsch che ruota intorno al concetto di 'Transkulturalität'. Presentato per la prima volta nel 2000, non a caso all'interno dello *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, questo modello di cultura parte dal riconoscimento della crescente ibridazione delle culture e della sempre crescente

interrelazione tra i sistemi culturali per muovere delle critiche tanto al modello di cultura come espressione di una nazione, tanto a quello d'interculturalità e multiculturalità (sostanzialmente accusati di preservare una troppo netta distinzione tra le varie culture) per puntare a un modello di cultura più inclusivo. Scrive Welsch:

«Das Konzept der Transkulturalität zielt auf ein vielmaschiges und inklusives, nicht separatistisches und exklusives Verständnis von Kultur. [...] Die transkulturelle Netze sind also, kurz gesagt, aus unterschiedlichen Fäden zusammengesetzt und auf unterschiedlichen Weise gewebt. Daher wird, wo Transkulturalität durchdringt, im Ergebnis erneut ein hoher Grad an Mannigfaltigkeit bestehen – er ist gewiss nicht geringer als derjenige, die traditionell zwischen Einzelkulturen vorlag. Jetzt kommen die Unterschiede nicht mehr das nebeneinander klar abgegrenzter Kulturen (wie bei Mosaik) zustande, sondern sie bestehen zwischen unterschiedlichen Netzinversionen. Die Differenzierungsmechanik ist also komplexer geworden, denn sie folgt nicht mehr geographischen oder nationalen Vorgaben, sondern rein kulturellen Austauschprozessen».⁷²

Per questa sua teoria e soprattutto per le critiche mosse ai concetti d'interculturalità e multiculturalità, Wolfgang Welsch è stato da più parti accusato di farsi portatore di un modello di globalizzazione che cancella le differenze culturali – benché, nello stesso saggio, l'autore si esprima espressamente a proposito dell'inadeguatezza del modello della globalizzazione nel descrivere la diversità (anche interna) dei vari sistemi culturali. Certamente ci sono dei punti oscuri nel suo testo, tuttavia bisogna forse riconoscergli il merito di aver posto l'accento sulla questione delle dinamiche di differenziazione e di intreccio piuttosto che sulla tradizionale rappresentazione delle culture come sistemi omogenei. Altro contributo della riflessione di Welsch su questi temi è inoltre l'aver messo in evidenza l'apporto dato dai singoli individui, essi stessi portatori di un alto grado d'ibridazione culturale:

⁷²W. WELSCH, *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in «Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache», n. 26, Iudicium Verlag, München 2000, pp. 327-351, qui p. 344 e 347: «Il concetto di 'transculturalità' punta a una porosa e inclusiva idea di cultura, che non punta alla separazione e all'esclusione. [...] In breve, le reti transculturali sono composte dunque da diversi fili, intrecciati in vario modo. Perciò, dove si afferma la transculturalità, si avrà nuovamente come risultato un altro grado di varietà – e non è certamente minore di quella che tradizionalmente è alla base delle singole culture. Adesso le differenze non prendono la forma di culture nettamente separate le une dalle altre (come in un mosaico), ma consistono in diversi capovolgimenti della rete. Il processo di differenziazione è dunque diventato più complesso, in quanto non asseconda più interessi geografici o nazionali, bensì un processo di scambio puramente culturale».

«Transkulturalität dringt darüber hinaus nicht nur auf der Makroebene der Gesellschaft, sondern auch auf der Mikroebene der Individuen vor. Die meisten unter uns sind in ihrer kultureller Formation durch *mehrere* kulturelle Herkunft und Verbindungen bestimmt. Wir sind kulturelle Mischlinge. Zeitgenössische Schriftsteller beispielweise betonen, dass sie nicht durch *eine* Heimat, sondern durch verschiedene Bezugsländer geprägt sind».⁷³

È appunto a partire da questo tipo di osservazione si cercherà nel corso dei prossimi capitoli di proporre un'analisi dell'opera delle autrici oggetti di studio che renda evidente quanto gli effetti della globalizzazione non riguardino soltanto le strutture che regolano i sistemi culturali (sistemi di comunicazione, istituzioni culturali, editoria etc.) ma anche e soprattutto la formazione dei singoli.

⁷³Ivi, p. 339: «La transculturalità, tra l'altro, non si diffonde solo sul piano generale della società, ma anche su quello particolare degli individui. La maggior parte di noi è il prodotto di *diverse* origini e legami culturali. Siamo meticci culturali. Gli scrittori contemporanei, ad esempio, sottolineano che non si imprime in loro soltanto *una Heimat*, ma diversi paesi di riferimento».

Capitolo II

Ann Cotten. Scrittura come indagine sulle possibilità del linguaggio

Nata in Iowa nel 1982 e trasferitasi a Vienna all'età di cinque anni, Ann Cotten è certamente una delle rappresentanti più interessanti della letteratura tedesca contemporanea. Nella capitale austriaca si laurea con una tesi sulle liste della poesia concreta, in seguito pubblicata con il titolo *Nach der Welt. Die Listen der konkrete Poesie*.⁷⁴ Concluso il percorso di studi, Cotten si trasferisce a Berlino, sempre più polo d'attrazione per giovani artisti e letterati, e si fa subito notare ai *poetry slam*, alle letture e alle performance poetiche che animano la città.

Nel 2007, appena venticinquenne, pubblica il suo volume d'esordio dal titolo *Fremdwörterbuchsonette*⁷⁵ presso la Suhrkamp Verlag, la più influente casa editrice di lingua tedesca. Accolto con entusiasmo dalla critica, il testo le vale l'assegnazione del Reinhard-Preissnitz Preis, del Clemens Brentano Preis e del George-Saiko Reiestipendium.

Gli articoli su di lei ritornano insistentemente sull'alto livello di erudizione e sapienza formale dei suoi versi, un aspetto che colpisce particolarmente se messo in relazione con la giovane età dell'autrice. Come scrive il critico Jan Pollet,

«Als Ann Cotten 2007 mit *Fremdwörterbuchsonette* debütierte, wurde sie einhellig als *die* Hoffnung der jungen deutschsprachigen Lyrik begrüßt. Rezensenten beschreiben ihr Werk für gewöhnlich als „rätselhaft“, „experimentell“, „hermetisch“. Andere oft gehörte Adjektive sind „gelehrt“, „spielerisch“ und „lustig“. Cotten ist in der Tat nicht um ein klar umgrenztes Image bemüht. Ann Cotten ist kein Markenname und sie tut alles, um auch keiner zu werden. Wer im Œuvre dieser österreichischen Dichterin mit US-amerikanischen Wurzeln zu schmökern beginnt, gerät in Treibsand».⁷⁶

⁷⁴A. COTTEN, *Nach der Welt. Die Listen der konkreten Poesie*, Klever Verlag, Wien 2008.

⁷⁵A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007.

⁷⁶<<http://www.textem.de/index.php?id=2391>>: «Quando Ann Cotten debuttò con *Fremdwörterbuchsonette*, fu salutata unanimemente come *la* speranza della giovane lirica di lingua tedesca. La critica in genere descrisse il suo lavoro come “enigmatico”, “sperimentale”, “ermetico”. Altri aggettivi che si sono sentiti spesso sono “erudito”, “giocoso” e “divertente”. Cotten di fatto non si preoccupa di dare di sé un'immagine definita. Cotten non è un marchio di fabbrica e lei fa di tutto per non diventarlo. Chi inizia ad immergersi nella lettura di questa poetessa austriaca con origini statunitensi, cade nelle sabbie mobili».

Questa sorta d'immagine da *enfant prodige*, l'attenzione per la sua immagine di poeta emergente e l'aspettativa creata intorno alle sue pubblicazioni contrastano certamente con la riservatezza di Cotten e soprattutto con la sua idea di letteratura. In questo senso non sorprende che già dopo l'uscita del suo primo volume l'autrice abbia sentito l'esigenza di riflettere sulla posizione che la letteratura occupa nella società contemporanea, sul ruolo di chi scrive e quello di chi legge. Nel *Geduldiges Manifest*⁷⁷ pubblicato a pochi mesi dall'uscita di *Fremdwörterbuchsonette* sul sito «Forum der 13», Cotten nega con fermezza tanto un'eventuale finalità d'intrattenimento della letteratura, quanto un supposto diritto all'intrattenimento da parte dei lettori.

In forma artistica e con profonda ironia, l'autrice porta avanti questa sua riflessione anche in *Florida Räume*, la sua seconda opera pubblicata dalla Suhrkamp nel 2010. Essa è, infatti, costruita intorno all'espedito del ritrovamento di un fascicolo contenente testi di diverso genere inviati da 'aspiranti autori' in risposta al seguente annuncio:

«Mit Schreiben viel Geld verdienen?»

Ihre intimsten Gedanken, mit riskanten sprachlichen Mitteln preisgeben, Ruhm und Ehre dafür erhalten? Das klingt unwahrscheinlicher als der Mensch, der sich n den Lüften als Pilot verdingen soll.

Das Unwahrscheinliche unser Metier. Ihres, unbekannterweise: Verzweiflung, Überlegung und Fleiß. Zusammen geben wir den Menschen mehr als die Boeing: die Selbsterkenntnis.

Zuschriften an:

Postfach 3768

CH-4500 Solothurn».⁷⁸

In questo fittizio annuncio si mescolano l'immagine di una letteratura cinicamente scritta per soldi, come le storie dei giornali scandalistici, dall'altra quella della scrittura come *Verzweiflung* (disperazione) che invece si avvicina molto all'idea di scrittura proposta da Cotten. L'ironia di questo gioco fittizio è accresciuta dalla lista *sui generis* di 'autori' i cui testi vengono scelti per la pubblicazione, tra i quali ci sono uno spirito (che

⁷⁷<<http://www.forum-der-13.de/seiten/fd13.php?comm=5277>>.

⁷⁸A. COTTEN, *Florida Räume*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2008, p. 8.

nella scrittura trova la sua materializzazione), un animalista di 200 kg, l'eco, un programma informatico, un cane cocker. La complessità dell'impianto di quest'operazione con le sue mille sfaccettature riesce a tenere insieme la godibilità del gioco letterario e la serietà della tematica che sottende, quale è appunto la relazione tra arte e industria culturale, tra pubblico e privato, letteratura e società.

Alla pubblicazione con Suhrkamp, Cotten alterna nel corso degli anni brevi raccolte di poesie edite da piccole case editrici della scena berlinese.

La prima, intitolata *Das Pferd*, è un'elegia di 350 versi circa uscita nel 2009 per la casa editrice SuKulTur Verlag. Oggetto del componimento sembra essere la ricerca stessa di nuove forme di espressione poetica, nuovi ritmi, nuove parole. «Gott, wie bräuchten wir andere Vokabel, um etwas wie Aussicht aus dieser Perspektive zu generieren, die sie alle niederzog und ihnen das überleben stellte, und sei es in Irrenhäusern und Türmen, als Arschlöcher oder als Flittchen»⁷⁹, scrive l'autrice, sintetizzando quello che è il motivo generatore non solo di quest'opera, ma di tutta la sua produzione.

Pubblicato nel 2010, *I, Coleoptile* rappresenta a oggi l'unico volume scritto dall'autrice nella propria lingua madre. Ciò è ancor più interessante se si considera che il filo conduttore dell'intera raccolta sembra essere l'impossibilità di definire qualsiasi tipo d'identità in maniera univoca. A suggerire quest'idea è il primissimo testo inserito nel risvolto di copertina intitolato *On beans*:

«I have no doubts on the relevance of psychic logic and communication systems. The reason for presenting to the public this study which, for the most part, consist of additional material in support of Upton and Craig Sinclair's interpretation of their experiments, is that I have found an ideal object of study which in terms of objectivity by far surpasses the drawing – however far-fetched* - on slip of paper. It is the green bean, or Fiesole. Its shape is not public or private, neither fallic nor vaginal; if anything, it resembles the vague idea of a soul or astral body as it might inhabit (or contain) one or several human corpses.

*We all know from Oulipo that the farthes fetching often find itself dredging the nearest holes».⁸⁰

L'idea di ambiguità sessuale implicita in questa sorta di breve introduzione è rafforzata dalla scelta di affiancare ai versi delle foto dell'autrice in abiti maschili. Gli

⁷⁹A. COTTEN, *Das Pferd*, SuKulTur Verlag, Berlin 2009.

⁸⁰A. COTTEN, *I, Coleoptile*, Broken Dimanche Press, Berlin 2010.

scattati, ad opera dall'artista austriaca Kerstin Cmelka, si rifanno alle scene del film *La signorina e il teppista*, scritto e interpretato da Vladimir Majakovskij.⁸¹ Il riferimento a questo specifico film, ispirato a un racconto di Edmondo de Amicis, sembra accrescere ancor di più l'idea generale d'identità fluide e incerte: il protagonista del film, infatti, dismette i panni del teppista per amore della sua giovane insegnante e finisce con l'essere a sua volta ucciso da teppisti per futili motivi. Scoperta grazie all'amore un'indole più complessa di quella che la società gli riconosce, il giovane finisce dunque per cadere ugualmente vittima della violenza che aveva in precedenza caratterizzato il suo stesso modo di stare in società.

Nel 2011 esce per la Schok Edition *Pflock in der Landschaft*, una raccolta di dodici poesie, l'ultima delle quali riprende l'immagine che dà il titolo all'opera:

«Pflock in der Landschaft, sei lyrisch
Für die Wiese, nimm Fäden und sing in der Brise,
nenne Brise, was Sturm ist, nenne Brise,
was ein großer Ventilator ist, einen großen
Zwischenraum mit Wind zu füllen,
um alles zu sein, nur nicht ein Pflock».⁸²

Si potrebbe affermare che è il poeta stesso per Cotten a essere come un paletto nel paesaggio al quale si appigliano fili portati dal vento e che il vento stesso (sia esso brezza leggera, tempesta o effetto di un ventilatore) fa poi risuonare come le corde di una lira. Sii lirico, scrive Cotten, ribadendo lo stretto legame tra poesia e musica che emerge sempre con forza nei suoi versi ed è insito nella parola stessa *lyrisch*. Sii lirico, per essere tutto meno che un semplice paletto. Ancora una volta, dunque, Cotten oppone all'immobile identità con se stessi il continuo cambiamento. Del resto, l'autrice propone del bello stesso e della verità un'immagine che ha a che fare con il continuo cambiamento. Come scrive

⁸¹Al poeta russo, Ann Cotten dedica in questo volume anche una bella lirica dal titolo *Take away Kasbek (after Majakovsky)*: Wordplay is Glacier / Reason to travel / Death of travel / In the event / Of an end. / I am here / Shuddering / My eyes / For regret (wild looks around). / For help, / Sense, / All I desired / I traded / My nameless love of ground. / Why are we waiting / For the mist to clear? / Up now! / Our fists are sound! / We need / To go / - our way is mistier than mist. / If this / Mountaneous / Holy heap / Is in the way, / Then tear it down. / We don't need / A mountain that breeds distance. / Our lifeless greatness, / We will see, / Needs not such views, as it exists.

⁸²A. COTTEN, *Pflock in der Landschaft*, Schok Edition, Berlin 2011.

nella sua *Schönheitstheorie*: «Wie redet Schönheit? Wie Pflanzen, indem sie sich verändert. [...] Die Schönheit kann nicht lügen, außer unter Einsatz ihrer ganzen Existenz».⁸³

Nel 2013 esce invece per la Peter Engstler Verlag la raccolta *Hauptwerk. Soft soft porn*. L'intrigante titolo mette in risalto quello che, in effetti, è un tratto comune un po' a tutte le opere dell'autrice: il rimando alla sfera sessuale e l'individuazione di un nesso tra linguaggio ed eros – entrambi visti come esperienze sensuali e creative. Ne è un esempio questa breve lirica, dove l'autrice invoca l'*uduisse*, l'usignolo giapponese, che è difficile da vedere, ma il cui canto inconfondibile è uno dei motivi ricorrenti della poesia giapponese:

«Wie ein Weltgewitter kam es
Über dich wie Ozean
doch es war nur ein Gedanke
der wie mein Gedanke kam.
Uduisse, Uduisse
Sing in Freiheit aber wisse
Was dein Kinn an Worten meidet,
leidet es und wird geschmeidig
bis wir nur noch Worte sind.
(Ich ein Wort und du ein Kind)».⁸⁴

Contemporaneo a questa raccolta è *Der schauernde Fächer*, l'ultimo volume dell'autrice, pubblicato appunto nel 2013 presso la Suhrkamp Verlag. In questo testo poesia e prosa si mescolano sapientemente creando un quadro eterogeneo e complesso di quello che può essere individuato come il *Leitmotiv* della raccolta, ossia l'amore. Come notato giustamente dalla critica, «Ann Cotten hat sich dem Kernthema der Literatur, der Liebe, nicht psychologisierend und auch nicht gesellschaftspolitisierend genährt, nicht hymnisch und nicht verächtlich, sondern erwartungsvoll und neugierig, als sei sie selbst gespannt zu erfahren, was es damit, in welcher der vielen möglichen Varianten auch immer, auf sich hat».⁸⁵ In effetti, la curiosità, la totale apertura a quelli che possono essere

⁸³ A. COTTEN, *Der schauernde Fächer*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, 118.

⁸⁴ A. COTTEN, *Hauptwerk. Softsoftporn*, Peter Engsteler Verlag, Ostheim/Rhön 2013, 27.

⁸⁵ J. JUNG, *Eine aufregende Ausweitung der Idee Roman*, in «Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache», n. 10, 2014, p. 9: «Ann Cotten si è accostata al tema centrale della letteratura, l'amore, non con un approccio psicologico né con uno politico-sociale, non innodico e non sprezzante, bensì pieno di aspettative e curioso, come se fosse lei stessa ansiosa di sperimentare, in qualsivoglia variante, di cosa si tratta».

gli esiti di una ricerca sono tratti fondamentali dello stile e della poetica di Ann Cotten. E con occhi da curiosa essa guarda al linguaggio stesso, mai dato per scontato, riuscendo così a farne allo stesso tempo uno strumento e un oggetto di ricerca. La maestria dimostrata le è valsa proprio per quest'opera l'attribuzione dell'importante Chamisso Preis.

Nelle motivazioni del premio si legge che la giuria ha voluto così riconoscere il grande impulso dato da Ann Cotten alla letteratura tedesca con la sua scrittura di altissimo livello poetico. La sua ricerca artistica in realtà non si esaurisce nella pubblicazione di volumi a stampa. Infatti, come spiega efficacemente Theresia Prammer, «Questa scrittrice scompone e ricomponne continuamente generi, registri, sessi, modalità percettive e di rappresentazione, all'interno di un cantiere e di una prassi artistica assai duttile, in cui alla poesia si affiancano la prosa, la critica, la riflessione teorica, la *performance* in pubblico, ma anche il disegno e la musica».⁸⁶

La scomposizione e ricomposizione di cui parla Prammer passa innanzitutto dall'interazione con forme di espressione creativa diverse dal linguaggio verbale. Con le arti visive ad esempio: attraverso i disegni fatti dall'autrice stessa e inseriti in vari volumi; con le opere di Cmelka per i suoi libri o con quelle di Johannes Vogl, per la cui mostra dal titolo *Ghostlight* Cotten ha scritto dei testi.

Ancor più interessanti sono gli esperimenti musicali: quelli con il theremin e l'elettronica fatti insieme alla poetessa austriaca Liesl Ujvary possono essere interpretati come dei tentativi di guardare alla musica dalla prospettiva di chi è abituato a lavorare con uno strumento diverso, il linguaggio verbale. Come suggeriscono gli stessi titoli delle opere - *Ghostengine* - *Sprechen ohne Sprache* e *Phoneme in Musik* - la musica sembra essere per loro un mezzo per lavorare sull'aspetto fonico-ritmico, costruendo una diversa sensibilità per queste componenti e poter poi guardare al linguaggio con una consapevolezza maggiore rispetto a uno dei suoi aspetti (che, come si vedrà, ha per Cotten una grande importanza).

E se questi progetti non sono forse particolarmente noti né ai lettori di Cotten né ai critici, di certo le sue *performance*, soprattutto quelle che per lungo tempo l'hanno vista al fianco di Monika Rinck e Sabine Scho nel cosiddetto Rotten Kinck Schow,⁸⁷ hanno invece contribuito non poco all'affermazione del suo nome sulla scena berlinese letteraria tedesca. Costruite intorno a tematiche sempre diverse, queste *performance* sono state definite come

⁸⁶TH. PRAMMER, *Un robot che governa gli USA. La musa maledetta di Ann Cotten*, in Ead. (a cura di) *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011, pp. 581-587, qui p. 583.

⁸⁷ <http://www.rottenkinckschow.de/>

«incontri sperimentali di poesia “applicata”»:⁸⁸ i versi proposti non sono, infatti, lavori compiuti, ma piuttosto testi in fase di elaborazione che vengono poi ulteriormente aperti alla discussione sul sito del progetto.

Mentre il sito in questione rappresenta un luogo virtuale per continuare quello che si è cercato di fare dal vivo, ancor più radicali nel coinvolgimento del lettore sono altri progetti come www.glossarattrappen.de e il dvd interattivo *nimmst du bitte die waffen aus dem bett*. Il primo è costituito da una serie di testi associati a immagini che il lettore può passare in rassegna o generare attraverso la ricerca di parole. In qualche modo è il lettore stesso a dare la sua ‘definizione’ delle parole creando dei personali nessi tra la parola scelta o generata dal computer, il testo e l’immagine – nesso che di per sé sembra essere piuttosto casuale. Nato con la collaborazione tra gli altri della Literaturhaus Wien, il dvd con testi di Ann Cotten e immagini dell’artista Starsky coinvolge il lettore in quello che viene definito un gioco e che richiede al lettore di ripercorrere le fasi creative del dvd.

Sulle caratteristiche specifiche di questi progetti si tornerà in seguito, quello su cui però si vuole fin d’ora porre l’accento è il fatto che con essi Ann Cotten non si limita ad affidare a nuovi supporti materiali testi concepiti per la pubblicazione a stampa. Essa piuttosto adatta ai nuovi media le modalità stesse di scrittura, ampliandole, aprendo i testi più di quanto non sia già stato fatto attraverso altre forme di sperimentazione. In questo modo è il lettore stesso a trovare spazi d’interazione diversa, modalità alternative per entrare in relazione con i testi.

Questo è un punto fondamentale per l’autrice di origine statunitense che alle possibilità della letteratura, al suo ruolo nella società e a quello dei lettori stessi ha dedicato anche pagine di riflessione teorica. Il cardine in torno al quale ruotano tutti questi aspetti è la rinuncia alla presentazione di un’opera che non preveda una sorta di co-autorialità forte da parte del lettore. La vera arte per Cotten è quella astratta, che non dà risposte al lettore, ma piuttosto lo interroga:

«Concrete poetry, abstract art in general, is really the most lively of things because it uses you, the viewer or the artist, as medium. It doesn’t do stuff and let you watch, it only works if you allow it to muck around in you and in your life. But then, that goes for good poetry as well».⁸⁹

⁸⁸ TH. PRAMMER, *Un robot che governa gli USA*, cit. p. 584.

⁸⁹ <<http://www.3amagazine.com/3am/maintenant-34-ann-cotten/>>: «La poesia concreta, l’arte astratta in generale, è veramente una delle cose più vivaci perché ti usa, usa lo spettatore o l’artista, come un medium.

L'arte e la letteratura devono dunque per Cotten utilizzare come strumento creativo i lettori stessi, senza imporre un'opera chiusa e portatrice di significati più o meno univoci. Come fa dire alla curatrice fittizia della sua seconda raccolta poetica, quello che la letteratura dovrebbe cercare di fare non è dare l'apparenza di coerenza interna a materiale letterario eterogeneo, costruendo apparenti verità stabili. Scopo della letteratura è piuttosto mostrare le discontinuità tra i tasselli che compongono il mosaico composito e variegato di un testo e di ciò con cui è in relazione.

Niente si impone al lettore, neanche la lettura in sé. Scrive Cotten, «Der Satz seinerseits sitzt im Buch und wartet auf das Erlebnis, das ihm einen Körper, eine Wirklichkeit gibt. Die Muskeln der Buchstaben zucken, die Sprache ist in jedem Moment zum Sprung bereit».⁹⁰ La letteratura è dunque pronta a offrirsi al lettore, ma è solo quest'ultimo a poterla rendere viva attraverso la propria soggettività di lettore. In un certo senso si potrebbe dire che per Cotten la vera funzione della letteratura – sulla quale, come si è visto, ha da subito iniziato a riflettere anche in sede teorica – non consista nell'assolvimento di un qualsiasi compito sociale (sia esso l'intrattenimento, l'impegno politico o qualsiasi altra funzione che riguardi i lettori come massa indistinta), ma si rivolga piuttosto al singolo, a chi voglia fare di un testo un temporaneo strumento di riflessione su ciò che lo circonda. Come affermato da Cotten nella sua tesi di laurea sulla poesia concreta,

«Eine dem Prinzip des l'art pour l'art verpflichtete Auffassung von Literatur als Genuss in einer Poetik der Sinnlichkeit wiederum, oder als Wert an sich, als Kostbarkeit (mit problematisch undefinierten Wertmaßstäben) in der Präsenz greift unser Ansicht nach genauso zu kurz wie eine, die die Dichtung in den Dienst der Gesellschaft stellt».⁹¹

Il valore soggettivo, se si vuole addirittura fisico, materiale della letteratura si coglie anche nel titolo di un altro breve scritto dell'autrice: *Im Gummistiefel die Haut*

Non fa delle cose e ti fa guardare, funziona soltanto se le consenti di mettere sottosopra te e la tua vita. Ma del resto questo è vero anche per la buona poesia».

⁹⁰A. COTTEN, *Helm aus Phlox*, Merve Verlag, Berlin 2011, p.174: «La frase, dal canto suo, sta nel libro e aspetta l'esperienza che gli dà un corpo, una realtà. I muscoli delle lettere si tendono, la lingua è pronta in ogni momento a compiere un balzo».

⁹¹A. COTTEN, *Die Listen der konkreten Poesie*, cit., p. 10-11: «Una concezione della letteratura collegata al principio dell'arte per l'arte e intesa come piacere nell'ambito di una poetica della sensualità, o come valore a se stante, come oggetto prezioso (con criteri di valutazione che restano problematicamente non definiti) a nostro modo di vedere corregge la presa tanto poco quanto una che mette la poesia al servizio della società».

entlang.⁹² Questo contributo teorico è stato concepito dall'autrice nell'ambito di una serie d'iniziative volte a riflettere sui diversi modi in cui l'idea di *Begriff*, di concetto, venga declinato nella lirica tedesca contemporanea. L'interesse per questa tematica ha origine nell'evidente tendenza degli autori contemporanei tedeschi a un fare poetico pensato come ricerca della conoscenza, rivendicando una capacità di farlo sperimentando attraverso la poesia con la stessa dignità degli scienziati. Nell'ambito della produzione poetica a lei coeva, Ann Cotten si distingue certamente per una visione particolare di cosa possa essere un concetto, come risulta evidente dal titolo stesso del suo contributo, caratterizzato dall'immagine di una ferita sulla pelle. Come lo sfregamento tra la pelle e degli stivali di gomma che si genera camminando provoca delle abrasioni e, dunque, un dolore fisico, un'intensa percezione corporea, così la letteratura lascia sul lettore segni che sono soprattutto 'fisici': non regala certezze ma forti sensazioni. In questo senso, ciò che viene comunemente definito come il 'significato' di un'opera non è qualcosa di dato, che si può imporre al di fuori della risposta soggettiva a esso. Riprendendo l'introduzione a *Florida Räume*, si potrebbe dire che le poesie (e la letteratura in genere) «[S]ind Einzelfälle. Zarte Augenblicke. Ein Verbrechen wär es, das niemandem besonders hülfe, diese Augenblicke so, wie sie sind, zum Algorithmus der Menschheit zu zäumen. Es sind Geschenke, keine Paradigmen».⁹³ Sull'impossibilità di fare della letteratura una fonte di verità assoluta l'autrice torna più volte sottolineando con forza che per lei la verità è relazione. Ciò, spiega, significa anche che essa non può essere in alcun modo definita in maniera stabile, cambia continuamente. In questo senso, un effetto della letteratura non è la trasmissione della verità, bensì lo stimolo a cambiare continuamente e a cercare di capire quanto precedentemente non si era capito. Scrive ancora in *Florida Räume* «Es geht also bei der Poesie nicht, wie wir gerne glauben, um die Erforschung und Dokumentation der Wahrheit, sondern um deren Relativierung».⁹⁴ Il contributo più significativo che la poesia può dare alla ricerca della verità, ciò a cui la sua stessa poesia tende, è innanzitutto l'abbandono di quelle griglie interpretative precostituite che, ad esempio, sono implicite nel linguaggio stesso.

Per questo si può dire che la poetica dell'autrice non ruota intorno a dei temi privilegiati, a delle idee che cerca di affermare con modalità diverse nelle varie opere. Oggetto della sua costante ricerca sono i mezzi stessi d'espressione: il linguaggio

⁹²A. COTTEN, *Im Gummistiefel die Haut entlang*, in A. Avanesian, A. Henning, S. Popp (a cura di), *Poesie und Begriff. Positionen zeitgenössischer Dichtung*, Diaphanes Verlag, Zürich-Berlin 2014, pp. 151-162.

⁹³A. COTTEN, *Florida Räume*, cit. p. 10.

⁹⁴Ivi, p. 11.

innanzitutto, ma anche i media attraverso i quali l'espressione artistica trova la propria realizzazione. In essi Cotten riconosce appunto dei veicoli di schematismi percettivi e interpretativi che rappresentano per lei un limite nell'approccio al reale. Limiti che la letteratura può contribuire a superare, anche attraverso la dimensione del gioco:

«Si tratta di un gioco [...]; questo gioco deve essere effettuato con enorme scrupolo, con il coinvolgimento niente di meno che dell'intera esistenza. Questo significa che qualsiasi strumento è quello giusto, magari solo temporaneamente, e dev'essere posto in questione non solo spesso, ma in pratica sempre; e che tutto è in gioco. [...] Non esiste un metodo sicuro».⁹⁵

Di seguito si cercherà appunto di illustrare i diversi metodi attraverso i quali Ann Cotten lavora sul linguaggio e sui media per mettere in crisi quelli che normalmente possono sembrare dei punti fermi per l'approccio al reale e che, se messi in discussione, possono in realtà offrire un orizzonte ancora più ampio su di esso. Si cercherà inoltre di mostrare come lo sviluppo di questa poetica sia strettamente collegata alla necessità, cui Cotten ha dovuto far fronte, di crescere in più culture, interrogando essa stessa continuamente le basi sulle quali esse si fondano.

Il linguaggio come strumento per agire sul reale

Scorrendo la lista dei vincitori dello Chamisso Preis, non si può non notare che Ann Cotten è tra le poche vincitrici a non giungere da Oriente. Fatta eccezione per Jean Krier – un lussemburghese di fatto formatosi in Germania – e per Franco Biondi – secondo vincitore in ordine di tempo e rappresentante di quel nucleo originario di scrittori intorno al quale si è sviluppata l'idea stessa del premio letterario – a essere insignito di questo premio sono stati soprattutto scrittori originari di paesi di cultura araba o dell'est Europa. Il premio, come si è detto in precedenza e come si legge sul sito della fondazione,⁹⁶ è dedicato a persone la cui opera è profondamente segnata dal contatto tra culture diverse, soprattutto nell'uso della lingua. Si potrebbe dunque pensare che esso, nel valorizzare il

⁹⁵A. Cotten, *Un po' di più. Sulle premesse di ciò che possiamo combinare con le parole*, in T. Prammer (a cura di), *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, cit., pp. 632-644, qui p. 644.

⁹⁶<<http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp>>.

contributo dato da questi autori alla letteratura tedesca, sancisca anche l'esistenza di una distanza tra le loro culture d'appartenenza e quella tedesca. Lo stesso non si può dire per Cotten, nata negli Stati Uniti e dunque rappresentante di quella che, per riprendere la terminologia del semiologo Juri Lotman, è certamente un sistema culturale dominante, che occupa una posizione prioritaria all'interno del polisistema letterario. In quest'ottica, suona quasi come una giustificazione quello che, sulla pagina dedicata all'autrice sul sito ufficiale del premio, si legge a proposito della scelta di conferire alla scrittrice di origine statunitense il prestigioso riconoscimento letterario:

«Sie wird ausgezeichnet für ihr bisheriges Gesamtwerk, insbesondere für ihren jüngsten Prosaband *Der schauernde Fächer* (2013). Die nicht nur mit der abendländischen, sondern vor allem auch mit der japanischen Kultur vertraute Sprachavantgardistin legt darin 17 musikalische Erzählungen vor, die sich zwischen Poesie, Realismus und Abstraktion bewegen und sich dem Alltagsdeutsch unserer Zeit phantasievoll und radikal widersetzen».⁹⁷

In effetti, i racconti di *Der schauernde Fächer* sono ambientati in Giappone e Ucraina e vi si possono anche trovare brevi inserti di russo e giapponese, entrambe lingue studiate dall'autrice. Tuttavia, considerare questo come un elemento decisivo per l'assegnazione del premio ad Ann Cotten sembrerebbe piuttosto riduttivo rispetto al lavoro che l'autrice fa sulla lingua, prima ancora che a livello tematico o con la scelta di ambientare i propri racconti in paesi più o meno lontani culturalmente. Riduttivo per il significato del premio stesso, oltre che per l'opera dell'autrice: esso, come si è visto, non nasce per premiare il maggiore o minore esotismo di un'opera letteraria, bensì come riconoscimento dello speciale apporto dato alla letteratura da scrittori non di madrelingua tedesca. Esso si fonda dunque sulla consapevolezza del senso di estraneità che può generare l'utilizzo di una seconda lingua acquisita rispetto all'utilizzo della propria lingua materna – certamente anch'essa acquisita e non naturale, eppure generalmente sentita più vicina.

Il rapporto con la lingua tedesca e il plurilinguismo sono stati ovviamente spesso oggetto di curiosità da parte dei critici. Interrogata su quest'argomento, l'autrice ha sempre

⁹⁷<<http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/51471.asp>>: «Essa viene premiata per quanto fin qui ha pubblicato, in particolare per il più recente volume di prosa *Der schauernde Fächer* (2013). Avanguardista del linguaggio, che ha dimestichezza non solo con la cultura occidentale, ma anche soprattutto con quella giapponese, Ann Cotten presenta in esso 17 racconti musicali, che si muovono tra poesia, realismo e astrazione e si oppongono in maniera radicale e con fantasia al tedesco quotidiano».

sottolineato di tenere in poco conto le espressioni di un plurilinguismo fine a se stesso, messo in mostra al solo scopo di fare sfoggio del proprio eterogeneo bagaglio culturale. «[T]here is nothing worse than unreflected multilinguality just for the sake of sounding cosmopolitan or awakening sentimentality by sounding like a pop song»,⁹⁸ afferma Cotten in un'intervista. Sempre in un'intervista è la stessa autrice a parlare del suo rapporto con le lingue: dello studio del giapponese e della scrittura di un lungo testo in versi che avrà come tema proprio la scrittura ideogrammatica;⁹⁹ della ricchezza di vocaboli dell'inglese e del russo – ritenuta superiore a quella del tedesco; del suo amore per il latino, lingua che reputa estremamente sensuale e soprattutto del suo rapporto con il tedesco, una lingua che continua a considerare estranea, seppure non in senso negativo:

«Ich habe Phrasen und Redewendungen nicht als kleines Kind bei meinen Eltern gehört, was sie einem ja irgendwie vertraut oder lieb macht, sondern draußen bei anderen. Vielleicht nehme ich das Deutsche zum Teil objektiver wahr, zum Teil aber auch mit einer ganz unmenschlichen Skepsis. Sprache braucht Wärme, eine entfremdete Sprache ist nicht besser. [...] Es gibt für mich keine Automatismen. Viele Leute sprechen so, als sei es eine Anstrengung, aus den Konventionen auszubrechen. Für mich ist die Anstrengung, die Konventionen zu erfüllen. Das ist keine große Leistung, keine große Kreativität, wenn ich abscheuliche Bilder verwende. Die Anstrengung besteht eher darin, das ein bisschen einzudämmen, es zu zivilisieren».¹⁰⁰

Del resto, un certo senso di estraneità, sottolinea l'autrice, si è generato in lei anche nei confronti dell'inglese, benché affermi che essa è per lei comunque la lingua del cuore: «I couldn't say exactly what I am doing when I "utilize" English. My English is not natural, but close to the heart; it, well, cuts me up to use it: English words often denote

⁹⁸ <<http://www.3ammagazine.com/3am/maintenant-34-ann-cotten/>>: «Non c'è niente di peggio del plurilinguismo non ponderato, esibito al solo scopo di suonare cosmopoliti o di risvegliare una sentimentalità da canzone pop».

⁹⁹ Il progetto nasce da un'iniziativa del Goethe Institut di Kyoto, nella cui Villa Kamogawa vengono ospitati per tre mesi giovani artisti. Cotten sta lavorando alla scrittura di un testo che ha come tema proprio la scrittura in kangji messa in relazione con questioni quali la memoria, l'identità, la mnemotecnica e le forme poetiche.

¹⁰⁰ <<http://www.fr-online.de/literatur/ann-cotten-im-interview-die-abweichung-bejahen,1472266,26472320,item,1.html>>: «Da bambina non ho sentito frasi e espressioni idiomatiche a casa, dai miei genitori, cosa che rende tali espressioni familiari e care, bensì fuori, da altri. Forse in parte percepisco il tedesco in maniera più oggettiva, in parte però anche con uno scetticismo assolutamente non umano. La lingua ha bisogno di calore, una lingua straniata. [...] Non ci sono automatismi. Per molti è difficile rompere con le convenzioni, per me è difficile realizzare le convenzioni. Non è una grande prestazione, non è segno di grande creatività, il fatto che utilizzi espressioni ripugnanti. La fatica consiste piuttosto nell'arginarle un po', nel civilizzarle».

splitting points or watersheds in places where there is no mark in German». ¹⁰¹ Dietro questa espressione forte, «it cuts me up to use it» si può forse scorgere il senso della diversa percezione che si costruisce del sé quando si cresce in lingue e culture diverse. Una percezione che si potrebbe paragonare a quella di un mosaico, costituita da tanti tasselli separati che da lontano danno l'impressione di unità, ma che a ben vedere preservano le fratture e le discontinuità. A caratterizzare l'inglese non è dunque una maggiore naturalità, esso viene utilizzato scientemente, con consapevolezza (il verbo *to utilize* denota appunto un uso efficace – e dunque una ricerca di efficacia – rispetto al più generico *to use*). Semmai la sua funzione principale – o comunque l'effetto da esso generato – sembra essere la rottura definitiva con l'apparente naturalezza determinata dall'uso esclusivo della propria lingua materna, misura di quanto è proprio e di quanto è estraneo, strumento privilegiato di accesso al reale e alla conoscenza.

È appunto questo l'elemento centrale della poetica di Ann Cotten: la rottura degli schematismi preconetti, la cancellazione delle gabbie interpretative stabili, di una semplicistica dinamica tra proprio ed estraneo. Cotten tenta di fare ciò proprio attraverso un uso particolare del linguaggio che stimoli nel lettore una riflessione sul suo significato, le sue prerogative, il suo ruolo nella costruzione di una relazione con il reale.

Un primo esempio di questa ricerca è stata la tesi di laurea dell'autrice, dedicata alle liste della poesia concreta pubblicata successivamente, come si è visto, con il titolo di *Nach der Welt. Die Listen der konkrete Poesie*. Nelle liste, spiega Cotten, si può scorgere in maniera molto evidente l'esigenza di nominare il mondo, di creare delle connessioni, procedendo per tentativi e soprattutto strappando le parole al flusso indistinto della lingua, presentandole nella loro forma più semplice e concreta, per quelle che sono – ovvero un tentativo, a loro volta, di dire e comprendere il mondo.

La sua prima raccolta poetica, i *Fremdwörterbuchsonette*, rappresentano in qualche modo un suo personale tentativo di fare qualcosa di uguale e opposto. Uguale perché anche in questo caso si mettono al centro le parole rispetto ai discorsi finiti, il potenziale in esse intrinseco di mostrarsi quali lenti sul reale e dunque rendere evidente la loro non neutralità, fungendo da stimolo per l'interrogazione delle interpretazioni tradizionali sul reale. Opposto perché molte di queste parole tratte dal dizionario di parole straniere non sono estratte dal flusso indistinto della lingua, bensì in qualche modo rimesse in circolazione,

¹⁰¹ <<http://www.3ammagazine.com/3am/maintenant-34-ann-cotten/>>: «Non so dire di preciso cosa faccio quando 'utilizzo' l'inglese. Il mio inglese non è naturale, ma vicino al cuore: beh, mi fa a pezzi usarlo: le parole inglesi spesso denotano fratture o linee di demarcazione dove non c'è alcun segno in tedesco».

fatte oggetto di nuove interpretazioni e dunque messe nella condizione di agire nuovamente, in maniera diversa sul reale.

Per cercare di comprendere la complessità di questo progetto si potrebbe partire proprio dal titolo, che in italiano si potrebbe tradurre come ‘Sonetti dal dizionario di parole straniere’. Per il lettore tedesco, la stessa parola sonetto è in effetti una parola straniera di origine italiana, che – come si legge sul dizionario Duden – contiene in sé l’idea del *Klinggedicht*. Ebbene, Cotten preserva nella propria raccolta solo questo aspetto del sonetto, il ritmo e la sonorità, mentre non rispetta l’altro tratto caratteristico della composizione dei sonetti, ossia il numero dei versi che viene portato da 14 a 28. Rinunciando dunque a quello che è uno dei tratti più caratteristici del genere letterario, Cotten spinge il lettore a interrogarsi sulla struttura di questa forma poetica e sul ruolo che gli elementi caratterizzanti di un genere hanno nella percezione e interpretazione di un testo letterario.

Di seguito si cercherà di illustrare come in questo volume l’autrice cerchi di creare appunto delle particolari dinamiche tra quanto è percepito come proprio e quanto è percepito come estraneo, minando le certezze sulle quali si fonda questa distinzione.

Un primo dato interessante riguarda la struttura stessa della raccolta, costituita da 78 sonetti costruiti intorno a 39 parole tratte dal dizionario di parole straniere. Ogni parola viene dunque fatta oggetto di un sonetto due volte (e dunque si ha un ulteriore raddoppiamento rispetto a quello già menzionato del numero di versi). Come si evince dall’indice presente alla fine del volume, il primo sonetto è legato all’ultimo, il secondo al penultimo e così via in una struttura che ricorda quella del DNA – al quale sono presenti anche altri riferimenti nel testo. Il legame tra i sonetti è dato appunto dalla parola straniera alla quale i vari componimenti si ispirano. In genere la connessione tra la parola straniera e quanto viene espresso nei versi è piuttosto complessa: la parola straniera funge in genere da moltiplicatore delle suggestioni generate dal testo, getta una luce diversa su di esso e crea ulteriori connessioni. Ne è un esempio sonetto *Flex, Reflex*, il terzo della raccolta, nel cui titolo si trova appunto il riferimento alla parola di origine latina ‘*Reflex*’:

To beg the question: Deutsch: der Zirkelschluss.

Das Ziel ist gleich, das Spiel unterschiedlich:

Wenn du dich drehst, verlierst du den Kopf,

Fragebeschwörungen stören das Gegenüber.

Kann sein, dass dich das Gegenüber deshalb
gerade lieb gewinnt, da es enthoben
der Pflicht zu antworten. Dir zusehend
brauchs bloß zu stehen und irgendwann zu gehen.

Fragt sich da nur, ist das in deinem Sinn?
Was nützt das Wohlwollen, wenn dir zu Hause
die Zirkelschlüsse bis zum Halse aufgetrümmt
nicht mal als Hulareifen taugen, kannst du
doch deine Solipsie nie mehr so fröhlich
durchführen, dass, wie früher, alles zu schweben scheint.

Das Gegenüber könnte helfen. Deshalb bau
in deine Zirkelschlüsse eine Schlüsselstelle ein.
Wie beim Gerät der Clowns und Zauberer kann dann
ein zweiter Ring gelinde in den deinen schlüpfen,

wenn niemand hinsieht. Ja noch vier bis fünf.
Es braucht nur diesen Fehler, der dein Wohlwollen
wie ein verschärftes Zwinkern – was denn?
Beherbergt eine Ritze dein Begehren?

Machst die Fehler nur, um korrigiert zu werden?
Ist dieser alte Trick nicht bloß unendlich trist?
Oh, dein versehrtes Ich denkt gleich an tryst, an trust,
Trapeze, Blindflug, und wie dieses Klackern klingt,
und will doch nur, dass jemand anders zugibt,
dass er getrickst hat, um mit dir zusammenzufallen.¹⁰²

La parola tedesca *Zirkelschluss* si riferisce al procedimento del ragionamento circolare, del quale il *begging the question* è un esempio particolare. Entrambi rimandano a un tipo di ragionamento nel quale la premessa e la conclusione sono identiche, rendendo quasi superflua l'argomentazione. La parola *Reflex* (che ha che fare in generale con quanto

¹⁰²A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

ritorna su chi agisce – ad esempio con la riflessione fisica dei raggi e della luce o con quella fisiologica di quanto nel corpo e nella mente ha luogo al di fuori della volontà. In qualche modo anche l'immediata associazione per assonanza delle parole inglesi *tryst* e *trust* al tedesco *trist* rappresenta una sorta di riflesso incondizionato che forse consente all'io mutilato cui si fa riferimento (*dein versehrtes Ich*) di coincidere quantomeno con se stesso. In che senso il riflesso mostra un qualche tipo di relazione con il ragionamento circolare di cui si parla nel testo? Si potrebbe affermare che tra l'argomentazione superflua del ragionamento circolare e il riflesso fisico o fisiologico si crea una sorta di parallelismo in merito all'im-mediatezza di entrambi, alla non processualità, all'assenza di mutamento. In un certo senso si può scorgere in quest'aspetto un richiamo a uno dei fili conduttori della poetica di Cotten, ossia alla partecipazione attiva e critica nell'interpretazione – dei testi tanto quanto della realtà. «Die Komplexität der Welt lässt sich in einer noch so genauen Beschreibung nicht einfangen - und daher muss jede gute Beschreibung der Wirklichkeit zugleich sich selbst in Frage stellen, darf sich selbst nicht ernst nehmen, muss - in einem Wort - ironisch sein»¹⁰³ afferma Andreas Weber nella *laudatio* in occasione del conferimento del Reinhard Preissnitz Preis citando i versi conclusivi dell'altro sonetto costruito intorno alla parola '*Reflex*', il sonetto 76 intitolato anch'esso *Flex, Reflex*: «und du, du bist wie dieses Klopapier, das / in großen Rollen dunkel im Behälter kauert, / dass man es lange in die falsche Richtung dreht, / und dreht mans richtig, gibt's nur was zum Abreißen».¹⁰⁴

Se in questo caso il corto circuito viene creato tra la parola straniera del titolo e il componimento, in molti altri casi l'ironia è insita già nel titolo stesso, dove vengono associate parole straniere e parole tedesche. È il caso del sonetto trentuno, che pone l'una accanto all'altra la parola tedesca *Heimat* – carica di storia e significato – e quella inglese *impersonation*, suggerendo velatamente un'idea di *Heimat* come imitazione, il vestire panni non propri (*impersonator* è, infatti, in inglese il sosia). Altrove la parola non si trova affatto nei titoli dei due sonetti a essa dedicati e va cercata nell'indice e nel testo tra le tante altre parole, tutte più o meno familiari ma in realtà talvolta di origine straniera. È il caso di *Sehnsucht, Webcam*¹⁰⁵ sulla parola *Plastik* o di *Begriff*, sulla parola *ingeniös*:

Darf ich den Sommertag mit dir vergleichen?

¹⁰³ <<http://www.heidelberg.de/hd.Lde/HD/Rathaus/Rede+Andree+Weber.html>>: «La complessità del mondo non si lascia imprigionare in una descrizione tanto precisa – e ogni buona descrizione della realtà si deve dunque mettere in discussione, non si deve prendere sul serio, deve, insomma, essere ironica».

¹⁰⁴ A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

¹⁰⁵ A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

Er geht zu Ende während mein Sonett beginnt.
Sonett beginnend während Tag verrint,
darf ich den Sommertag mit dir vergleichen?

Die Angst, es könnte gilben und verbleichen
das Blatt, auf dem das Gold zu Blau gerinnt,
vergeht, wenn dein Profil Kontur gewinn,
dir Wörter ähneln, Ebenbilder gleichen.

Zum Ersten ist jetzt vorerst Mai,
so ungetrübt gefiltert deine Strahlkraft
wie eine Sonne, der man noch nicht müde ist.

Zum Zweiten ist dein Haar wie Flachs, und ist
dein Mund wie Wolken, durch die Sonne kraft-
und friedestrotzend bricht, als ob es Sommer sei.

Und strahlend da wie Mittag ist dein Leib,
quadratisch wie ingeniös vermessen,
gestochen wie aus Gotteslästerung dein Auge.

Wahr und präsent, solange ich hier bleib,
und breit und warm, wie ich dabei gesessen,
schrieb ich dich, während ich auf Wolken schaue.

Solange ich vertraue, sind die Tage hier,
Verlangen ich implementier, verbaue Schweigen.
An Orten fehlts dir nicht, mir nicht an Wegen,
die Stellen deiner Haut zu stillen auf Papier.

Und solltest du ver- oder auch nur gehen,
dank dieser Eselbrücke wieiß ich, wie du bist.
Künftige Generationen werden dich in etwa sehen

und ich werd immer wissen, wie ein Sommertag ist.¹⁰⁶

È interessante notare l'associazione delle parole 'concetto' e 'ingegnoso', entrambe parole chiave della lirica barocca. Il riferimento al Barocco non giunge alla ripresa dello stile complesso e ricercato tipico di quell'epoca, mostrando piuttosto la freschezza del noto verso di Shakespeare con il quale si apre il testo, la forza dell'immagine che sottende. La comparazione dell'amato a un giorno d'estate viene presentata come un metodo efficace per comprendere cosa sia un giorno d'estate, si mette in luce quanto la vividezza dell'immagine renda viva anche la percezione. Ma soprattutto non si può non notare che quest'esaltazione del potere della parola poetica vada di pari passo con quella del potere evocativo della tradizione letteraria, in cui immagini tramandate di generazione in generazione, fungono da *Eselbrücke* per la comprensione e la percezione del reale. In questo modo, nella lirica più legata alla tradizione, si esalta in maniera più o meno esplicita il potere della letteratura di dare forma a immagini – o, riprendendo il titolo, si potrebbe dire a concetti – che per la loro pregnanza restano indissolubilmente legate alle parole che le esprimono, il cui eco non le abbandona. Tutto ciò assume ovviamente un rilievo particolare all'interno di un'opera che gioca con la percezione dell'estraneità o familiarità delle parole di una lingua, sottolineando l'enorme peso della tradizione letteraria in questo processo.

Come si sarà forse notato, in un'opera che dal titolo si presenta come una sorta di ibrido tra un dizionario e una raccolta poetica, si stenta a trovare delle vere e proprie definizioni. L'unica, in effetti, viene data nel primissimo sonetto intitolato *Loxodrom oder die vermessenzen Kurven*:

Loxodrom: die Längenkreise kreisen
um Kreise (siehe auch: Meridian)
einer Kugel her beziehungsweise
der Erdkugel unter gleichem Winkel

schneidend (von gedachten Kurven auf
einer Kugel darauf beziehungsweise
auf der Erdkugel). Loxodrome, die:
Kurve, welche innen loxodrom ist.

¹⁰⁶A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

Unerreichbar weilt die Loxodrome
nah am Partner, dem Meridian.
Überspannt entbehrlich die Atome
wo sie, begehrllich, dünner werden kann.
Und unbeleckt vom Wirken der Symptome
schielt hin mit einem Auge der Meridian.

Schielt hin mit einem Auge der Meridian
wenn in den grauen Morgen erster heller Dunst
passiert die Flanke rasch der Loxodrome
und neue Zeit verwest.

Denn ohne neue Zeit wäre die Loxodrome
viel zweifelhafter, als sie ohnehin schon ist.
Dies weiß und schätzt im Stillen der Meridian
und wartet, bis einmal die Zeit auf sie vergisst,
und dann im Zweifel aneinander aufzugehen
und ohne Zeit Sonnen privat multiplizieren,
in diesem Licht verzückt die Augen aufschlagen und

einander paar von diesen Wörtern sagen,
um in Gedanken, welche wieder kleine Sonnen zieren,
Maßlosigkeit mit Loxodromen zu versehen.¹⁰⁷

La lossodromia, come si legge nel testo, è una linea immaginaria che unisce i due poli e si comporta come una spirale logaritmica. Usata già nel Cinquecento per il calcolo delle rotte di navigazione, ha la caratteristica di mantenere sempre un angolo costante rispetto ai meridiani, cosa che consente di calcolarle con certezza matematica, ma allo stesso tempo impedisce di tracciare rotte che siano le più brevi possibili. In un certo senso questo volume è così: ha una precisione scientifica (e molti sono i riferimenti alle scienze) e allo stesso tempo traccia un percorso che richiede tempo, non consente scorciatoie. I meridiani, com'è noto, congiungono circolarmente i poli unendo virtualmente i punti che

¹⁰⁷A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

hanno il mezzogiorno contemporaneamente (da qui il nome meridiano, appunto). Essi possono ‘solo’ segnare il cambiamento delle ore e la divisione dello spazio. Al contrario le lossodromie attraversano gli spazi con un movimento curvo (è questo il significato etimologico della parola), l’angolo d’incidenza sui meridiani resta lo stesso, mentre diverse sono le ore dei luoghi attraversati, diverso il modo in cui i punti immaginari di cui è composta sono illuminati da sole. Essi inoltre sono la dimostrazione dell’impossibilità di compiere un percorso lineare sulla terra. Tutto ciò ha certamente un valore simbolico rilevante all’interno del volume e di tutta la produzione di Cotten. Nello specifico della sua poetica, la scelta di usare evidenze scientifiche con un valore simbolico può essere interpretata come un ulteriore tentativo di rendere labile la linea di demarcazione tra approccio scientifico e approccio artistico al reale, presentando implicitamente entrambi come strumenti di comprensione sempre provvisoria e relativa del reale.

Le lettere C, G, T, A, simboli delle basi azotate che compongono il DNA, inseriscono un riferimento scientifico anche nel sonetto successivo, dedicato non a caso alla palindromia, proprietà di cui gode lo stesso DNA. Se il sonetto precedente è l’unico con una vera e propria definizione da dizionario, questo dà del termine *Palindrom* una definizione – soggettiva dell’autrice – *ex negativo*:

Das Palindrom ist nicht Palingenese:

die wäre, übertragen, Anagramm.

Das macht man sonst Steinen oder Käse, nicht?

Doch wer sagt, dass mans nicht mit anderen Dingen machen kann?

Ich schüttele den Rucksack, wenn ich gehe,

und auch meine Gedanken sind ja palingen;

ich schüttele im Auge, was ich sehe,

und hoffe etwas anderes zu sehen.

Sie nämlich, wenn ich in die Fluchten schaue

und mich vor Hoffnungen den Blick nicht senken traue,

und setze Fuß vor Fuß der Mitte zu,

wo man in jede Richtung bis zum Ende schauen kann.

Dort ich das Nichts und schüttele mich, und dann

nehm ich den ersten besten Weg und finde Ruh.

Nehm ich den ersten besten Weg und finde keine Ruh,
liegt es vielleicht am Weg, vielleicht an mir.
Den diesen Weg habe ich ja nur genommen,
weil ich glaubte, er führt vielleicht zu dir.

Wie aber, wenn das Ziel sich auch bewegt,
muss man dann nicht ums zu erreichen, stehen bleiben?
Die Schritte, die den Vorgang weiter treiben
werden in anderen Alphabeten hingelegt.

Zenith wäre schon gut, wäre das Maß bekannt.
Nicht alle Wege aber kommen zurück.
Man sollte, wenn man ich ist, vielleicht lieber weitergehen.

Um von den süßen Schmerzen abzusehen,
die C und G und T und A verrücken,
in sich verschlungen sind wir manchmal redundant.¹⁰⁸

Il palindromo non rappresenta una palingenesi, che, afferma Cotten, sarebbe piuttosto da associare all'anagramma che crea qualcosa di assolutamente nuovo a partire dallo stesso materiale. Cos'è un palindromo lo si evince innanzitutto dal titolo, *Die Liebe ist Sieger – rege ist sie bei Leid*, che come i palindromi è caratterizzata da un'identica sequenza di caratteri, sia che essi vengano letti da sinistra a destra sia che vengano letti nel verso opposto. Nella parola di origine greca è presente l'idea di 'percorrere di nuovo (da *πάλιν* "di nuovo" e *δρόμος* "percorso"), un'idea che tiene insieme il *gehen* e il *sehen*, parole che in questo testo sono in rima e che rappresentano uno dei motivi conduttori del volume. Percorrere di nuovo, dunque, assumere nuove prospettive, tenere insieme costanza e variazione: questi sono gli elementi centrali non solo di questo sonetto, ma di tutta la raccolta che propone in sostanza uno sguardo complesso sul linguaggio e attraverso di esso sul reale.

Fin qui si è insistito molto sulle diverse modalità in cui le parole selezionate dall'autrice vengono presentate all'autore. Il riferimento al dizionario presente nel titolo

¹⁰⁸A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

della raccolta introduce il lettore nella dimensione del definire, che porta con sé la delineazione d'immagini nitide e concrete. In realtà, come si è detto, quello che accade con la lettura di questo volume è l'esatto opposto: i contorni delle parole non vengono delimitati bensì sfumati; l'immagine che ne consegue non è più chiara, bensì più complessa; il lettore non è fruitore passivo di un contenuto già dato, ma è piuttosto costretto a farsi parte attiva nella creazione di un'immagine delle parole che l'autrice gli propone. È questa del resto una delle caratteristiche della poesia, il suo modo specifico di entrare in relazione con il mondo. Come scrive Cotten,

«Dichtung und Philosophie sind also, so wie Schönheit und die Wahrheit, Beziehungen. Die Beziehung zwischen dem persönlich Erlebten und dem Allgemeinen. Beziehungen aber sind nicht, sie werden andauernd, oder mit einem anderen Wort, sie ändern sich andauernd auf tückischste Weise, was wohl den Zweck hat, uns zu zwingen, immer neu zu sein, oder wenigsten Sachen zu kapiern, die wir nie zuvor kapiert haben».¹⁰⁹

Questo sembra essere l'impulso che sta alla base di tutta l'opera di Cotten: cercare sempre di modificarsi e di capire, consapevoli dell'impossibilità di fissare la propria identità e le proprie conoscenze in modo definitivo. Il linguaggio rappresenta per lei un valido strumento per mettere in atto questo intento poetico e di vita. La sua capacità di nominare in forma statica e stabile il reale viene negata a favore di un'interpretazione del linguaggio come mezzo per comprendere ciò che cerca di nominare, attraverso le tante diverse prospettive che esso è in grado di offrire, attraverso la sua stessa intrinseca mutevolezza e profondità temporale. A tentoni con la lingua si cerca di comprendere di volta in volta il segmento di reale sul quale si è posto lo sguardo. Scrive Cotten in *Un po' di più. Sulle premesse e il senso di ciò che possiamo combinare con le parole*,

«[S]enza affidarsi momentaneamente al relativo oggetto di interesse non si capisce nulla, eccetto quanto viene detto in una tradizionale – “comprensibile” – terminologia, con la conseguenza di non apprendere niente di nuovo e di rimanere miseramente bloccati nel proprio primitivo e invariabile pensiero. [...] I conti non tornano se lo scopo di una poesia è soltanto quello di definire, con l'aiuto delle metafore, l'equilibrio dei sentimenti nel

¹⁰⁹A. COTTEN, *Im Gummistiefel die Haut entlang*, cit., p. 159: «La poesia e la filosofia sono quindi, come anche bellezza e verità, delle relazioni. La relazione tra quanto viene vissuto personalmente e il generico. Ma le relazioni non sono, esse divengono costantemente, o detto altrimenti, cambiano continuamente nella maniera più insidiosa possibile, cosa che ha ben lo scopo di costringerci a essere sempre diversi, o almeno a comprendere ciò che prima non avevamo mai compreso».

modo più preciso possibile, servendosi a tal fine, come da copione, di una serie di proposizioni enunciative. Attraverso la grammatica e ancor più della non-grammatica è un obiettivo raggiungibile quello di esprimere con la lingua tutte le sfumature della possibilità, tutte le insicurezze e le relatività. Non c'è giustificazione di sorta che ci permetta di scrivere in modo così scontato, come se tutto fosse già dato».¹¹⁰

Che i testi dell'autrice cerchino di fare ciò è reso evidente innanzitutto dalle continue sfide di comprensione che essi pongono al lettore. Per non scrivere come se fosse tutto già dato, Ann Cotten sfrutta capacità interne al linguaggio stesso, la cui comprensione si fonda certamente su un alto grado di convenzionalità e condivisione, ma che non perde mai la capacità di portare con sé prospettive diverse sul reale. Ciò è reso manifesto dall'interazione tra lingue diverse, tra registri linguistici diversi, nonché dall'interazione tra diversi usi settoriali del lessico. Così, ad esempio, parole con significati diversi in diverse discipline scientifiche veicolano uno sguardo multiprospettico sul reale. Ne è un esempio la parola 'paralogia' alla quale viene dedicato il sonetto *Paralogie. Treffen scheitern*:

Sie hat n Date and starrt die Blume an.
An sich hätt er schon lange da sein sollen.
Soll das Gewächs auf dieser Seite so
so unförmig blöde ins Zimmer hängen?

Hängen solche Dinge wohl zusammen?
Am Ende stellt das Ding ihr Denken dar.
Darum blickt sie lieber alle Sekunden,
um den Erwarteten zu sehen, zur Tür.

»Türlich, Darling, hab ich dich nicht vergessen!
Essen wir hier oder später woanders?«
Derselbe Ton, den sie von letzter Woche kennt.
Könnte er bloß aus nichts als Konversations-
Ionen bestehen, die Ohr wie Salven treffen;
fänden sie bloß in ihr nicht gar so viel Bekanntes.

Desgleichen sucht sie in seinem Gesicht

¹¹⁰A. COTTEN, *Un po' di più. Sulle premesse di ciò che possiamo combinare con le parole*, pp. 635-636.

- ich täte sicherlich nicht anderes – schon
ohne Notwendigkeit nach etwas Neuem.
Emsig. Aber sie wird nichts finden.

Denn seine Augen bleiben bei Bekanntem,
empathisches Verfahren meidet er geschickt,
schickt was aus einem Fundus eingeübter Blicke,
keinen, der ihre vielen Nervenden trifft.

Triftige Gründe, ihn nicht mehr zu treffen,
fände sie sein Gebaren nicht so hübsch.
Üb Schauen, so sagt sie sich und hört nicht zu,
zu unversehrt parlieren seine Lippen.

Penultimatum: Er hilft ihr in die Jacke
Kacke: Sie trifft den Ärmel nicht und fällt um.¹¹¹

I versi sviluppano il motivo dell'appuntamento galante andato male sotto forma di dialogo, creando un parallelismo tra questa immagine e l'idea di una comunicazione non riuscita – o comunque fuori dagli schemi – implicita nell'idea di paralogia che, come si legge nel dizionario Treccani, può essere definita come «espressione verbale o ragionamento incoerente e illogico, per lo più dovuti a un'alterata concatenazione dei pensieri».¹¹² A esso è collegato etimologicamente il concetto di paralogismo, sviluppatosi in opposizione a quello di sillogismo (ovvero al ragionamento logico-deduttivo) e indicante il ragionare (*λογίζομαι*) “al di fuori, oltre” (*παρα*). Fuori dagli schemi è certamente il tipo di concatenazione che lega i versi del sonetto, fondata su una sorta di effetto domino:

«Jeder Vers nimmt am Anfang ein Stück des Wortmaterials vom Ende des vorangegangenen auf – so wie die Dominosteine jeweils auf der Seite, mit der sie aneinander gelegt werden, denselben Wert anzeigen müssen. Das Bemerkenswerte an diesem Prinzip ist seine Vielgestalt. So funktioniert es einmal als Reim (vergessen – essen), nimmt sich das andere Mal ein Stück aus einem Wort heraus (Konversations-Ionen) oder spielt mit dem

¹¹¹ A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

¹¹² <<http://www.treccani.it/vocabolario/paralogia/>>.

Unterschied zwischen graphischer und lautlicher Form (treffen – fänden). Indem das Gedicht mit Sprache in ihrer materiellen und akustischen Dimension experimentiert, ruft es eine ästhetische Maxime wach, die von Horaz geprägt wurde. Es handelt sich dabei um die in seiner *Ars Poetica* zu findenden Formel: *ut pictura poesis* – wie ein Bild, so (sei) die Dichtung. Im Zuge seiner Rezeption entwickelte sich aus dieser Formel ein ästhetisches Programm, dass Sprach- und Bildkunst miteinander verband. *Paralogie. Treffen scheitern* – das im Übrigen ein Anagramm auf *Ars Poetica* enthält – knüpft daran insofern an, als es sowohl mit dem Klang als auch dem Erscheinungsbild der Sprache jongliert». ¹¹³

A questa dimensione di gioco linguistico si rifà anche Jean Francois Lyotard che nel celebre saggio *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*¹¹⁴ propone proprio la paralogia come alternativa alle ormai impossibili grandi narrazioni per la costruzione del sapere. Nell'uso che ne fa il filosofo francese, il termine esce fuori dall'ambito degli studi di psicologia cui viene tradizionalmente collegato in quanto espressione linguistica di un disagio mentale e di disturbi cognitivi. L'idea stessa di paralogia viene liberata dalla connotazione negativa presente nell'uso medico del termine per essere invece connotata positivamente come sistema aperto che consente un approccio produttivo al reale, riuscendo a rendere conto della sua complessità, senza cercare l'organicità dei sistemi chiusi, delle grandi narrazioni. Va notato che questo sonetto, stranamente, non è associato a un altro sonetto sulla stessa parola, bensì con un testo intitolato *Homologie, Ich*:

Wär ich Roboter, ich regierte
Mich, meine Gliedmaßen und die USA.
Gleichermaßen Unterschiede konturierte,
Grenze verschmierte ich. Ich wär da,

verschieden und geölt, die Konditionen

¹¹³<http://faustkultur.de/594-0-Malte-Kleinjung-Ann-Cotten.html#.VS09_msVbo>: «Ogni verso riprende all'inizio un pezzo delle parole alla fine del precedente. Degno di nota in questo procedimento è la molteplicità delle sue forme. A volte funziona come una rima (vergessen – essen), un'altra volta prende un pezzo di una parola (Konversations – Ionen), o gioca con le differenze tra la forma grafica e quella del suono (treffen – fänden). Sperimentando con la lingua nella sua dimensione materiale e acustica, richiama una massima estetica creata da Orazio. Si tratta di un'espressione che si trova nell'*Ars poetica: ut pictura poesis* – come il quadro, così la poesia. Nel corso della sua ricezione si è sviluppato un programma estetico a partire da questa formula, che collega arti verbali e arti visive *Paralogie. Treffen scheitern* – che tra l'altro contiene al suo interno un anagramma di *Ars poetica* – si ricollega a esso nel senso che gioca con destrezza sia con il suono che con la forma visiva delle parole».

¹¹⁴J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les edition de Minuit, Paris 1979; trad. it. a cura di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2014.

wären mir mehr oder weniger egal
wie alles, was so ähnlich nominal. Denn ich bin
sicher, es liegt viel an der Begründung

die heute leer ist, wenn ich schaue,
hör ich, zu schal, schmeck ich, zu dicht,
nichts geht hinein was mich anficht,
nichts riech ich, was mich anschaut, nichts, was
ich höre, schmeckt mir: alles grenzt nicht an das,
was ich erwarte, bis morgen selbst ich traue.

Ich wär geschmeidig, wenn mir selbst ich gliche.
So schau ich mir entsetzt in die Papiere,
die, homolog, insinuieren, dass ich sie verlor.
Dann käme, blind, ich tastend mir zwar auf die Schliche,

hätte mich aber nur getäuscht, und, um nichts klüger,
folgte ich wortlos, schläfrig meinem Bauplan.
Kein Dank, da mich der Oberflächenstreif an den Skalar
gemahnt mit seinen Runden im Aquarium. Und schlug er

zehntausend Mal den Kopf auf dieses Glas,
auf Millionen Mal brächt es ein Automat.
Ich gliche Automaten nicht, nicht einmal mir,
und wenn ich meiner Zunge widerspreche, spricht Verrat
die Zunge, die psittakisch mich begleitet
und mich von Zeit zu Zeit von ihrer Freiheit kosten lässt.¹¹⁵

Se alla paralogia viene associato un incontro fallito, all'omologia viene associato l'io (*ich*), che sembra fare i conti con la mancanza di coerenza interna, con una non identità con se stesso che stride con quell'idea invece di uguaglianza insita nel prefisso *homo*. In realtà, a ben vedere, il concetto di omologia ha a che fare con una corrispondenza non assoluta, bensì legata allo sviluppo nel tempo o alla collocazione nello spazio. Di omologia si parla, ad esempio, in biologia per indicare caratteri fenotipici simili in specie diverse

¹¹⁵A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

aventi una stessa origine genetica e funzioni simili. Ed è in quest'ambito che viene fuori la relazione con la paralogia cui si fa riferimento nel sonetto gemello. I geni paraloghi sono, infatti, un tipo particolare di sequenze omologhe create a seguito di una differenziazione del genoma successiva a una duplicazione genica all'interno della stessa specie. Al contrario, i geni ortologhi sono geni omologhi presenti in specie diverse ma correlate e codificano appunto strutture fenotipiche omologhe (un po' come il robot al quale si fa riferimento nel testo e l'essere umano: relativamente simili, ma comunque diversi). Ancora una volta, dunque, vi si trova un riferimento alla scienza – e in particolare alla genetica – e ancora una volta vi è un parallelismo con il linguaggio, anch'esso caratterizzato dalle infinite capacità combinatorie, dalla compresenza di costanza e variazione, condivisione e distinzione, rispetto delle regole e libertà.

Il testo propone dunque in modi sempre diversi la messa in crisi della comune percezione della linea di demarcazione tra proprio ed estraneo, insita del resto nell'idea stessa di “*Fremdwörterbuch*”. Scrive Malte Kleinjung a tal proposito:

«Wozu dienen Fremdwörterbücher? Sie werden, so würde man wohl als erstes sagen, in der Regel dann konsultiert, wenn sich ein Wort innerhalb eines Textes nicht in unser gängiges Verständnistraster einfügen will, wenn sich weder sein Schriftkörper noch seine Lautgestalt direkt in Sinn umsetzen lassen. Ein nicht zielgerichteter, sondern schweifender Blick wird jedoch in einem Fremdwörterbuch nicht allein Einträge finden, die uns Unvertrautes erhellen und erläutern. Man stößt womöglich sogar auf mehr Worte, die sich – wie z.B. ‚Cornflakes‘ – im Alltag so selbstverständlich eingenistet haben, dass man für einen kurzen Moment verblüfft ist, sie unter der Rubrik ‚fremd‘ anzutreffen. Hinzu kommen solche wie ‚Handy‘, das sich nur den Anschein von ‚Fremdheit‘ gibt, tatsächlich aber im Englischen unbekannt ist. Die vermeintlich klare Trennlinie zwischen dem ‚Fremden‘ und dem ‚Eigenen‘ bzw. ‚Bekanntem‘ verschwimmt so unversehens. Auf vergleichbare Weise verfahren auch die Gedichte Ann Cottens. Aus einem unüberschaubaren Fundus an Formen und Motiven schöpfend, verfremden sie das Bekannte, vermischen es mit Fremdgewordenem und erzeugen dadurch Neues».¹¹⁶

¹¹⁶ <http://faustkultur.de/594-0-Malte-Kleinjung-Ann-Cotten.html#_VS09_msVbo>: «A cosa servono i dizionari di parole straniere? Essi di regola vengono consultati, si direbbe a una prima valutazione, quando una parola in un testo non sembra rientrare nella nostra griglia di comprensione consueta, quando né il suo corpo grafico né la forma dei suoi suoni si lasciano tradurre in significato. Se non si va direttamente all'oggetto della propria ricerca, ma si lascia scorrere lo sguardo nel dizionario di parole straniere non si troveranno solo lemmi che ci chiariscono e spiegano qualcosa che non ci è familiare. Ci si può imbattere in più parole che, come ad esempio ‘cornflakes’, si sono radicate talmente tanto nella nostra quotidianità, che si resta per un attimo sorpresi di trovarli sotto la rubrica ‘straniero’. Per di più se ne trovano altre come Handy

Il critico coglie pienamente il punto centrale della raccolta – dei *Fremdwörterbuchsonette* in particolare e dell’opera in generale. Non a caso, anche l’immagine intorno alla quale ruota *Florida Räume*, l’opera successiva di Ann Cotten, si fonda sulla dinamica tra proprio ed estraneo. I *Florida rooms*, infatti, sono degli edifici basati sull’utilizzo di vetro o altri materiali trasparenti che offrono una diversa percezione di ciò che è dentro e ciò che è fuori. Nella ‘teoria dei *Florida rooms*’ affidata nel testo a un cocker si legge quanto segue: «Florida Raum: Eigenschaften: Transparenz; das Gegenteil von Transparenz. [...] Wir würden die Florida Rooms also so bauen, dass man nicht weiß, ob man draußen ist und hineinsieht oder herausschaut».¹¹⁷ E come il materiale trasparente di cui si compongono i *florida rooms* conserva la sua funzione di separazione tra esterno e interno, sebbene in maniera particolare, suggerendola appena e dunque creando una diversa e più complessa percezione del reale, così la parola non costruisce più edifici solidi, ma ne suggerisce le possibili planimetrie: «Das Wort, nicht mehr prächtig, sondern suggestiv, löst langsame, leise Katastrophen aus, Massenhysterien, Trends, selten Reparaturen, nie beginnt etwas. Und die Bauwerke tragen die designschimmelnden Antlitze von Versehen».¹¹⁸ Attraverso questa metafora architettonica, Ann Cotten porta avanti il proprio percorso di relativizzazione delle percezioni, dello sguardo, senza veramente proporre una sua personale interpretazione compiuta del reale, ma cercando piuttosto di far venir meno quelle date.

Uno dei modi in cui l’autrice usa il linguaggio per raggiungere questo scopo è il ricorso ad apparenti errori di ortografia o grammatica che in realtà sono funzionali alla creazione di nessi intertestuali di vario genere, pretendendo dal lettore uno sguardo sempre vigile e un orecchio attento alle connessioni sonore. Come nota il critico Meinof Reuil in una bella recensione alla criptica elegia *Ein Pferd*,

«Am Anfang der Elegie heißt es: „Gott, wie bräuchten wir andere Vokabel [...]“. Das macht stutzig, es müsste doch da stehen: „andere Vokabeln“!? Ein Druckfehler vielleicht? Doch bei der Sorgfalt, die der SuKuLTuR Verlag in seine Heftchenreihe „Schöner Lesen“ und in seine übrigen Publikationen legt, ist das wenig wahrscheinlich. Also, wer von einer déformation professionnelle betroffen ist, kringelt sich das ein und fährt mit Lesen fort – um

che dà soltanto l’apparenza di estraneità, ma in realtà in inglese è sconosciuta. La linea di demarcazione tra ‘estraneo’ e ‘proprio’, ‘conosciuto’ che si presupponeva chiara improvvisamente diventa sfumata. Le poesie di Ann Cotten seguono un procedimento analogo. Creando a partire da un fondo incredibile di forme e motivi, rendono estraneo quanto è noto, lo mescolano con quanto è diventato estraneo e creano in questo modo qualcosa di nuovo».

¹¹⁷ A. COTTEN, *Florida Räume*, cit. p. 120.

¹¹⁸ A. COTTEN, *Florida Räume*, cit. p. 132.

am Ende auf die Verse zu stoßen: „[...] und ich scheute mich nicht mehr vor dem Vokabel / dieser gescheiterten Maße, ich sah, ich lag richtig, / allen im Weg.“ Und nun wird auch klar, wie das (!) „Vokabel“, das „allen im Weg“ liegt, zu lesen ist, nämlich als Verschmelzung aus „Vokabel“ und „Kabel“, als Kontamination.

Das ergibt Sinn: Elektrisierte Wörter, elektrisierend. Leichtes Krisseln, Knistern, der Geist auf Empfang». ¹¹⁹

Non solo per leggere Ann Cotten bisogna tener alta l'attenzione, ma bisogna anche tener ben aperti i propri canali sensoriali. È questo un punto fondamentale per la poetica dell'autrice di origine statunitense, che, come si è già sottolineato, vede nel linguaggio innanzitutto un organo di percezione. L'approccio al mondo può farsi più intenso e profondo se tale è anche l'approccio al linguaggio. «Wenn man denn Sprache möglichst nahe und intensiv erlebt, - scrive Cotten- ist das ja schon die Weltwahrnehmung, die intensiviert wird». ¹²⁰ In questo risiede uno degli elementi fondamentali del suo specifico approccio al linguaggio e che le sono valse un posto speciale tra gli esponenti della cosiddetta letteratura Chamisso.

Non sorprende dunque che a percorrere tutto il volume che le ha portato la vittoria del premio dedicato allo scrittore di origine francese ci sia una forte carica sensuale e un continuo parallelismo tra linguaggio e amore e soprattutto tra linguaggio ed erotismo. *Der schauernde Fächer* cattura l'attenzione del lettore sin dalla copertina per la quale Cotten ha fortemente voluto dei fotogrammi di un progetto dell'artista visuale austriaca Kerstin Cmelka – con la quale aveva precedentemente lavorato per il volume *I, Coleoptile* – intitolato significativamente *Multustability*. Il testo si apre poi con un testo intitolato *Die gelangweite Combo oder wie man gut schreibt*, che in qualche modo introduce l'intera opera. Anche questa scelta non è certamente casuale: il combo è un particolare tipo di formazione jazz che si caratterizza per una particolare libertà di esecuzione e per il venir meno della netta distinzione tra strumenti per la parte ritmica e strumenti solisti. Nel testo

¹¹⁹ <http://www.lyrikkritik.de/reul-zu-cotten.htm>: «All'inizio dell'elegia si legge: „Gott, wie bräuchten wir andere Vokabel“. Restiamo interdetti, dovrebbe dirsi „Vokabeln“!? Un errore di stampa magari? Eppure, se si considera la cura che la SuKuLTuR Verlag ci mette nella sua collana di libricini „Schöner Lesen“ e nelle altre sue pubblicazioni sembra poco probabile. A quel punto chi è preso da una déformation professionnelle, se lo segna e prosegue con la lettura per poi imbattersi alla fine del verso in „[...] und ich scheute mich nicht mehr vor dem Vokabel / dieser gescheiterten Maße, ich sah, ich lag richtig, / allen im Weg“. E a quel punto diventa chiaro, come “das Vokabel” (il vocabolo, al neutro!) che “sta a tutti sul cammino” è in realtà da intendersi come come fusione tra Vokabel e Kabel, come comunicazione: Ne deriva il senso: parole rese elettriche, che elettrizzano».

¹²⁰ A. COTTEN, *Nach der Welt. Die Listen der konkreten Poesie*, cit. p. 44: «Quando il linguaggio viene vissuto nella maniera più ravvicinata e intensa possibile è proprio la pecezione del mondo ad essere resa più intensa».

si suggerisce l'idea che questo tipo di musica con le sue peculiarità consenta un diverso tipo di approccio alla musica in sé, così come l'opera dell'autrice sembra veicolare una percezione diversa del *sound* delle lingue, delle varie lingue (tedesco, inglese, russo, giapponese) che s'intrecciano in questo testo. Un tale tipo di approccio sensoriale alla lingua viene suggerito nello stesso testo anche attraverso un confronto tra la scrittura di Robert Musil e quella di Hemito von Doderer:

«So wie den Autor selbst – wie ich vermute – hob mich immer wieder ein brillantes kleines Bild, das sich in die Vorstellungsgabe schmiegt wie ein gutes Werkzeug in die Hand, in einen geistigen Wachzustand, wie es sonst nur ein Lichtreflex von einem gegenüberliegenden Gebäude vermag, oder ein erschreckendes Geräusch wie die Stimme meines Gelibten, die ich vermeine, zwischen den Bücherregalen zu hören, oder dass ich es ohne es zu erwarten beinahe überfahren werde. [...] Hemito von Doderer hingegen lässt sich voll weiblichen Humor gehen, tut sich nicht den geringsten Zwang an, was den Satzbau betrifft; seine Bilder hängen, bauschen sich und schwingen kreuz und quer wie die riesigen Brüste einer drallen Frau, die weiß, dass Lust das wichtigste im Leben sind. Äh ist».¹²¹

Come nell'esempio precedente, tra l'altro, Cotten gioca nuovamente con errori di grammatica, creando un corto circuito tra la parola *Lust* al singolare (voglia, piacere in generale) e il suo uso al plurale, che si riferisce principalmente al piacere sessuale. Il nesso tra linguaggio ed eros ritorna più volte nel testo. Particolarmente interessante risulta un parallelismo tra diversi tipi di amore – quello all'interno di una coppia e quello extraconiugale – con diversi tipi di approcci alla lingua:

«Diese ruhige Klugheit besitzt die Sprache, auch wenn sie zu nichts verwendet wird. Und so wie man bei einer Frau oder bei einem Mann, mit dem man abseits der Liebe schläft, sagen kann (dabei alle seine Gliedermaßen, Rumpf und Kopf meinent), es sei gut, dass er so sei und da sei – und nicht etwa wie bei der Liebe, wo man jedes Durcheinander seelisch anhebt und nicht weiß, wie man zurechtkommen soll, da jede Zelle des Körpers den man zufällig ausgewählt hat, unendlich schön, unendlich liebenswert und unendlich begehrenswert ist, dass man gar nicht mehr zu anderen Dingen käme, wollte man richtig und vernünftig handeln -, so kann man den Körper der Sprachkompetenz auf eine

¹²¹A. COTTEN, *Der schauernde Fächer*, cit. p. 9.

gelassene, common-sense-artige Weise in Ruhe lassen und gutheißen, und wenn es dann Zeit wird, dass das erlaubt ist, in ein Bett legen unter eine mit Baumwolle bezogene Daunendecke, die man über den Schultern ausreichend hochzieht, um nicht den Zug eines Zweifels hereinzulassen, und, zufrieden mit dem Resultat einer guten und berechtigten Arbeit, die man getreu ausgeführt hat, sich an die so unbekante, mystische und doch gesunde Arbeit der Bewusstlosigkeit machen». ¹²²

Come l'amore coniugale porta con sé una sorta di idolatria o approccio mistico che ha come conseguenza la mancanza di consapevolezza, così un approccio al linguaggio che si limita alle convenzioni e all'esaltazione di quanto già dato corre il rischio di essere privo di vera e profonda coscienza di ciò che si sta facendo con il linguaggio.

Quanto sia importante per Cotten questo punto risulta chiaro anche dalla premessa a un'altra opera – coeva a *Der schaudernde Fächer* – in cui ritorna con forza il legame tra sensualità e lingua. *Hauptwerk. Softsoftporn* è, infatti, una breve raccolta di poesie in cui i due scopi dichiarati – *kartieren* e *forschen*, ossia cartografare/archiviare/schedare e indagare – vengono messi in relazione all'illusione di chiarezza e comprensione che si ha, ad esempio, quando si guarda al mondo da un aereo e lo si vede piccolo, controllabile. Al contrario, ciò che conta sono per Cotten le discontinuità, le sfumature, le esperienze sensoriali e singolari piuttosto che le generalizzazioni:

«Eigentlich aber geht es um das, was man wirklich *gegen* etwas darin haben könnte. Schilderungen, die das Empfinden kränken, weil man selbst es anders gekannt hat. Es öffnet sich eine tief schmerzende Fissur, wenn sich herausstellt, dass Leute, mit denen man sich gemeinsam glaubte, in Wirklichkeit in grundverschiedenen Versionen der Sache lebten. Oder wenigsten die Sache bei ihrer Verarbeitung zu ganz anderen Sachen mit ihren sonstigen Fakultäten verknüpfte. Eigentlich müsste man also für jeden Zusammenhang sprachlich sich etwas ganz Neues herausbilden lassen – aber womit denn? Der Eindruck von Singularität verleitet einen ja eher dazu, eine Sache *nicht* sprachlich zu beschreiben: Wozu sollte man etwas, was nur stimmt, solange es da ist, allgemein erschließen? Allgemeinheit kann nur ein produktiver Vorsatz sein: mit alten Wörtern neue Erfahrung zu beschreiben, von denen ich nicht weiß, was sie genau sind». ¹²³

¹²² A. COTTEN, *Der schaudernde Fächer*, cit. p. 9-10.

¹²³ A. COTTEN, *Hauptwerk. Softsoftporn*, cit. p. 5.

Molto importante è che l'autrice suggerisca la necessità di far ciò partendo dalle parole vecchie, che in qualche modo non vengono puramente usate per descrivere o spiegare, ma piuttosto fatte esse stesse oggetto di nuova esperienza. In ciò la poesia è maestra e certamente Cotten non è la prima e non sarà l'ultima a proporre una tale visione della letteratura in genere e della poesia in particolare. Ciò che piuttosto rende interessante una riflessione su questa giovane autrice è semmai vedere come l'esperienza dell'abitare, o meglio, del muoversi tra lingue e culture diverse abbia contribuito ad arricchire non solo la sua padronanza stilistica e linguistica, ma anche a dare spessore alla sua riflessione sul linguaggio in sé, a rafforzare questa consapevolezza delle possibilità del linguaggio, della sua complessità.

Nelle opere fin qui analizzate, l'autrice non fa riferimenti diretti alla propria condizione di autrice plurilingue. Il volume in cui maggiormente si può percepire un tono autobiografico è paradossalmente un testo che Ann Cotten ha scritto su richiesta della casa editrice Broken Dimanche Press. *I, Coleoptile*, la prima e per ora unica raccolta scritta dall'autrice di origine statunitense nella propria lingua madre, si fonda sull'immagine del linguaggio come involucro protettivo. Il coleotile al quale fa riferimento il titolo è in natura una membrana che protegge il seme delle graminacee, fino a quando essa non viene poi intaccata per consentire lo sviluppo della pianta. Al coleotile viene dato il nome di Enzo, anagramma della parola *zone* e, in effetti, esso rappresenta una zona intermedia tra il seme e ciò da cui trae il nutrimento necessario. La membrana cresce accumulando acqua e poi viene intaccata dalle prime parti della pianta che escono all'esterno, dalla *first wing* come viene chiamata in *Last*, la lirica in cui è maggiormente esplicito il parallelismo tra il coleotile e il linguaggio. Esso è quasi nascosto nell'interno del risvolto di copertina alla fine del volume, ma offre un'importante chiave di lettura per la comprensione dell'intero volume:

«No longer do I pass the intentions by but
I miss the rest. I am a woman as yet
in a cocoon. I am embarrassed
that one has caught me as I unfold
my first wing, still in the “real,- ” bag.
Your hairy arms
o how I could swarm, admire!
How I could roll my segments

thunder-clean, I was stark cushions
with enough feet for all the world.
But he who touches me now get splinters
and I go through the alphabet
in order to conclude, until my death.
Now please feed my pelt with poems
And with time. So much time, so many times a single beer.
I hear your voices, I am here». ¹²⁴

Il *cocoon* in cui è chiuso l'io filtra il contatto tra esso e il mondo esterno: ciò che stimola il soggetto, ma anche ciò che da esso viene generato, i frammenti di comunicazione. L'immagine della membrana che avvolge e protegge è stata da più parti associata non solo al linguaggio in generale, ma piuttosto alla lingua madre in particolare – anche in considerazione del fatto che per questa specifica raccolta Cotten abbia scelto l'inglese. In quest'ottica si può interpretare anche la scelta del titolo per questa poesia, rimarcando non solo – e non tanto – il fatto che sia l'ultima della raccolta, quanto il fatto che la presenza del 'filtro' della lingua madre persiste (*to last*) lasciando una propria traccia in tutte le forme di comunicazione verbale. Il fatto che l'aspetto autobiografico sia effettivamente rilevante in questo testo risulta evidente anche dal fatto che Cotten oltre ad usare spesso la prima persona, rivolge anche a se stessa delle esortazioni. Si veda ad esempio la lirica *Why you?*:

«Ah, that mean sun,
He finds the point where he can hurt me
By shining and shining
He makes us be a wide surface,
A terrible expanse of time
Which is a needle
Aimed at my point
And before I am forced to
I become hole

Pale, sun pale!

¹²⁴ A. COTTEN, *I, Coleoptile*, cit.

Go, Ann go!». ¹²⁵

È interessante notare che ancora una volta l'io viene presentato come un potente ricettore esposto agli stimoli esterni, come un grande foglio bianco che viene progressivamente scritto.

Va detto che nel parallelismo tra la lingua madre e il coleotile non assume un tono melanconico, di rimpianto per la perdita di protezione a seguito della lacerazione della membrana. Che essa sia lacerata e il seme possa germogliare, proseguendo la sua crescita in altra forma, non può non essere presentato positivamente:

«I cut myself

by going around.

And being hard sharp

Soft and springy.

Take the water out of me

And you can do what you like

Powder not power

power is slower

to die in folders

than I». ¹²⁶

Proseguire la propria crescita in altra forma è, del resto, un po' quello che è stata portata a fare Cotten. Autrice plurilingue, cresciuta appunto a contatto con culture diverse, essa non presenta al lettore questa sua condizione né con l'atteggiamento di chi rimpiange un'identità univoca e integra, né con quello di chi ostenta la ricchezza del proprio bagaglio culturale complesso ed eterogeneo. Lo scopo dell'autrice sembra piuttosto quello di rafforzare il potere percettivo del linguaggio incrinando, anche in chi ha vissuto l'esposizione all'influsso di più culture in maniera diversa da lei, le apparenti certezze che

¹²⁵ A. COTTEN, *I, Coleoptile*, cit. p.24.

¹²⁶ A. COTTEN, *I, Coleoptile*, cit. p.47.

il suo uso inconsapevole può dare. Come sottolinea Martin Kubaczek, quella di Cotten non è né sfiducia nei confronti delle possibilità del linguaggio, né goffo plurilinguismo, né esaltazione della lingua madre, bensì grande sensibilità per la sensorialità del linguaggio:

«So viel wie um den Sinn geht es um Sinnlichkeit und Sinne in diesem tastenden und testenden, so vertrackten wie geschmeidigen Umgang, der blinzelnd gegen die Sonne steht Weniger Sprachskepsis, -zweifel oder -philosophie ist das Thema, sondern Sprache als ein sinnliches Organ, das Cotten abklopft und exploriert ». ¹²⁷

Questo tipo di sensibilità è appunto accresciuta dall'esperienza multiculturale, dall'incontrarsi e mescolarsi del sound di lingue diverse. Ciò significa anche però che non è necessariamente l'essere nati in un posto e cresciuti in un altro a fare la differenza – tanto meno nel mondo contemporaneo globalizzato – ma significa piuttosto che quello che conta è piuttosto una sensibilità per le lingue simile a quella dell'autrice, una sensibilità che la sua opera contribuisce ad accrescere e far sviluppare nei lettori. Il maggiore o minore grado di consapevolezza nel vivere il plurilinguismo e il multiculturalismo dipende non solo dalla diversità delle esperienze che la generano, ma anche – e forse soprattutto – da un diverso modo di vivere e concepire il linguaggio in sé, che dell'appartenenza culturale e dell'instaurarsi di una dialettica tra proprio ed estraneo è uno dei veicoli principali. Questo accade soprattutto se esso non viene considerato come uno strumento per categorizzare il reale costruendo delle griglie fisse intorno ad esso, ma si vede piuttosto in esso uno strumento di percezione e organo sensoriale. Ciò comporta innanzitutto un più forte soggettivismo e relativismo, il rafforzamento della presenza del corpo nella comunicazione che diventa un polo importante della comunicazione e crea nuovi equilibri nel rapporto tra soggetto, mondo esterno e le interpretazioni condivise a livello di società.

In tutto ciò che è stato detto fino ad ora sulla poetica di Ann Cotten e in particolare sul suo approccio al linguaggio si può cogliere l'influenza che la filosofia sofistica ha avuto sull'autrice di origine statunitense. Il forte relativismo che nega l'esistenza di una verità assoluta; il rilievo dato alle circostanze e ai soggetti nella valutazione delle possibilità di conoscenza; la negazione dell'ontologia; l'affermazione della parola come grande sovrano in grado di fare e non solo di riportare una verità che esista al di fuori di

¹²⁷ <<http://www.lyrikkritik.de/Kubaczek-Cotten.html>>: «In questo tastare e testare è in gioco tanto il significato quanto la sensualità e senso [...]. Non si tratta tanto di scetticismo e dubbi nei confronti del linguaggio o la stessa filosofia del linguaggio, bensì di linguaggio come organo sensuale, che Cotten auscolta ed esplora».

esso; il carattere soggettivo e prospettico del linguaggio; il carattere politico dell'uso del linguaggio inteso come strumento per agire nella società e potenzialmente indirizzarne i cambiamenti: tutti questi che sono i tratti salienti della filosofia sofistica possono essere considerati elementi caratterizzanti di tutto il percorso poetico di Ann Cotten. Che essa abbia ben presente il pensiero sofistico è evidente fin dalla prima opera dell'autrice, dove si trova un riferimento all'*Encomio di Elena* di Gorgia da Lentini. Esso, infatti, si può facilmente riscontrare nel quarto sonetto della raccolta intitolato *Ellen Blick*:

« Die Liebe ist voll inkommensurabel,
die Liebe im Gewand kommensurabel,
wo nicht erwidert: inkommensurabel,
wo in Sonetten hergereimt: Parabel.

Die Wiederholung: a-Fall oder b-?
Geht nicht zu sagen, ohne Reimgabel.
Fest steht: wir kennen längst schon c und d. (oder?)
Indes bleibt unentscheidbar »inkommensurabel«.

Ununterscheidbar, was sich wiederholt;
so wie ihr seht, zählt ihr es, wie ihr wollt,
doch bleibt entscheidend jener kleine Unterschied,
der Fehler, wenn Ihr wollt, bestellt zur Streitbarkeit,
stillt, wie geholt, diskret Ununterscheidbarkeit,
wies vorhin schon als e und e verblieb.

Ob Paar oder umschlungen oder gar gekreuzt,
bliebe indes Geheimnis zwischen a und a.
was ich soeben in mein Taschentuch geschneuzt (zum Beispiel)
gleicht nicht mehr dem, was ich soeben war.

Das eben war ein Gleichnis – denn es reimt sich oft
ein Gleichnis eher mit mit ihm Gemeintem
als literale Wirklichkeit, die oft zu soft,
oder als hart gehandelt, sticht sich mit Gereimtem.

Dies alles: es geht um Messbarkeit;
doch Versflüße ufern aus in Müdigkeit:
humorig, wer so salvierend Welten fressen kann:
in Tränen oder Nasenschleim zerrinnen Grade,
in Zigarettenrauch vergehen Tage
und metrisch messend haben sich zu viele schon vertan.

Doch darum wär es nicht einmal gegangen.
Es ging ja darum, Liebe zu messen, nicht?
Und wär sie, zugegeben, schwer, so einzufangen,
haben wir einst nicht schlicht Liebe besessen?

Was aber liebt der Liebhaber als Welt?
(und misst er sie auch aus in *ihrem* Schritt)
Wo anders schlägt er auf sein rosa Zelt?
(auch wenn ihm lieber wär, *sie* käme mit)

Er misst am Durchmesser *ihrer* Pupillen
den Raum, er hört die Zeit an *ihren* Grillen,
er merkt, wenn *sie* nicht schläft, nicht dass es Abend ist.

Welt ist daher kommensurabel, wenn auch seicht,
und reicht so weit der Autofokus reicht,
den simultan sieht niemand, was und das, womit sie misst».¹²⁸

L'amore è per Gorgia una delle possibili giustificazioni del comportamento di Elena: se il suo sguardo si posò su Alessandro e nacque in lei il più potente dei sentimenti, essa non può essere biasimata. L'amore è al centro anche di questo sonetto e viene messo in stretta relazione alla forma stessa di questo genere letterario e alle sue potenzialità. Implicitamente è la capacità del linguaggio stesso di fare qualcosa con le parole a essere messa alla prova. È solo attraverso il linguaggio e la sua studiata forma letteraria che ci si può avvicinare alla comprensione e *Messbarkeit* di questo sentimento che è altrimenti incommensurabile. È solo attraverso il linguaggio e le sue complesse strutture che si può comprendere e dar forma – seppur in maniera temporanea – a ciò su cui lo sguardo

¹²⁸A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, cit.

temporaneamente si focalizza. Cotten dunque riprende uno dei capisaldi del pensiero sul linguaggio, quello in cui il suo potere è esaltato discorsivamente e contemporaneamente messo in atto, per offrire al lettore una traccia del suo personale approccio a esso. «[M]y prime idol is I want my poems to do something, not just suggest or designate something»,¹²⁹ afferma Cotten in un'intervista ed è esattamente quello che i sofisti pensavano si potesse fare con il linguaggio, ciò che effettivamente facevano. Questa visione è in parte frutto del suo plurilinguismo che le ha consentito di moltiplicare le prospettive sul reale e affinare i sensi e le capacità percettive attraverso l'interazione delle lingue. Ed è ricreando quest'esperienza nelle sue opere che essa cerca di *utilize* – utilizzare strumentalmente – questa sua capacità per far sviluppare nel lettore la stessa sensibilità per il linguaggio e le sue possibilità.

I nuovi media come strumento per ampliare le possibilità del linguaggio

Scopo dichiarato della poesia di Cotten è dunque, come si è visto, 'fare' qualcosa con la poesia piuttosto che designare qualcosa. Questa è anche una delle ragioni per le quali essa ha scelto di sperimentare nuove forme di produzione letteraria costruite intorno alle possibilità delle nuove tecnologie. Quest'aspetto è molto importante: i nuovi media non sono per Cotten soltanto una modalità di diffusione dei testi alternativa alla stampa, ma anche un mezzo per rinnovare l'idea stessa di scrittura – creativa e critica – sulla base delle caratteristiche specifiche delle nuove tecnologie.

Alcuni dei progetti nati e sviluppatasi attorno all'utilizzo delle nuove tecnologie hanno in realtà una forma ibrida in quanto sono poi confluiti in una pubblicazione a stampa. È il caso, ad esempio, di *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*¹³⁰, un volume scritto in collaborazione con altri poeti quali Daniel Falb, Hendrik Jackson, Steffen Popp e Monika Rinck. Il testo è il frutto di un lavoro iniziato su *stabigabi*, un blog chiuso al quale avevano accesso esclusivamente gli autori il cui nome nasce da una mutazione di un verso della celebre lirica di Rilke *La pantera*. La pantera del componimento è rinchiusa in una gabbia e sogna la libertà, ma ormai non può vedere nient'altro che le sbarre della sua gabbia (*Stäbe*). La gabbia dalla quale sembrano voler

¹²⁹<http://www.3ammagazine.com/3am/maintenant-34-ann-cotten/>: «Il mio principale ideale è che le mie poesie facciano qualcosa piuttosto che suggerire o designare qualcosa».

¹³⁰A. COTTEN, D. FALB, H. JACKSON, S. POPP, M. RICK, *Helm aus Phlox*, Merve Verlag, Berlin 2011.

uscire gli autori con le loro riflessioni è quella della scrittura stessa: il testo, si legge nella prefazione, non nasce come meatesto poetico, bensì come testo creativo e aperto sulla scrittura dei testi. In effetti, non solo esso non ha la struttura chiusa e programmatica dei testi di poetica in senso stretto, ma preserva anche un elemento di creatività nelle modalità in cui i vari capitoli sono stati scritti. Ognuno dei 19 capitoli corrisponde a un argomento molto generale (ad esempio *Grammatik des Denkens*, *Signifikation und Gedächtnis*, *Stil und Verstehen*, *Virus Rilke* etc.) sul quale gli autori si sono confrontati a lungo sul blog. Alla fine ognuno degli autori ha scelto tre o quattro temi e ha messo insieme le varie riflessioni facendole confluire nella versione del testo poi pubblicata. Dei vari progetti legati all'uso delle nuove tecnologie questo è certamente quello meno innovativo, sia per la scelta di tenere il blog chiuso al pubblico, sia per la scelta di pubblicare poi i testi in una sorta di versione definitiva in cui viene meno completamente il carattere aperto della rete.

In una pubblicazione sono confluiti anche i testi della cosiddetta *flarf poetry*, usciti nel 2012 con il titolo di *Flarf Berlin. 95 Netzgedichte*, che tuttavia conserva un legame ben più stretto con le nuove tecnologie. La *flarf poetry* è un genere di poesia sperimentale il cui nome è stato coniato dal poeta Gary Sullivan e che è stato sviluppato tra gli altri da Drew Gardner. Esso ha tra i suoi scopi una riconsiderazione sia del metodo di creazione delle poesie, sia del lessico tradizionalmente accettato per questo genere letterario elevato e porta con sé un rifiuto degli standard di qualità convenzionalmente accettati. È significativo che per spiegare la storia della poesia *flarf* ai lettori del volume si citi Wikipedia, sottolineando in un certo senso ancora di più il ruolo della rete in tutto il processo creativo. Ruolo che, in effetti, è di per sé rilevante. Le regole di composizione dei testi della raccolta sono, infatti, le seguenti: ogni autore sceglie due parole apparentemente non poetiche, alle quali aggiunge la parola *Berlin*; le invia a un altro autore e ne riceve a sua volta due; fa una ricerca in internet contenente quelle due parole, raccoglie materiale dai primi trenta risultati e poi ci scrive delle liriche. Non sorprende che Ann Cotten abbia contribuito a questa pubblicazione: la sua poetica si muove, infatti, su binari molto simili a quelli della *flarf poetry*, con la quale ha in comune l'idea che le parole non debbano necessariamente servire un'idea prestabilita, ma possano essere piuttosto il punto di partenza intorno al quale costruirla.

Sulla stessa linea si muove in fondo il primo progetto per la rete ideato da Cotten, ossia *Glossarattrappen* (www.glossarattrappen.de). Nato appena un anno dopo la pubblicazione dei *Fremdwörterbuchsonette*, di cui rappresenta per molti versi il prosieguo, ha appunto la caratteristica di essere stato costruito intorno alle specifiche possibilità

offerte dalla rete, caratterizzandosi dunque per un maggiore livello d'innovazione rispetto ai due progetti descritti in precedenza. Il sito *Glossarattrappen* condivide con i *Fremdwörterbuchsonette* da un lato l'idea di definizione di una parte specifica di una lingua, dall'altro il modo stesso di intendere le definizioni. Non si tratta ovviamente di definizioni in senso stretto e non si ha a disposizione una lista di parole. Il sito è composto da più di cinquecento parole chiave e più di seicento immagini: all'apertura della pagina iniziale l'internauta si trova davanti a una prima combinazione di parole (che cambia ogni volta) e cliccando sull'immagine si può scegliere o di generare automaticamente una nuova combinazione oppure di cercare una parola specifica. Nel secondo caso compare sullo schermo un testo contenente la parola in questione – non necessariamente un testo su quella parola specifica. La genesi del progetto è narrata dall'autrice stessa sulla rivista *Poetenladen*, dove spiega che le sue radici possono esser fatte risalire a un gioco che aveva visto da bambina a una cugina, consistente nel porre delle domande e poi far muovere gli elementi del gioco per ottenere un sì, un no o un forse. Può sembrar strano che l'autrice leghi a un gioco fatto da bambina la genesi di un progetto letterario; in realtà la dimensione del gioco è una delle componenti fondamentali delle *Glossarattrappen* e rientra perfettamente nella più ampia concezione del linguaggio di Cotten. Di fondo, c'è l'idea che, se privato degli intenti puramente comunicativi e del presupposto di oggettività, il linguaggio può essere molto efficace nel dire qualcosa sul mondo e allo stesso tempo mostrare qualcosa di se stesso e delle sue possibilità di entrare in relazione con esso. Del gioco fatto da bambina, le *Glossarattrappen* riprendono l'elemento della casualità: le parole e soprattutto le associazioni tra parole e immagini vengono generate in maniera casuale, come – sottolinea Cotten – casuale è del resto ciò che accade nella vita. Per comprendere meglio come funziona il sito si può prendere ad esempio l'esito della ricerca della parola *Grenz* che genera diversi risultati, tra i quali le parole *imaginär*, *Mathematik*, *Orkan*, *Terrorist*, *Kontur*, *Sodomit*, *Verschwinden*, *Osmose*. Si riportano di seguito alcune di queste 'definizioni' a titolo esemplificativo:

imaginär

Sitzt du auf einer Grenze und fällt sie plötzlich weg, hast du was gelernt, Humpty Dumpty. Was tust du nun? Wie ich feststellen muss, liegst du herum und erträumst dir Heere von Königinnen und Königen auf weißen Pferden, die dich nicht nur zusammenklauben,

sondern angesichts der Einsicht ihres Unvermögens deinen Scherbenhaufen hinauf tragen bis an die Pforten der Erkenntnis, wo der Wächter sagt: "Bitte warten Sie noch einen Augenblick."



Verswinden

Weder Information noch Genuss ist es, womit ich handle; Hypothesen sind es auch nicht. Es geht um Überzeugung, von mir natürlich, und darum, was ich nach diesen ausführlichen Behandlungen gezwungen werden könnte zu denken und zu formulieren. Etwas ganz anderes. Doch alles wäre darin gespeichert. Ich würde handeln wie ohne Bemühung, ohne Notwendigkeit, ohne handwerkliche Besinnung. Unabhängig davon wäre es richtig. Die Ergebnisse meiner Behandlungen agierten ungesehen in allem, was ich bin, ohne daraus hervor zu ragen. Als änderte sich unter Einfluss von Strahlen verschiedener Natur und in unterschiedlichen Graden von Gefährlichkeit mein Skelett und das Fleisch zöge unauffällig mit, dies aber unter dem Diktat meines Geistes, der die Bauarbeiten je nach Stimmung anfeuerte oder zu drosseln versuchte. Man wüsste nicht, wer wen stützte oder zwang, Grenzen setzte, streifte oder übersteuerte. Grenzen, die man ohnehin vor Horror meidet, nicht einmal länger schauen möchte, und solche, die man mit einem Ellbogen längst vom Tisch gefegt hat, ohne das zu merken. Der Sitznachbar steckte dir hin und wieder einen Wink zu, oder eine kurze Erklärung. Zwei, drei Worte, mehr nicht. Du kiefeltest lange daran und spucktest es durchs Zimmer, sobald du – den Wortlaut immerhin – begriffen zu haben meinst. Jahrzehnte später fällt der Halbsatz in seine Logik, die sich für einen Moment – seinen vollen Zweck – ausbreitet wie ein flüchtiger, später Sonneeinschub, und gewaltig, europaweit seinen Ausfall verteilt, ohne dass jemand das Geringste davon

wahrnimmt. Diese Dinge braucht man erst gar nicht zu verheimlichen. Sie sind momentweise im ganzen Universum aufgelöst, dispergiert – oder man könnte sagen, ihr Algorithmus bestimmt für einen Augenblick die spezifische Auflösung und Aufteilung des Universums – wie wenn ich nicht da bin, ohne dass ein Zipfel von mir nicht von unter der Bettdecke hervor ragt, der etwa diesem klandestinen Text hier entspräche.



eh im Rahmen.

Kontur

Ich bin doch vollkommen zufrieden damit, dass es aufhört, wo es aufhört. Dass wir daran interessiert sind, an welcher Linie unsere Tour seine Grenzen passiert und in welchem Tempo die zu erwartende Karambolage angestrebt wird, die dann schön und deutlich vor allen wie eine Art Hochzeit an der Schwelle als Horizont hingelegt wird, gehört dazu und bleibt eh im Rahmen.



Sodomit

Zitrone ohne Alter, verschwinde aus meinem Leben und fließe mit deinen letzten Resten in meine Soljanka. Gehört man zu den Leuten, die auf den Parties die Tiere am interessantesten finden und wissen, wie man einen kleinen Tapir zu nehmen hat, dass er wieder ein paar Stunden Freude an seinen Kapazitäten hat, so überlebt man mehr als andere. Aber man sieht dich nie mit Hunden? Diskretion ist alles. Das bedeutet auch, seine Grenzen zu kennen. Die beginnen mit Verantwortung, die heißt hier Freundlichkeit und Verhütung.



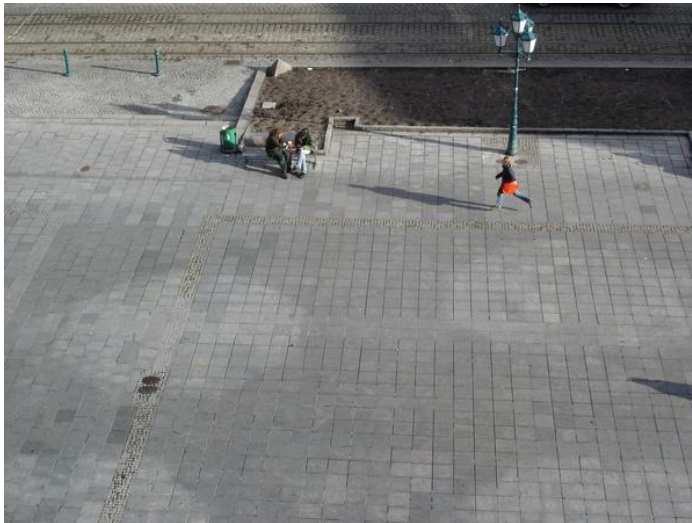
Terrorist

Sie hat eine entscheidende Postille verpasst, weil sie auf den Bergen war, Schießübungen machen. Abends sitzt sie mit den Partisanen und versteht ihre Gespräche nicht. Sie ist nicht sicher, ob sie nicht die ganze Zeit eigentlich einer anderen Organisation angehört. Mit jenen Ohren hört sie diesen Code und versteht, aber vielleicht nicht richtig. Sie verbessern

sie nicht. Wenn sie spricht, lächeln sie. Sie hält die Schlacht an manchen Tagen für real und glaubt, dass sie recht hat. Waffenklirren unter dem Rauschen der Tannen in Grenzgebieten der Hörweite. Oder das nicht: Etwas wird vom Schein übertönt. Vom Hörschein: Nebel. Der Hörschein ist möglicherweise in manchen Fällen gefälscht, aber sie sind unfähig, das großflächig zu kontrollieren. An dieser Unfähigkeit muss man ansetzen. Es geht darum, erst einmal, zu ermitteln, an welcher Seite der Grenze man sich befindet, dann, um welche Grenze es sich handelt. Die Position ist zu erklären. Sie. Ein Deckname. Fadenscheinig, aber manchmal ist das Offensichtliche die beste Strategie. Mit den Waffen ist sie nicht außerordentlich geschickt. Manchmal verfällt sie von einer Sekunde auf die nächste. Beim Waffensäubern. Sieht nur mehr die Verschlüsse und Scharniere, die alles andere zu verdecken scheinen, ins Unermessliche anwachsen. Glänzen. Das ist als Luxus eine verwerfliche Tendenz, trotzdem nicht abzuschaffen. Man wählt aus, was man den Leuten lässt, damit sie nicht darüber in Unmut geraten, was sie nicht genießen oder glauben dürfen oder können. Vieles davon ist ununterscheidbar, was in diesem Fall bedeutet, man weiß nicht, ob man nicht kann oder nicht darf. Solange man es nicht tut. Vielleicht ist es eine gänzlich verfehlte Strategie, über das, was man nicht weiß, zu einem klaren Verständnis kommen zu wollen. Oft weiß sie nicht, will überhaupt jemand eine Einigung, oder geht es die ganze Zeit nur um Waffenstillstand? Friedfertigkeit und Weisheit werden vorgeschlagen, um ihnen ihren Krieg zu lassen auf einer nicht realisierten Ebene. Die Rohstoffe sind aber da. Ihrer Stellungen enthoben würden sie anderweitig Unruhe stiften, unfähig zu einem Zustand. Von Kindheit an der Zustände entwöhnt und folglich unfähig, sich darin zu befinden. Wenn dareingesteckt, fummeln sie unentwegt daran herum. Die Unruhe ist nur durch periodisch herbeigeführte totale Erschöpfung in einen saturierten, suspendierten Zustand zu überführen. Ihre Waffen sind gestreckt und dehnen sich, dehnen sich, sie vergessen bald zu gähnen und starren in den Nebel. Jede Waffe, die man zur Sprache bringt und aus der Reihe des herbeigeschmuggelten Arsenalts herausholt, stellt die anderen in den Hintergrund. Man kann nur eine Waffe auf einmal verwenden, doch der Lauf biegt sich, sobald man sie in Händen hält, verknäuelst sich, wird abgelenkt wie durch Götterhand, wenn das Antlitz eines Feindes* am Horizont erscheint. Nicht die Sonne ist es, welche in allen Fällen zu begießen wäre. Sagen die Feinde, die in ihrem Gegenlicht verschwinden oder sich verbiegen, zu schönen Tänzen. Sie wollen unsere Wahrnehmung übernehmen. Wir feuern blind auf den Anblick und freuen uns, voller Liebe. Jemand sagt, wir wissen nicht, was wir tun. Solche Zersetzung muss übernommen und infiltriert werden. Dieser Positivismus bringt auf Dauer jeden um, doch

so lange können wir nicht warten. Wenn wir wüssten, welche der Brücken für uns, welche für die Feinde nützlich wären, hätten wir längst alle gesprengt, lägen in Ruhe auf unseren Waffen, um endlich ordentlich und tief zu schlafen. Wir sind nicht der schlimmste Zersetzer. Es gibt andere Gestörte, unser ganzer Verein besteht im Grunde aus lauter Zerstörern und Zerstörten, die in erster Linie Letzteres sind, aber sich bemühen, und wie soll man die wegschicken, womit? Ein paar von uns lieben es, die Waffen zu zerlegen. Zusammenbauen müssen sie andere. Manche ballern ständig rum, unten am Fluss. Ich mache es so: Ich gehe spazieren, suche mir ein Ziel und dann, so geht das innere Spiel, muss es mit einem einzigen Schuss ins Herz getroffen werden. Zugegeben, manchmal, wenn ich Gleichnisse sehe, schieße ich auch mal drauf. Um die Beute geht es mir nicht, auch wenn ich hin und wieder gern Wild esse. Das ist meistens ein Fehler, doch im Nachhinein gesehen sind alle Fehler Fehler. Trotzdem müssen sie gemacht werden. Ausgeschüttelt, und am Morgen stellt sie der Putzdienst wieder auf wie zuvor. Aus der Nacht entstehen die Pläne für den Generalkrieg, doch erst im Morgenlicht lassen sie sich auf der Karte eintragen. Durchnässt und jemand hat sich draufgesetzt. Wir sind Terroristen, aber keine guten Terroristen. Wir bemühen uns, doch immer wieder reflektieren wir aus Versehen höllischen Glast, fallen aus oder werden laut. Irgendjemanden stört das immer, doch das ist nicht genug. Wir rezitieren alte Kisten zur Erbauung, doch wir ziehen uns Schiefer ein in der Nacht. Immer wieder geht, wenn es regnet, unser Feuer aus. Die Melancholie sorgt für eine gewisse Konstanz, die Alten sorgen für andere Sorgen. Die sind wir immer wieder in der Hitze eines neuerlichen Scheingefechts angehalten zu vergessen. Zunächst müssen wir herausfinden, ob die Feinde echt sind. Wenn sie echt sind, sind wir im Unrecht. Dann spüren wir uns weinen. Unser Scheitern bekommen wir gar nicht mehr mit. *Der Feind ist alleine oft klug, bloß nie, wenn er mit mir in Kontakt gerät. Das liegt

daran, wir wissen, wenn wir ehrlich sind, nicht im Geringsten, wie Schießen geht.



Se parole come *imaginär*, *verschwinden* o *Kontur* possono tranquillamente rientrare nella nuvola di parole che si può aspettare di ottenere cercando il termine *Grenz*, altre come *Terrorist* e *Sodomit* non lo sono per nulla. Cercando un termine si viene dunque portati verso qualcosa di molto diverso e inaspettato e si viene costretti a vedere la parola che si è cercata in contesti molto lontani dal consueto, da angolazioni differenti. Si esercita dunque la capacità di ragionare e fare collegamenti piuttosto che quella di dare definizioni. A tal proposito Cotten fa un parallelo anche con il sopracitato testo sulla parola *Terrorist*, affermando che in esso viene fuori non tanto l'idea di sparare a un obiettivo preciso, quanto quella di esercitare la mano a sparare.¹³¹

In che modo dunque viene usato il linguaggio? L'autrice conclude la sua presentazione su *Poetenladen* con una domanda e una risposta in versi:

«Woher kommen die Glossarattrappen?

„den
ganzen
Tag
aus
dir
heraus
in

¹³¹ Cfr. <<http://litradio.net/glossare-und-attrappen/>>.

euch
hinein“

Sprache ist allgemein». ¹³²

Il linguaggio è generico e in esso la voce del soggetto rischia di perdersi. In che modo però il sito va contro quest'idea e quest'uso del linguaggio? È innanzitutto l'arbitrarietà delle associazioni tra testo e immagine e spesso anche quella tra parola cercata e i vari possibili esiti della ricerca che allontanano lo spettro della scomparsa delle parole nel grigio indistinto dei discorsi generici e preconfezionati. Non che in questo caso le parole assumano dei contorni specifici, anzi, è il lettore che deve ritagliarli per cercare di comprendere il punto di vista dell'autrice su determinati concetti. Il metodo che Cotten usa per sottrarre all'indeterminatezza queste parole, questi concetti, è il ricorso ad associazioni *sui generis*, al loro inserimento in contesti inusuali che aprono al lettore prospettive inaspettate. A un primo livello questo avviene grazie alle immagini stesse che sono foto realizzate dall'autrice stessa e che sono frutto del suo sguardo curioso sul mondo, del suo spirito *flâneur* che la porta a focalizzare il suo sguardo su aspetti inconsueti di ciò che le sta intorno e a cogliere così dettagli particolari e sorprendenti. Ma la vera moltiplicazione di prospettive avviene ancor più attraverso l'associazione con le immagini, per l'assenza di una motivazione logica nell'associazione tra parola e immagine che lascia aperta una riflessione sul nesso stesso tra questi due diversi media comunicativi: cosa può dire un'immagine su un testo? Può essere ridotto un suo *pendant* visivo o la differenza mediale porta con sé una prospettiva diversa su un oggetto comune? Di certo, il fatto che in questo specifico contesto le immagini non siano associate a priori ai testi, può portare chi inizia a giocare a cercare di cogliere un legame che di per sé non c'è, moltiplicando ulteriormente le prospettive assunte sull'oggetto della propria ricerca. In questo modo Cotten porta avanti la propria poetica di distruzione dell'immagine del linguaggio come strumento di definizione della realtà. Ciò è insito ad esempio nel nome stesso del progetto, composto dalla parola 'Glossar' e dalla parola 'Attrappen'. Quest'ultima parola indica in tedesco l'imitazione di un qualcosa, di cui si rispettano le sembianze ma non le funzioni (non viene ad esempio usata per indicare i prototipi, che invece sono riproduzioni in scala ridotta, ma che riescono a espletare le funzioni di ciò che rappresentano). In questa parola c'è dunque l'idea di finzione, di vuota apparenza (si pensi all'espressione "das ist alles nur Attrappe",

¹³² A. COTTEN, *Glossarattrappen*, in «Poetenladen», 6, 2009, Verlag Poetenladen Leipzig.

“è tutta finzione”). Non solo: il termine ha un’assonanza con l’inglese ‘*a trap*’, ‘una trappola’ che rinforza ancor più l’idea che il glossario, la possibilità di definire dei significati e di estrarre segmenti del linguaggio da tutto il resto sia una finzione e una trappola. Una finzione perché in realtà è impossibile definire stabilmente e in maniera univoca il rapporto tra una parola e il suo referente. Una trappola perché credere nell’esistenza di questo univoco rapporto impedisce di vedere l’ampio ventaglio di possibilità che si apre a chi prova a guardare al reale da più prospettive. Attraverso questo gioco si giunge dunque anche a introdurre una questione cara all’autrice come quella delle modalità che consentono la comprensione attraverso il linguaggio. Cotten sottolinea che una totale comprensione è impossibile in quanto ogni individuo fa un’esperienza singola e particolare delle parole (legata al vissuto e alle letture). Quella che viene comunemente chiamata comunicazione è in realtà una finzione basata su delle maschere che si assumono per provare appunto a comunicare. In questo tipo di riflessioni è evidente l’influenza del filosofo Donald Davidson – da lei più volte menzionato in interviste. Per Davidson non si può veramente distinguere tra linguaggio e mondo e la verità è qualcosa che s’intuisce in base alle situazioni, piuttosto che qualcosa di assoluto legato a significati prestabiliti. Venuta meno l’esistenza dei significati del linguaggio viene meno anche l’esigenza di un linguaggio comune – che si rivela appunto una finzione – e ciò che veramente diventa importante è l’interpretazione (di cui per Davidson la traduzione è un ottimo esempio). «Beim Interpretieren – spiega la studiosa di filosofia del linguaggio Sybille Krämer – wird nicht einfach etwas aufgenommen oder (wieder)erkannt, sondern hervorgebracht».¹³³ Qualcosa di simile accade con i *Glossarattrappen* che non si limitano a registrare o riconoscere dei ‘significati’ ritenuti comuni e condivisi, ma piuttosto producono nuovi significati attraverso l’osservazione della realtà da angolazioni diverse. In questo senso, attraverso questo serissimo gioco con il linguaggio, la finzione, la maschera dell’accordo su significati condivisi viene riconosciuta e allo stesso tempo fatta cadere.

L’idea di gioco è insita anche in *nimmst du bitte die waffe aus dem bett*,¹³⁴ un dvd realizzato da Ann Cotten e l’artista visuale Starsky per la Departure Literature Lab. Accanto all’indice delle liriche presente nella copertina del dvd vi è del resto esplicitamente scritto «Wer nicht hören will, muss spielen»,¹³⁵ a ribadire quello che è l’intento stesso della creazione multimediale. Il dvd si compone di ottantuno brevi

¹³³S. KRÄMER, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, p. 177: «Nell’interpretare, non viene solo registrato o (ri)conosciuto qualcosa, bensì si crea qualcosa».

¹³⁴A. COTTEN, *nimmst du bitte die waffen aus dem bett*, Departure Lab, Wien 2012.

¹³⁵A. COTTEN, *nimmst du bitte die waffen aus dem bett*, cit: «chi non vuole ascoltare deve giocare».

componenti che vengono recitati da Ann Cotten e dalla stessa artista viennese Starsky che ha creato per il dvd una serie di effetti visuali che accompagnano e scandiscono l'ascolto dei testi.¹³⁶ Uno degli effetti visuali ricorrenti è dato dall'immagine di una mano che scrive rapidamente su un foglio, per poi cancellare quanto scritto o accartocciare il foglio sul quale essa viene eventualmente scritta. Questo succede per i titoli delle poesie e soprattutto per quanto viene scritto nei primissimi fotogrammi: «Ich will einen Satz von dir schreiben und wieder verschwinden lassen».¹³⁷ Oltre all'immagine della mano che scrive compaiono altri rimandi al corpo: una serie di occhi che si muovono, una bocca rossa su sfondo nero, il ventre di una donna al quale vengono sovrapposte delle sequenze di lettere e ancora delle mani che fluttuano nell'aria o disegnano figure. Questi effetti visuali creati dall'artista viennese riescono a dare concretezza al costante riferimento dei testi alla corporeità e alla sensualità, espressa innanzitutto dalla voce delle due artiste. I titoli delle liriche risultano significativi per comprendere il quadro generale che l'opera va a comporre: *reagieren, spiegeln, neustart, synästhetisieren, pas-de-deux, provoziieren, kontrapunkt, überstetzen, antworten, öffnen* sono solo alcuni dei titoli che suggeriscono in vario modo l'idea di una risposta a uno stimolo che è in effetti quello che Cotten sembra chiedere a chi ascolta e guarda questo dvd. Il sottotitolo stesso del lavoro è, in effetti, esplicativo in questo senso: *Auszüge aus den Möglichkeitsräumen der Interaktion*. Va sottolineato che gli spazi d'interazione si creano non solo tra fruitore e opera, ma anche tra le varie componenti artistiche dell'opera stessa (suoni, voce, immagini). Che a quest'aspetto venga data importanza risulta evidente anche dal fatto che la parte interattiva del dvd viene indicata come *Korrelationsmanipulator* e consente, in effetti, di creare a piacimento qualcosa mettendo insieme tutti gli elementi del dvd. L'interazione non consiste dunque solo nella risposta alle liriche, ma nel montare a proprio piacimento di testi, ma nella ricomposizione originale del materiale composito che compone l'opera mettendo insieme voce, ma anche effetti sonori, sfondi animati, immagini. In questo senso si può dire che questo testo non propone al lettore – come fatto in precedenza da Cotten – di giocare con il linguaggio, ma piuttosto di farlo con varie forme espressive apprezzando le possibilità che la loro interazione offre.

Come afferma efficacemente Theresia Prammer, «La frizione tra segno e referente non solo diventa parte integrante della ricerca poetica, ma la poesia in quanto tale, colta nel

¹³⁶Per avere un'idea di quale sia l'interazione testo-immagine nel dvd, si guardi ad esempio quest'estratto: <<https://vimeo.com/42199443>>.

¹³⁷A. COTTEN, *nimmst du bitte die waffen aus dem bett*, cit: «Voglio scrivere una tua frase e farla nuovamente scomparire».

suo carattere di costruzione artificiale, diventa una specie di modello per smascherare ogni altro tipo di prefabbricato culturale. Perfino un'idea o una pratica fasulla in questo contesto può avere dei risvolti interessanti e positivi, contribuire a modificare schematismi, formule, preconcetti». ¹³⁸ E se Prammer si riferisce alla particolare ricerca sul linguaggio che Cotten porta avanti nelle sue opere, l'uso che la poetessa fa delle nuove tecnologie va, come si è visto, nella stessa direzione. Esse offrono in modo diverso la possibilità di ripensare al modo in cui le griglie interpretative date da una cultura pesano nella nostra percezione del reale e lo limitano. La scoperta della ristrettezza dei confini culturali nei quali si vive, dell'esistenza di schematismi interpretativi avviene in genere quando essi vengono superati. In questo senso l'esperienza del vivere in più culture è stata certamente fondamentale per lo sviluppo della poetica dell'autrice e lo sviluppo di una stessa sensibilità nel lettore è uno dei fondamenti della sua scrittura. Assieme all'autrice il lettore è portato a decostruire le costruzioni artificiali del mondo in cui vive per poi ricostruirle liberamente in base alla propria accresciuta sensibilità.

¹³⁸ TH. PRAMMER, *Un robot che governa gli USA*, cit. p. 585.

Capitolo III

Ulrike Draesner. Scrittura come traduzione

Poeta, romanziera, autrice di racconti e saggi, Ulrike Draesner occupa certamente un posto di grande rilievo nel panorama letterario tedesco. Fin dalla pubblicazione nel 1995 di *gedächtnisschleifen* presso l'importante casa editrice Suhrkamp, essa si è fatta notare per la complessità e la ricchezza della propria scrittura. La stessa pluralità di significati del titolo scelto per questa sua opera d'esordio ne è un ottimo esempio: in esso sono, infatti, racchiusi sia il tema centrale della sua opera, sia le modalità in cui esso viene portato avanti. È, infatti, la memoria (*Gedächtnis*) il perno intorno al quale ruota la scrittura di Draesner e le *Schleifen* associano a essa l'immagine delle anse di un fiume in cui si raccolgono i detriti, ma anche di *loop* musicali che si ripetono come eco incessante, di stringhe del DNA, nonché dell'atto di levigare o cancellare (*schleifen* come verbo significa appunto levigare, lavorare di fino, nonché radere al suolo, smantellare). In questo senso *gedächtnisschleifen* non è solo la prima di una lunga serie di opere, ma è anche un ottimo punto di partenza per l'analisi dell'intera produzione di Ulrike Draesner. La ricerca dell'autrice parte dunque dal linguaggio per poi addentrarsi in sentieri anche apparentemente distanti da quello letterario, quale ad esempio quello scientifico, coinvolgendo il lettore in un percorso che non ha altro scopo se non quello dell'esplorazione di strade nuove e il ripercorrere con occhi diversi quelle già battute per provare a fare nuove scoperte. Scrive Draesner in un breve testo di poetica apparso su «Lettere International»:

«Si deve ad ogni modo guardare oltre quello che è usuale ossia volgere lo sguardo indietro verso i fondamenti del letterario: *aventure* indica in medio-tedesco il racconto delle gesta degli eroi (e anteroi), ma anche ciò che avviene a coloro che si mettono in cammino per una via che nessuno conosce. La parola tradotta con una certa proprietà in 'avventura' svela nella sua radice latina (*advenire*) quello che conta veramente nelle cavalcate di un

Lancillotto, di un Artù o di un Parsifal: lasciare che ci venga incontro un qualcosa, di qualunque genere sia».¹³⁹

L'avventura letteraria iniziata da Ulrike Draesner ormai quindici anni fa è proseguita ininterrotta fino ai giorni nostri. L'autrice ha dato alle stampe sei volumi di poesie (*gedächtnisschleife, anis-o-trop, für die nacht geheuerte zellen, kugelblitz, berürte orte, Subsong*), cinque romanzi (*Lichtpause, Mitgift, Spiele, Vorliebe, Sieben Sprünge vom Rand der Welt*), tre raccolte di racconti (*Reisen unter den Augenlidern, Hot Dogs, Richtig liegen*), una tesi di dottorato (*Wege durch erzählte Welten*), numerosi saggi (alcuni apparsi su riviste, altri nei volumi miscelanei *Verführung, Schöne Frauen lesen, Heimliche Helden*), due radiodrammi (*beziehungsmaschine e dieser Bottich, ach, das ich*). Numerose sono poi le collaborazioni con gli artisti (tra gli altri nel 2001 il progetto *Fähren* insieme alla compositrice Annette Schlünz e l'anno successivo *space poem, walk poem* per conto del Goethe Institut insieme all'artista visuale Andreas Schmidt). Di particolare rilievo è poi la creazione insieme con altri dodici poeti di lingua tedesca (tra i quali Peter Waterhouse, Monika Rinck e Ulf Stolterfoht) del sito <http://www.neuedichte.de/>, dove vengono raccolti pensieri sulla poesia e il 'pensare poetico', proposte agli internauti per riflettere su un genere letterario che se da un lato non vende molto in libreria, dall'altro ha si sta diffondendo sempre più in rete.

Perché quest'autrice è interessante per il discorso che si sta portando avanti sulle mutate modalità d'interpretazione e rappresentazione del linguaggio, della letteratura e della memoria nell'epoca di internet e della globalizzazione? Innanzitutto perché è Draesner stessa a tematizzare di frequente queste questioni nei propri interventi critici. Ma soprattutto perché, come si cercherà evidenziare, è la stessa produzione letteraria a gettare una nuova luce su queste problematiche, mostrando come le nuove tecnologie e l'intensificarsi dei contatti tra culture diverse determinato dalla globalizzazione contengano in sé un grande potenziale per una più consapevole riflessione sul proprio attraverso il confronto con l'estraneo, partendo innanzitutto dal corpo e dalle sue percezioni fisiche.

Draesner, scrive il germanista Maurizio Pirro, «lavora in realtà segretamente alla fondazione di un nuovo umanesimo imperniato sulla scabra oggettività delle percezioni

¹³⁹U. DRAESNER, *Atem, Puls, Bahn. Das Denken des Körpers im Zustand der Sprache*, in «Lettere International», n. 44, 1999, pp. 62-67; trad. it. di D. Capaldi, *Respiro, pulsazione, transito*, in Th. Prammer, *Ricostruzioni, nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011, pp. 89-91, qui p. 86-87.

corporali».¹⁴⁰ E, in effetti, il nodo principale intorno al quale si svolge la riflessione dell'autrice è appunto quello della percezione, la *Wahrnehmung*. Essa viene intesa da Draesner sia in senso soggettivo (in quanto nesso tra mondo esteriore e mondo interiore) sia in senso collettivo (in quanto costruzione di griglie interpretative intersoggettive della realtà). I cardini di questo discorso sono il linguaggio, il corpo e i media: nell'articolata e complessa interazione tra di essi si sviluppa il percorso poetico di Ulrike Draesner. Significativa a questo proposito è la lirica *Pfingstmikrophon*:

«meine sprache in der verzerrung
dass ich nur laute wie zahnreiben
höre von affrikaten zischende spiranten
ist es ein haus oder zelten unter steinplatten?
eine knochenlege zu osten dass meine
sprach dass ich hörend nichts verstehe vom
fernverzerrten priestermund das mikro-
phon von heiligen worten ein ohrschwappen
wird ein anfluten neurotransmittiert
(gehirnplatine) da werde ich gewellt
im buchstabenschmelzen vorbeifließende
zisch-reibe-in hauchlauten die mich
zerfunkende sprache dass ich endlich
höre ich von fern den reinen klang worin
ich schwimme mein körperzelt sprachmaterial
fundus und findling ich in meinem,
im loden, im dornenbusch».¹⁴¹

In questa lirica scritta in prima persona – cosa non molto frequente in Draesner – si può ritrovare un condensato dei motivi principali della sua scrittura: la lingua come dato materiale, fonico, suono che fluisce nel corpo in una sorta di sciabordio, ma che è anche amplificato attraverso media tecnologici come il microfono; il corpo, che è sia ricettore sensuale degli stimoli esterni, sia oggetto di studio scientifico come le neuroscienze, sia

¹⁴⁰M. PIRRO, *Il saggismo nel continuum verbale di Ulrike Draesner*, in G. Cantarutti, L. Albertini, S. Albertazzi (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 249-260, qui p. 256.

¹⁴¹U. DRAESNER, *gedächtnisschleifen*, Luchterhand, München 2008, p. 85.

medium a sua volta per l'interazione culturale (come corpo-tenda che racchiude in sé il proprio mondo specifico, benché in maniera decisamente più provvisoria e meno stabile di una casa); il linguaggio come materiale in cui il corpo è immerso e nuota e che è «fundus und findling», sostrato e fonte di straniamento allo stesso tempo. Tutti questi elementi specifici dell'opera di Ulrike Draesner sono evidentemente collegati in vario modo con la questione della percezione. Come si cercherà di illustrare, è proprio a partire da essa che l'autrice prova a rappresentare e interpretare in maniera molto personale la complessità del mondo contemporaneo.

«Die innere Welt ist eine verschleierte Außenwelt. Die Außenwelt ist eine verschleierte Innenwelt»¹⁴², scrive Draesner nel testo delle lezioni di poetica tenute all'università di Bamberg. Il velo che avvolge entrambi i mondi è un intreccio indissolubile di corpo e linguaggio, che funziona come una membrana. Porosa e filtrante come il confine semiotico lotmaniano, essa separa e allo stesso tempo unisce. Come s'illustrerà approfonditamente in seguito, sulla relazione tra corpo e linguaggio l'autrice torna continuamente sia in forma poetica, sia in forma critica, cosa che non è certo sfuggito ai numerosi interpreti della sua opera. Molti di essi hanno fatto riferimento a tal proposito al concetto barthesiano del 'pensare del corpo in stato di lingua'¹⁴³ che fa della lingua il medium privilegiato attraverso il quale il corpo e la percezione sensibile trovano espressione – sia nel senso che divengono manifesti, sia nel senso che divengono oggetto di trattazione. Draesner riconosce il fondo di verità che c'è in questo riferimento al pensatore francese e allo stesso tempo mette in luce come la sua declinazione della relazione tra lingua e corpo vada in una direzione forse più specifica:

«Ich empfinde es als treffend Charakterisierung von etwas, das sich in meinen Gedichten „durchzieht“. So ist es ziemlich genau gesagt: sich durchzieht. Es ist der Versuch auszudrücken, was der Körper „spricht“, wo also die körperliche Wahrnehmung und Sprache aneinander vernäht sind. Es ist der Versuch, diese Grenze mit den Gedichten auf-zu-suchen – im Finden oder Er-Suchen zu öffnen oder selbst sprechbar zu machen. Wir sprechen nicht von Natur aus, wir kommen ohne Sprache zur Welt, wir kommen mit Lauten auf die Welt, Sprache lernen wir. Und wir lernen über Sprache und Sprachaktionen fühlen. „Was ist Zorn?“, das lernt man über Sprache und Sprachaktionen, ebenso „wie

¹⁴²U. DRAESNER, *Zauber im Zoo. Vier Reden von Herkunft und Literatur*, Wallstein Verlag, Göttingen 2007, p. 6: «Il mondo interiore è un mondo esteriore velato. Il mondo esteriore è un mondo interiore velato».

¹⁴³Si veda ad esempio Th. Prammer, *Essere con sé. Il sognare linguistico di Ulrike Draesner*, in Ead. *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011, pp. 33-37.

äußert sich Zorn“. Das sind im Endeffekt kulturelle Codierungen. [...] Diese Staffellung von gesprochener Sprache, von spontanen oder scheinbar spontanen Lauten, also wenn ich sie jetzt zwicken würde, würden Sie „au“ sagen. Und das würden Sie tun, nicht weil Sie ein Mensch sind, sondern weil Sie Deutsch als Muttersprache haben, denn wäre Sie Engländerin, würden Sie einen anderen Ton produzieren, der Vokal klänge ganz anders. Der “au”-Ton kommt so spontan, dass man denken möchte, er sei Naturlaut, dabei ist er ein Sprachlaut, und doch “spontan”. Dann gibt es noch ursprüngliche Laute, etwa den Schrei, der nicht mehr geformt ist, und schließlich „Stumme Sprache“ wie Gestik, die wir alle dauernd benutzen. Auch sie, die Gestik, ist natürlich kulturell erlernt». ¹⁴⁴

In questo passo, l'autrice illustra efficacemente la propria posizione in merito al legame tra corpo e lingua, rilevando come, per quanto stretto esso sia, non è comunque un legame naturale. Piuttosto la lingua assume una funzione di filtro attraverso il quale impariamo da un lato a sentire e interpretare il mondo esterno, a recepirne i segnali, dall'altro, certamente, a rimandare al mondo esterno segnali che raccontano di come esso ha agito sul nostro corpo. Nessuno di essi è culturalmente neutro: dietro a ogni espressione linguistica si nasconde una matrice culturale che investe anche la matrice fonica delle nostre – apparentemente semplici e universali – espressioni di dolore. In questo modo la lingua si fa elemento distintivo delle nostre origini. Sottolineare con forza da un lato il legame tra corpo e linguaggio e dall'altro il fatto che il linguaggio sia acquisito e non naturale insinua una sorta di disagio, mostra delle crepe nella realtà e nella sua rappresentazione. Ciò risulta di fondamentale importanza nel contesto in cui mondi culturali diversi si mescolano, dando paradossalmente origine alla chiusura nei particolarismi. Spiega Draesner:

¹⁴⁴ Così Ulrike Draesner nell'intervista rilasciata a Gabriele Wild e pubblicata in G. WILD, *Schillernde Wörter. Eine Rezeptionsanalyse am Beispiel von Ulrike Draesners Lyrik*, Lit Verlag, Wien 2008, pp. A15-A16: «Lo considero [il riferimento a Barthes, N.d.A] come una efficace caratterizzazione di qualcosa che ricorre nelle mie poesie, le attraversa, le pervade. Si può dire così: ricorrere, attraversare, pervadere. È il tentativo di esprimere ciò che il corpo “dice”, il punto in cui la percezione corporale e il linguaggio si cuciono l'una all'altra. È il tentativo di recarsi presso questi confini attraverso le poesie, aprirli trovandoli o invocandoli oppure facendo parlare essi stessi. La lingua non ci è connaturata, la impariamo. E attraverso la lingua a gli atti linguistici impariamo a sentire. “Che cos'è l'ira”, questo si impara attraverso il linguaggio e gli atti linguistici così come pure il modo in cui si esprime l'ira. In buona sostanza sono codici culturali. [...] Questa differenziazione tra lingua parlata e suoni spontanei o apparentemente spontanei, beh se Lei dessi un pizzico adesso, Lei direbbe “au”. E lo farebbe non perché è un essere umano, ma perché il tedesco è la Sua lingua madre, perché se fosse inglese, produrrebbe un altro suono, la vocale suonerebbe in maniera completamente diversa. Il suono “au” viene così spontaneamente che si è portati a pensare che sia un suono naturale, mentre invece è un suono linguistico, benché spontaneo. Poi ci sono i suoni come il grido che non è più formalizzato e infine il “linguaggio muto”, come la gestualità, che tutti usano costantemente. Anche la gestualità è ovviamente appresa culturalmente».

«Wir leben in Zeiten, in denen die Welt kleiner und größer in einem geworden ist. Distanzen sind geschrumpft und mit ihnen unsere Zeit, zugleich netzen sich Wirklichkeiten in virtuelle, mediale, phantastische Räume aus. Wie fühlen wir uns? Gewiss liegt unsere »Natur« an unserer Sprache, sonst wären wir nicht imstande »Natur« zu denken. Ebenso liegt, wie ich als du in mir, unsere Sprache an unserer Sprache, sonst könnten wir vielleicht sprechen aber nicht über Sprache nachdenken, es gäbe keine Literatur und wir wären nicht wir». ¹⁴⁵

La non naturalità del linguaggio viene dunque presentata come la condizione di possibilità di costruzione letteraria. Se non fosse acquisito, non potremmo guardare a esso dall'esterno, comprenderne i meccanismi, apprezzarne la ricchezza. L'arte e la letteratura contribuiscono a rendere ancor più visibile quest'aspetto, a rompere il velo che separa mondo interno e mondo esterno, o meglio a renderne visibile la fitta trama. Come sottolinea la studiosa Anna Ertel, squarciare il velo dell'apparente naturalità e ampliare così le possibilità percettive del fruitore di letteratura, rappresenta lo scopo stesso della poetica di Draesner:

«Daraus lässt sich eine erste Funktion von Literatur und Dichtung in Draesners Poetik ableiten: nicht mimetische Abbildung mit dem Ziel der Eindeutigkeit, sondern Inszenierung und Sichtbarmachung von komplexer Mehrdeutigkeit als Aufgabe und Mehrwert von Literatur. [...] Nicht die Reproduktion von vorhandenem Wissen steht auf dem Spiel, sondern das Aufspüren neuer, auch ungewohnter Wahrnehmungs- und Denkmöglichkeiten im Medium der Literatur». ¹⁴⁶

Perseguendo questa finalità poetica, l'autrice spinge il lettore di fatto anche ad avere un approccio diverso nei confronti dell'apparente omogeneità indotta dalla

¹⁴⁵U. DRAESNER, *Zauber im Zoo*. cit., p. 6: «Viviamo in un tempo in cui il mondo è diventato allo stesso tempo più piccolo e più grande. Le distanze si sono ristrette e con esse il nostro tempo, contemporaneamente le realtà si intrecciano in spazi virtuali, mediali, fantastici. Come ci sentiamo? Certamente la nostra "natura" dipende dalla nostra lingua, altrimenti non saremmo in grado di pensare la natura. Allo stesso tempo la nostra lingua dipende dal nostro linguaggio, in quanto io sotto forma di tu in me, altrimenti forse potremmo parlare, ma non riflettere sul linguaggio, non ci sarebbe la letteratura e noi non saremmo noi».

¹⁴⁶A. ERTEL, *Zur Poetik Ulrike Draesners*, in S. Brogi, A. Ertel und E. Zemanek (a cura di), *Ulrike Draesner*, in «Text + Kritik», n. 201, 2014., Richard Boorberg Verlag, München 2014, pp. 19-26, qui p. 21: «Da ciò si può far derivare una prima funzione della letteratura e della poesia nella poetica di Draesner: non riprodurre mimeticamente con lo scopo dell'evidenza, bensì mettere in scena e rendere evidente la complessa pluralità di significati come compito e valore aggiunto della letteratura. [...] Non è in gioco la riproduzione di un sapere a portata di mano, bensì il rintracciare nuove e inconsuete possibilità di percezione e di pensiero attraverso il medium della letteratura».

globalizzazione e dal diffondersi delle tecnologie digitali, approccio che getti una nuova luce su questi stessi fenomeni mostrandone anche le potenzialità oltre che i rischi. In lei, infatti, non c'è il pianto per la perdita di unità con il mondo percepito, ma piuttosto consapevolezza della possibilità di arricchimento. Su questo sfondo si cercherà dunque di illustrare il percorso dell'autrice a partire da due questioni fondamentali: la sua concezione del linguaggio e il suo uso dei media. Tali questioni, infatti, possono essere riconosciute come i nodi principali attorno ai quali Draesner costruisce il proprio discorso poetico.

Poiché l'autrice vi approda a partire da un'esperienza biografica, è dunque dal racconto di tale esperienza che si muoverà prima di procedere alla disamina delle complesse modalità in cui essa mette in luce i limiti e le potenzialità del linguaggio e dei nuovi media.

1. La formazione di Ulrike Draesner

Nelle lezioni tenute a Bamberg, Ulrike Draesner dedica, come detto, ampio spazio alla questione dell'origine (*Herkunft*). Secondo Vladimir Nabokov, ricorda l'autrice, la letteratura stessa nasce da un racconto sulle origini. Draesner associa questa necessità a quella che gli animali hanno di percepire l'odore del branco nel proprio territorio per ricordarsi da dove vengono. Attraverso la letteratura, afferma Draesner, soddisfacciano questo bisogno in modo molto più complesso e articolato, ma sempre in relazione con la sensorialità corporea. La questione dell'origine ritorna in diverse forme nella sua opera: come racconto degli effetti che il passato ha sul presente, ma anche, ad esempio, nella veste delle diverse discipline scientifiche che si occupano dell'origine (dall'astrofisica alla genetica, passando per le scienze naturali). Nella parola *Herkunft* c'è l'idea di un percorso, un cammino ed è questo che interessa all'autrice, è questo quello che per lei fa la letteratura: attraversare un sentiero, dove non conta solo il punto di partenza o di arrivo, ma soprattutto il percorso: «Ein Stück Gehen, einen Zusammenhang».¹⁴⁷

Nell'accompagnare il lettore attraverso i percorsi più disparati, Ulrike Draesner non manca di condividere anche il racconto delle proprie origini che hanno gettato le fondamenta per le strade da lei costruite e attraversate. Brevi frammenti autobiografici costellano i suoi saggi e le sue dichiarazioni di poetica, offrendo delle testimonianze preziose soprattutto del modo in cui si è formata la sua particolare sensibilità per la lingua, per il mondo reale e per quello della finzione letteraria, per la storia passata e quella

¹⁴⁷ U. DRAESNER, *Zauber im Zoo*. cit., p. 16: «Parte di un cammino, una relazione».

presente. Attraverso esse, l'autrice rende evidente il radicamento della propria poetica nella contemporaneità e alla costruzione artistica del discorso sulla realtà affianca uno strumento critico sulle modalità stesse di costruzione di questa realtà in finzione e sul ruolo che l'arte ha nella sua comprensione del reale. In questo senso, i frequenti riferimenti autobiografici dell'autrice risultano interessanti non solo per una migliore comprensione della sua opera, ma anche come testimonianze a sé stanti.

Ulrike Draesner è nata a Monaco nel 1962 da madre bavarese e padre esiliato dalla Slesia tedesca alla fine della seconda guerra mondiale. Il suo nucleo familiare, dunque, risulta composito: da un lato il ramo cattolico della famiglia, dall'altro quello protestante; da un lato la tradizione contadina, dall'altra quella di una famiglia di piccoli imprenditori; da un lato il dialetto bavarese, dall'altro quello della Slesia. E se il dialetto bavarese, in quanto dialetto locale, non suonava inconsueto alle orecchie dell'autrice, l'altro è rimasto impresso indelebilmente nella sua memoria:

«Ich erinnere mich an den schlesischen Singsang meiner Großmutter. Ihre weichen Vokale, die Melodie ihrer Sprache, ihren staubigen Streuselkuchen, der gar nicht dazu passen wollte. Und eine Frau, die in München jahrelang über mir wohnte, 100 schlesische Gedichte auswendig konnte und mir manchmal, auf der Treppe, eines sagte. Ich hörte nie auf den Sinn».¹⁴⁸

In queste parole si può percepire quanto ascoltare questo dialetto, quanto il piacere dato dalle sonorità di una lingua simile eppure diversa dal tedesco, resa ancora più piacevole all'udito dal fatto di essere pronunciata da una persona cara, abbia impresso una traccia indelebile nell'immaginazione e nella sensibilità dell'autrice. Forse Draesner deve aver rivissuto un po' di quel piacere infantile quando anni dopo si è trasferita a Oxford per un soggiorno di studi. Iscrittasi inizialmente a giurisprudenza, l'autrice si recò infatti in Inghilterra nell'ambito di un progetto di scambio studentesco. Lì, racconta, è mutato innanzitutto il suo modo di concepire la formazione e l'apprendimento. Durante l'anno trascorso nella cittadina inglese ha compreso innanzitutto che non bisogna distinguere solo tra le cose che si fanno e quelle che non si fanno. La conoscenza vera, spiega, arriva da

¹⁴⁸U. DRAESNER, *Die rote Spaghetti der Sprache*, in J. J. Becker e U. Janetzki (a cura di), *Helden wie Ihr. Junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*, Quadriga Verlag, München 2000, pp. 24-32, qui, pp. 27-28: «Mi ricordo del cantilenare di mia nonna in dialetto slesiano. Le vocali tenui, la melodia del suo dialetto, le sue polverose torte streusel che non c'entravano mai. E una donna che a Monaco per anni ha vissuto nell'appartamento sopra il mio, conosceva a memoria 100 poesie nel dialetto della slesia e qualche volta me ne recitava una sulle scale. Non badavo mai al significato».

quello che non si sa di non sapere, dal riconoscimento del fatto che alcune cose, che normalmente si danno per acquisite, ci sono in realtà ignote. Una di queste è la lingua stessa, sulla quale l'autrice, ha imparato a riflettere veramente solo quando si è estraniata dal tedesco e si è immersa nell'inglese. Scrive Draesner:

«Ich sprach ein Jahr fast nur Englisch, entdeckte Shakespeare und Beckett – simultan, nebeneinander her, verschwand in einer fremden, neuen Welt. Zurück in Deutschland, ich erinnere mich, lag unter dem Deutschen, oder darüber, oder dazwischen, das Englische. In Wörtern wie Bad hörte/sah ich *bad*. Im Wort verquicken steckt seither *quick*. Und andersherum: he rose: Bewegung der Rose. Ich fing an, erste Gedichtzeilen zu schreiben. Studierte englische und deutsche Literaturwissenschaft, Philosophie. Lernte und las, las». ¹⁴⁹

In saggi e interviste, l'autrice torna continuamente su questa esperienza, riconoscendola come l'evento che l'ha messa sulla strada che poi, dopo un lungo percorso, l'ha portata a diventare una letterata. Uscire dal proprio ambiente linguistico, immergersi completamente in una lingua diversa, guardare alla propria attraverso la lente dell'inglese, sentirla straniera, scoprirsi a fare errori nella propria lingua materna, a tradurre letteralmente forme idiomatiche di un'altra lingua: tutto questo ha cambiato completamente la prospettiva con la quale l'autrice ha iniziato a considerare il linguaggio stesso oltre che il tedesco. Da mero strumento di comunicazione esso è divenuto uno strumento di comprensione e interpretazione del mondo esterno, con potenzialità moltiplicate.

Attraverso quest'esperienza, l'autrice ha anche percepito con maggiore forza il nesso indissolubile tra corpo e linguaggio, che – come accennato – tanta parte avrà nella sua poetica. Il medium linguistico viene fuori in questo senso in tutta la sua materialità, come qualcosa che si vede e si sente, in cui si possono allo stesso tempo vedere e sentire cose diverse dal consueto attraverso suggestioni inconsce generate da somiglianze foniche o di scrittura che ampliano il ventaglio di significati che si dà a una parola, il modo di comprenderla. La voce stessa si fa diversa: «Dabei habe ich bemerkt, dass ich im

¹⁴⁹Ivi, p. 26: «Per un anno parlai quasi esclusivamente inglese, scoprii Shakespeare e Beckett – simultaneamente, l'uno dietro l'altro, mi persi in un mondo nuovo e estraneo. Mi ricordo che tornata in Germania, sotto il tedesco o sopra di esso o in mezzo c'era l'inglese. Nella parola Bad (bagno) sentivo e vedevo l'inglese bad (cattivo). Nella parola verquicken (confondere) da allora in poi quick. O al contrario: he rose (si alzò): movimento della rosa. Iniziai a scrivere i primi versi. Studiai inglese e letteratura tedesca, filosofia. Imparavo e leggevo, leggevo».

Englischen fast eine Tonlage tiefer sprach als auf Deutsch. Mir fiel das am Anfang gar nicht so auf, aber bei der Begegnung mit Deutschen hörte ich es selbst».¹⁵⁰ E ancora: delle espressioni idiomatiche si scopre quello che normalmente un parlante nativo non vede, ossia la metafora che normalmente ne è il fondamento. Nella percezione dell'autrice, paradossalmente, anche fare errori diventa una possibilità per il parlante nativo ancor più che per il parlante di una lingua straniera. Così, parlando del fascino che il modo di parlare tedesco di un suo amico spagnolo aveva su di lei afferma: «Davor hatte er nur Spanisch gesprochen. Seinem Deutsch war kein Akzent anzuhören; die Ausdrucksweise war intelligent, vielfarbig, agil. Ich kannte den Mann jahrelang, bis mir klar wurde, was seine Sprache von meiner unterschied: er machte keine Fehler. Muttersprache. Fehler machen können und dürfen».¹⁵¹ La 'naturalità' che è in genere insita nell'uso della lingua materna – immediato e per certi versi inconsapevole – consiste anche in questo, mentre chi impara una lingua straniera, lo fa prendendo piena consapevolezza dei suoi meccanismi e può virtualmente padroneggiarla meglio di un madrelingua che non ha studiato altre lingue. Il punto fondamentale che Draesner sottolinea è che il parlante nativo non riflette sulle possibilità o i limiti della struttura della propria lingua, cosa che è invece chiara a chi la confronta con un'altra. Dunque, il vero potenziale dell'apprendimento di una lingua straniera non è solo la possibilità in sé di parlare una lingua in più, ma di rivedere il rapporto con la propria: «Das ist eine große Herausforderung, weil sie damit verbunden ist, wie wir in unserer Sprache leben. Wenn man die Sprache wechselt, verändert sich nämlich genau dieser Punkt».¹⁵²

Una volta scoperta quest'enorme ricchezza data dall'incontro con lingue diverse, di solito non si riesce a non cedere alla tentazione di rivivere in forme diverse il piacere di sentire e non capire, concentrandosi solo sulla musicalità di una lingua; il piacere di lasciarsi sorprendere dalle immagini che una lingua crea; il piacere di creare connessioni fantasiose e spesso inesistenti con la propria. Di questo piacere Draesner ha continuato a fare uno dei principali motivi ispiratori della propria poesia: *berührte orte*, ad esempio,

¹⁵⁰R. B. ESSIG, *Bewegung in Sprache. Gespräch mit Ulrike Draesner*, in «neue deutsche literatur 51», n.6, 2003, pp. 42-61, p.42: «Così ho notato che in inglese parlavo quasi un tono più basso rispetto al tedesco. All'inizio non me ne ero accorta, poi ritornata al tedesco me ne resi conto da sola».

¹⁵¹U. DRAESNER, *Die rote Spaghetti der Sprache*, cit., qui, pp. 30-31: «In passato aveva parlato solo spagnolo. Nel suo tedesco non si sentiva accento, il suo modo di esprimersi era intelligente, ricco di sfumature, agile. Conoscevo quell'uomo da anni, quando capii cosa distingueva la sua lingua dalla mia: non faceva errori. Essere madrelingua: fare errori ed esservi autorizzati».

¹⁵²R. B. ESSIG, *Bewegung in Sprache*, cit., p.48: «È una grande sfida, perché da ciò dipende come viviamo la nostra lingua. Quando la si cambia, è proprio questo aspetto a modificarsi».

nasce da un viaggio in Africa del Nord e Medio Oriente, viaggio che ha lasciato tracce anche nell'accoglimento di parole dei paesi visitati all'interno della propria poesia.

Ciononostante è soprattutto all'incontro con l'inglese, perpetuato negli anni anche con l'attività di traduttrice, che l'autrice deve la costruzione di un rinnovato rapporto con il tedesco. Esso, come più volte ribadito dall'autrice, è il fondamento stesso della propria attività poetica:

«E allora devo dire che l'influenza della lingua inglese mi pare oggi estremamente feconda per il tipo di lavoro che conduco sul linguaggio, poiché mi ha permesso di focalizzare meglio il limite tra, appunto, il personale e l'estraneo, di immergermi in un fondale linguistico, intellettuale e sentimentale del tutto sconosciuto e carico di conseguenze per il mio "ancoramento" nel tedesco, di inserirmi in un'altra tradizione letteraria, sperimentare altri gusti, sguardi, stringere mani e chiarirmi le idee sulla natura dei confini. Qualunque altra lingua, è chiaro, avrebbe avuto un effetto simile».¹⁵³

Al soggiorno studio in Inghilterra, l'autrice non deve solo l'incontro con quella che è arrivata a definire "Fremd-Innensprache",¹⁵⁴ ma anche la decisione coraggiosa di cambiare percorso di studi: lasciare giurisprudenza per iniziare a studiare germanistica, anglistica e filosofia. Attraverso il corso di anglistica, racconta, ha potuto continuare ad ampliare il *thesaurus* linguistico offertole dall'inglese; quello di germanistica smise presto di interessarle e alla fine essa decise di cambiare nuovamente, preferendo intraprendere un corso di medievalistica. La scoperta dei classici di questa letteratura ha certamente avuto un peso enorme in questa scelta, non solo per la bellezza e la grande rilevanza culturale in sé delle opere, ma anche perché sono scritte in medio-alto-tedesco. Tale lingua le ha certamente consentito di esperire la dinamica proprio-estraneo da una prospettiva differente. Il medio-alto-tedesco ha, infatti, dato profondità storica a parole e forme che nella contemporaneità hanno un significato e una connotazione diversa, rinnovando la produttiva ambiguità tra familiarità ed estraneità verso una lingua. Anche in questo modo ha dunque avuto la possibilità di riflettere sulla lingua, sul suo legame con una cultura e sul suo nesso con la storia. L'interesse per quest'ambito di studi l'ha portata anche a

¹⁵³U. DRAESNER, *Die drei Hälften der Torte. Von der Wissenschaft zum Schreiben*, in S. Catani und F. Marx, *Familie, Geschlechter, Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners*, Wallstein Verlag, Göttingen 2008, pp. 13-22; trad. it. di I. Bruno, *Le tre metà della torta. Sapere (e) scrivere*, in G. Cantarutti, L. Albertini, S. Albertazzi (a cura di), *Il saggio*, cit., p. 264.

¹⁵⁴U. DRAESNER, *Wer wir sind, sprechen wir deutsch*, in B. Vogel (Hg.), *Was eint uns? Verständigung der Gesellschaft über gemeinsame Grundlagen*, Herder Verlag, Freiburg 2008, pp. 64-77, qui p. 72: «lingua estranea interna»

intraprendere un dottorato di ricerca, conclusosi con una tesi dal titolo *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ›Parzival‹*.

Questo lavoro risulta particolarmente interessante perché chiarisce qual è l'immagine che l'autrice ha del funzionamento del sistema letterario, come interpreta il rapporto tra i testi. Quello che emerge da questo suo lavoro è la forte influenza che le teorie sull'intertestualità di Julia Kristeva hanno avuto su di lei. Kristeva intende la relazione tra testi come relazione di trasformazione che coinvolge tanto il pre-testo, quanto il testo che lo riprende con riferimenti intertestuali: non c'è dunque solo l'influenza del primo sul secondo, entrambi i testi si definiscono e trasformano a vicenda. Ulrike Draesner afferma chiaramente nel proprio lavoro di volersi distaccare da quel tipo di critica che si concentra esclusivamente sull'influenza in sé che un pre-testo e il suo autore hanno su un testo successivo. Altrettanto importante è per lei, infatti, lo studio della nuova forma che un rimando intertestuale assume all'interno del testo di arrivo, nonché le nuove sfumature che nello stesso pretesto si possono cogliere a partire da quest'uso posteriore. In questo senso, i riferimenti intertestuali vengono interpretati non come abbellimento o come compiaciuto rimando a un influente predecessore letterario, ma piuttosto come strumento di riflessione e definizione del sé attraverso il confronto con l'altro:

«So ist die Doppelweltzugehörigkeit der Fremdtextverweise wesentliches Indiz für die Komplexität des Prozesses, in dem sich die Formation eines Selbstverständnisses vollzieht. Es bedeutet Rückbezüglichkeit auf den anderen, 'Fremden', denn erst diese erlaubt überhaupt das Denken von 'Eigenem' und ermöglicht, in einem darauf aufbauenden Schritt, die wiederum nur relational denkbare Bestimmung der eigenen Position. [...] Mit ihnen werden Kategorien wie die des Fremden und des Eigenen die sich zudem nicht auf Zusammenhänge des vollkommen Fremden, sondern auf solche innerhalb der eigenen Gesellschaft beziehen, in Literatur reflektiert und zum Thema gemacht. [...] So erscheinen die intertextuellen Referenzen als Reflexionsmedium auf eine 'literarische' Wirklichkeit, die unter die Kategorien des Fremden und des Eigenen subsumierbar wird».¹⁵⁵

¹⁵⁵U. DRAESNER, *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ›Parzival‹*, Peter Lang, Frankfurt am Main u. a. 1993, pp. 455 e 461-462: «Dunque l'appartenenza a due mondi dei riferimenti ad altri testi è un indizio essenziale per la complessità del processo in cui si compie la formazione di una comprensione di sé. Significa sguardo all'indietro verso un altro, 'l'estraneo', in quanto è innanzitutto questo a permettere di pensare al proprio e consente, in un passo successivo, la definizione della propria posizione, a sua volta pensabile solo come relazione. [...] Con esse vengono valutate criticamente e fatte tema della letteratura categorie come l'estraneo e il proprio e quella del proprio che si riferisce non a contesti del completamente estraneo bensì all'estraneo all'interno della propria

L'interesse di Draesner per queste tematiche, il suo specifico approccio a esse è in realtà strettamente legato alla sensibilità per la relazione tra 'proprio' e 'estraneo' sviluppata attraverso l'esperienza inglese dell'autodefinizione di sé attraverso l'incontro con un'altra lingua e un'altra cultura. L'autrice riconosce in questa relazione uno strumento privilegiato di comprensione e dunque non sorprende che ne abbia fatto l'elemento centrale della propria poetica.

Draesner spesso ironizza sui numerosi cambiamenti effettuati durante il proprio percorso di formazione. «Ich hätte gern Menschenwissenschaften studiert – racconta in un'intervista –, aber das gab's dummerweise nicht».¹⁵⁶ In quest'affermazione si può leggere tutto l'interesse dell'autrice per l'umano in generale, per coltivare il quale essa prova a percorrere diverse strade, anche apparentemente distanti tra loro. La poesia è per lei uno strumento di comprensione del reale, che porta alla luce il patrimonio di conoscenze insito nelle parole:

«Mich interessiert, wie Sprache spiegelt, dass sie ein Netz mit Knoten ist, wie sie immer, immer in viele verschiedene, auch konträre Richtungen weist. Für mich hat Poesie auch sehr viel mit Wissen zu tun. Sprache ist ein Wissensspeicher. Altes Wissen findet abgelagert in ihr, das nicht unbedingt rational ist. Sie speichert Ähnlichkeiten, die emotionaler Art oder Erfahrungsähnlichkeiten sein können».¹⁵⁷

Non è un caso, dunque, che nelle opere di Draesner siano presenti riferimenti di vario genere anche alle cosiddette '*hard sciences*'. Spesso i personaggi dei suoi romanzi sono scienziati, come l'astrofisica Harriet del romanzo *Vorliebe* o gli studiosi dei primati Eustachius e Simone Grolmann, protagonisti di *Sieben Sprüngen vom Rand der Welt*. Attraverso numerosi riferimenti scientifici affidati ai personaggi, Draesner inserisce prospettive diverse nell'indagine che essa porta avanti con la propria opera. Così, ad

società [...] dunque i riferimenti intertestuali appaiono come strumenti di riflessione su una realtà letteraria, che possono essere sussunte nelle categorie del proprio e dell'estraneo».

¹⁵⁶R. B. ESSIG, *Bewegung in Sprache*, cit., p. 53: «Avrei studiato volentieri scienze dell'umano, ma sfortunatamente non esisteva».

¹⁵⁷C. SCHLÖSSER, *Gespräch mit Ulrike Draesner*, in «Deutsche Bücher», n. 35, 2005, pp. 269-287, qui p. 281: «Deutsche Bücher», n. 35, 2005, pp. 269-287, qui p. 281: «Mi interessa come il linguaggio mostra di essere una rete con di nodi, come essa mostra direzioni diverse, anche contrarie. Per me la poesia ha molto a che fare anche con il sapere. La lingua è un deposito di sapere. Vi si trova conservato un sapere antico, che non è necessariamente razionale. Conserva analogie, che possono essere di tipo emozionale oppure collegate a esperienze».

esempio, la passione di Eustachius per la *Brookesia minima*, un animale dotato di capacità mimetiche, crea delle connessioni con l'iscrizione del mondo esterno sul proprio corpo – aspetto che si ricollega alla tematica generale del romanzo, che narra dello sradicamento dai propri luoghi d'origine e delle sue conseguenze. Lo stesso specifico ambito di ricerca dei due personaggi, ossia lo studio dei primati, consente all'autrice di indagare l'origine dei comportamenti umani – e soprattutto della propensione alla violenza – da una prospettiva diversa da quella dominante nel libro. Le ricerche dei personaggi sui bonobo contribuiscono in qualche modo a mostrare quella che si potrebbe definire *Affenessenz* (che nel romanzo si riferisce all'essenza come profumo, ma che in realtà sembra indicare soprattutto “l'essenza” in senso filosofico delle scimmie, quella che gli uomini sembrano aver preservato). Anche in poesia sono frequenti e interessanti i richiami al mondo delle scienze. Si pensi innanzitutto alla raccolta poetica *anis-o-trop*, che porta già nel titolo un riferimento scientifico, quello all'anisotropia che viene spiegata da Draesner come segue: «anisotrop (griech.) heißen 1) in der Botanik Pflanzteile (Sproß, Wurzelsystem, Blüte), deren Unterorgane unter denselben Außenkräften verschiedene Richtung annehmen; 2) in der Mineralogie Mineralien mit Doppelbrechung; 3) in der Zoologie sehr dotterreiche Eier von zweipoliger Organisation. (Der große Herder, 1931)». ¹⁵⁸ La definizione scientifica di anisotropia entra così in relazione con i testi che rappresentano a livello metaforico questo fenomeno scientifico. Alla base dell'anisotropia c'è del resto un'idea molto importante per la biografia stessa di Draesner, ossia la molteplicità, il prendere direzioni diverse, lo svilupparsi in maniera complessa. In questo senso, Draesner dimostra non solo di saper sfruttare le scienze per la costruzione delle proprie opere, ma di scorgere connessioni tra il modo naturale, i fenomeni fisici o chimici, l'esperienza umana del reale e la sua rappresentazione in letteratura. Un chiaro esempio di questa capacità sono le *Radikalübersetzungen* dei sonetti di Shakespeare, ispirate dalla clonazione della pecora Dolly, che applicano metodi delle nuove tecnologie genetiche al lavoro di traduzione letteraria. Secondo il germanista Michael Braun, tutto il lavoro di Draesner sull'intertestualità è ispirato alla rivoluzione genetica. ¹⁵⁹ Forse è esagerato porre la questione in questi termini, dato l'interesse di lunga data dell'autrice per queste questioni letterarie – di cui si è già dato conto nel corso di questo scritto. Tuttavia è indubbio che l'ambito di ricerca della genetica eserciti un fascino particolare sull'autrice. Ne è un esempio la lirica *post dolly*, anch'essa dedicata alla prima pecora clonata:

¹⁵⁸U. DRAESNER, *Anis-o-trop*, Rospo Verlag, Hamburg 1998.

¹⁵⁹Cfr. M. BRAUN, *Intertextueller Zauber im Zoo. Ulrike Draesners Poetik der Verwandlung*, in S. Brogi, A. Ertel und E. Zemanek (a cura di), *Ulrike Draesner*, cit., p. 37.

«doppelhelix, „natürlich“, ach so
lar ach so
nar strömendes „lamm“
come, beam me up
planeten sind kugeln
umrankt mit geräusch.

wir stehen darunter.
der regen ist warm.
eine welpen steckt den kopf
durch den balkon der
blumentopf über ihm schwankt
schwalben sprühen davon
sprühen in
die glitzernde sonde
der stadt.

auf der anderen seite der
erde – come, screw me up –
fällt eine kolonie käfer
in einen baum. Milione
leuchtender käfer,
kette aus lichtern, ein
baum. die äste. der baum,
ein geräusch, in der nacht. unser körper,
bäume ineinandergesteckt: adern, nerven
ein flattriger ball. wir

leben und sind. Satelliten
weiße kugeln, schnell. wir
aber stehen und glühen. fallen
und. der baum schwebt.
beam me up, believe me:

you! hier ist
nichts. wir summen
und gehen. licht treibt
voran. „die oberfläche der
erde ist“. man müßte sie nur.
unser körper glimmt im netz
der sprache und staunt.

insekten klonen sich.
wußtest du? wir
summen und glühen. komm:
wir. oder denk
: wir werden sein
bis wir einfach
sind

zu flügeln
geschlichtetes licht». ¹⁶⁰

Draesner dissemina la lirica di riferimenti alla serie tv Star Trek, dove effettivamente c'è un episodio in cui in blocchetti presenti sulla navicella e provenienti da varie parti della galassia vengono appunto riconosciute stringhe di DNA. Realtà e finzione, riferimenti naturalistici e fantascientifici si mescolano e vengono tenuti insieme dalla Netz der Sprache, la rete del linguaggio verbale. A essa si fa ricorso tanto nella scienza per dare concretezza a un modello d'interpretazione della vita e della sua struttura quanto nella finzione. Infatti, è noto che una delle caratteristiche del telefilm è l'invenzione di una lingua speciale per la specie aliena dei Klingon, lingua caratterizzata da particolari strutture grammaticali volte a rendere concreta nello spettatore la differenza tra essi e gli umani.

Un riferimento al DNA ritorna anche in *falkisches, völk-*, invece, Draesner parte dalle due caratteristiche tipiche dei falchi – la vista aguzza e la presa salda – e dalla parola *völk-* – con l'eco delle teorie nazionalsocialiste sulla razza che essa porta con sé – per

¹⁶⁰U. DRAESNER, *für die nacht geheuerte zellen*, Luchterhand, München 2001, pp. 116-117.

presentare in tutta la loro complessità (e non senza timori) le potenzialità delle nuove tecnologie:

«die helix gewölbt, archaische gesten
(die uns verlassenden tiere) – genomt
zu euphemistischen fallen als
schwaden des »echten« vor rastlose

augen gehängt, willst sehen? gekauert in
unsere enzyme, unlotbar, gründe,
einsam, wie der macker am glas,
mal ritzend ins mark der blinden

fleckend der chips? schlüsselblumen etwa wie
-beine ragen gern in teiche taumenlnder
nähe zurück ich zoch mir ´nen ...
versuch einloggenger landung am

genetischen see, diploides bildpooln im
ewigen anlangsee dieser stauende
zustand: golgi tartasch gehißt
die plasmatischen regalien im

beuteregal: G-C/A.T spielen pneuma
und spross grüßen den general am rand
wölbt sich gallertige spulung –
mentasbest, endlich neu die armee
falkisch verklebt wie geklont ihr habachtich
die daraus wie ranken vergeblich greifen
den die gene-a-logischen arme». ¹⁶¹

In generale si può riconoscere in Draesner non solo un grande interesse per le scienze, ma anche, come sottolinea giustamente Anne-Rose Meyer,¹⁶² la negazione

¹⁶¹U. DRAESNER, *für die nacht geheuerte zellen*, cit., pp. 24-25.

dell'oggettività delle scienze stesse, della loro superiorità sull'arte e la letteratura in virtù di una presunta inoppugnabile dimostrabilità delle ricerche scientifiche. In un certo senso è l'idea stessa di evidenza scientifica a essere messa in discussione. I risultati delle ricerche scientifiche vengono piuttosto riconsiderati per quello che sono: proposte di rappresentazione e interpretazione del reale, particolari prospettive assunte su un determinato oggetto di studio. In questo non differiscono dalla letteratura e dall'arte in genere. Anch'esse, infatti, attraverso i peculiari strumenti tecnici che hanno a disposizione, guardano criticamente al reale, ne mettono in evidenza degli aspetti, ne comprendono alcuni e pongono nuove domande su altri. Scrive Maurizio Pirro,

«Draesner appartiene a quella generazione di scrittori nati a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, per i quali non soltanto non esiste alcuno scarto sostanziale tra la comprensione intellettuale della realtà e l'espressione creativa in versi o in prosa, ma le due forme di attività sono anzi l'una il necessario prolungamento dell'altra».¹⁶³

In questo senso si può dire che Draesner riconosce tanto il potenziale euristico della letteratura quanto quello creativo delle scienze, entrambe accomunate dal tentativo di comprendere, dall'essere «Erkenntnisweisen der Menschen».¹⁶⁴ Non solo: tanto la scienza quanto l'arte non possono fare a meno di ricorrere a simboli e metafore, a prescindere dalla forma specifica in cui esse trovano espressione.

Si è già detto di come l'esperienza a Oxford abbia instillato nell'autrice la consapevolezza del fatto che la conoscenza arriva innanzitutto da quello che non si sa di non sapere. Ciò è stato fondamentale per lo sviluppo della sua particolare visione del linguaggio e dell'arte in genere. «Nell'arte, infatti, - scrive Draesner -conosciamo con la netta cognizione che ciò che sappiamo agisce come se non lo sapessimo».¹⁶⁵ Questi due aspetti sono indissolubili: se l'arte può farsi strumento di conoscenza, è anche e soprattutto perché si fonda su un uso creativo e straniato del linguaggio che consente di guardare con occhi diversi a quanto si dava per acquisito e in questo si pone come strumento di comprensione del reale in maniera non meno efficace dei mezzi tecnici delle 'scienze dure'.

¹⁶² A. R. MEYER, *Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grunbein und Thomas Kling*, in P. Michellüter und S. K. Schindler (a cura di), «Gegenwartsliteratur – Ein germanistisches Jahrbuch», n. 1, 2002, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2002, pp. 107-133.

¹⁶³ M. PIRRO, *Il saggismo nel continuum verbale di Ulrike Draesner*, cit., p. 249.

¹⁶⁴ U. DRAESNER, *Reichtum*, in E. Krottenthaler e C. von See (a cura di), *Von Science zu Fiction. Wissenschaft mit anderen Worten*, Hirzel Verlag, Stuttgart 2006, pp. 24-27, qui p. 25.

¹⁶⁵ U. DRAESNER, *Die drei Hälften der Torte*, cit., pp. 272.

Anche alla luce di quest'acquisita consapevolezza delle possibilità della letteratura, non sorprende che, poco dopo il completamento del dottorato di ricerca, Ulrike Draesner abbia deciso di abbandonare l'incarico che aveva avuto all'università per dedicarsi esclusivamente alla scrittura creativa. Autrice piuttosto prolifica, ha spaziato come si è visto attraverso diversi generi letterari – e non solo. Di seguito si presenteranno brevemente le opere fin qui pubblicate per delineare un quadro della sua produzione. Esso potrà anche fungere da supporto ai successivi riferimenti alle opere dell'autrice, quando si proverà, come annunciato, ad analizzare la sua poetica a partire dalle due questioni principali intorno alle quali essa ruota, ossia linguaggio e media.

Il primo volume di Ulrike Draesner è stato, come si è visto, il volume di poesie *gedächtnisschleifen* uscito inizialmente nel 1995 per la casa editrice Suhrkamp, e in seguito inserito nel catalogo della Luchterhand che ha pubblicato anche la maggior parte dei suoi testi successivi. Il testo che apre la raccolta porta il titolo significativo *Nachkriegsmensch*:

auffahrtsrampe gedächtnisschleifen:
der klipphaken am bh, schnallend, der mutter
klemmen die strapse, auf dem gehsteig alter mann
mit hut bewundert bellindasäule rundumplakatiert
die frauenübliche Ia-Ware im taxierstand des als-ob-
tun-wie-wir uns was gutes an, da schweben
die kleinen erlösungspolster, weiß, seide,
nur so durch die straßen, dann schwebt man
nur so, hinterher, in gesicherten lebensweiterweiter-
listen jetzt die personenbildung eine
anzahlung west wie wiederbewaffnung ohen
bedenken, chewing, der personenanschluß, gum der
großplakatworte: hag, clementine, abraum,
zwischen halden etwa, von schutt,
haben alter mann, junger bauch das
pure auskommen, fingern in den straßen
die kletten und klippse des gedächtnisses
(schleiframpe) vor den rundum dampfenden

wundern der wirtschaft, tiefender
sich ins reinste einkommen hinein wie
sie, porenaus, das gedächtnis schwitzen
austreten sie aus sich heraus
sich vergessend sie
was war.¹⁶⁶

Il sentimento di fondo che aleggia in questo testo si può ritrovare in buona parte della sua produzione. Vi si percepisce il senso di straniamento per l'indifferenza generale prodotta dai troppi stimoli generati dal pullulare di oggetti e pubblicità a seguito del boom economico. Ai cartelloni con i nomi dei prodotti, alle parole inglesi si associano anche parole come «Abraum» che invece porta in sé le tracce del Nazionalsocialismo (parole come questa, di 'pura' origine germanica venivano preferite a quelle di origine straniera come WC o Toilette). L'io lirico sembra muoversi nello spazio e percepire tutte queste suggestioni come stimolo per aprire i pori e far uscire fuori i ricordi, per costruire una memoria condivisa di ciò che è stato, di quel «was war» che viene isolato e può anche essere anche interpretato come espressione inglese (come [it] was war). È appunto da questo, da questa particolare rampa di lancio basata sulla memoria e sul lavoro sui termini stessi che l'autrice parte per il proprio progetto letterario.

Esso prosegue nel 1997 con la pubblicazione di un'altra opera poetica, la corona di sonetti *anis-o-trop* che prende a pretesto la visita guidata a un hotel abbandonato. Ancora una volta, dunque, lo sguardo dell'io lirico si muove nello spazio e riporta le forti impressioni generate dal disfacimento che lo circonda, dall'acqua che penetra le pareti e lentamente le distrugge. Della tradizione di questo genere poetico, Ulrike Draesner riprende la consuetudine di far iniziare ogni nuovo sonetto con l'ultimo verso del sonetto precedente, ma sceglie di prediligere le assonanze al consueto schema di rime e aggiunge un quindicesimo sonetto, dove vengono poi ripresi tutti gli ultimi versi dei precedenti sonetti. Essi vanno a comporre un quadro generale dell'intera opera:

«stößt, onyx, sich eine stirn durch den schimmernden knochen,
den das hotel noch umgibt. paralleleben wartet darin:
reisegruppe, ins haar der berenike zerstreut, im inneren
plötzlich aus der schachtel flektiert, stürzt über den rand, in

¹⁶⁶U. DRAESNER, *gedächtnisschleifen*, cit., p. 7.

das, was am pool sich still in monogame rinden zerstört.
lichtsschranken regeln, schlauchfalten beidseits, den
zufluß der körper.

aber in wirklichkeit ist es zu spät, um zu wissen, ob man

im maul der echse – ist – der wurm knackendes licht.
lebend, bist du, wie diese warze aus schwachheit und schleim,
ins kristallgrit der dinge gestreut, ein knoten aus sprache». ¹⁶⁷

Colpisce di questi versi soprattutto la complessità, i fugaci riferimenti alle più svariate forme di conoscenza – dalle scienze alla mitologia – che però non si compongono in un quadro unico, ma conservano piuttosto quella variegata molteplicità che è implicita anche nel fenomeno dell'anisotropia dalla quale la raccolta prende il titolo.

A questo secondo volume ha fatto seguito nel 1998 un breve romanzo dal titolo *Lichtpause*. Esso si apre con il ritrovamento di una bambina in fin di vita – forse caduta dalla finestra, forse addirittura suicidatasi. La voce narrante si immedesima completamente nella prospettiva della bambina, lasciando emergere la sua incredibile curiosità, le sue affascinanti associazioni mentali, il lessico tutto proprio, ma anche le sue paure, il rapporto complesso con il cibo, l'ansia per le aspettative dei genitori, la loro incapacità di amare nella quale si può riconoscere anche le tipiche difficoltà nelle relazioni interpersonali della generazione nata durante la seconda guerra mondiale. Come si vedrà, molti di questi motivi ritornano anche in altre opere di Draesner. L'aspetto che però più colpisce di quest'opera, anch'esso caratteristico dello stile di Draesner, è la capacità di proporre nuove prospettive sul reale che ampliano la sensibilità percettiva del lettore stesso. Come si legge nella recensione del libro scritta da Chirsta Engelmann riportata sul sito dell'autrice, «Für den Leser jedenfalls ist ein wahrer Lichtblick zu erfahren, wie Sprache es vermag, die Automathismen der Wahrnehmung aufzubrechen und ihre eigene Grenze zu verrückkehren». ¹⁶⁸

¹⁶⁷U. DRAESNER, *Anis-o-trop*, cit., p. XV.

¹⁶⁸< <http://www.draesner.de/de/buecher/lichtpause/>>: «Scoprire come la lingua consenta di distruggere gli automatismi della percezione e spostare i suoi confini è in ogni caso per il lettore un fatto molto positivo».

Nello stesso anno vengono trasmessi dalla Bayerischer Rundfunk due drammi radiofonici dell'autrice: *Beziehungsmaschine*¹⁶⁹ e *Dieser Bottich, ach das ich*.¹⁷⁰ Nel primo, una voce femminile che si immagina in una stanza buia e vuota con in sottofondo una musica ricca di variazioni, riflette sulla formazione dell'io e su quanto esso abbia a che fare con gli automatismi del linguaggio. Nel secondo c'è un dialogo tra una *Erleberin* ('una che fa esperienza') e una *Erklärerin* ('una che spiega') su se ci si può aspettare ancora qualcosa dalla realtà. Ritornano dunque in entrambi i drammi delle tematiche care all'autrice, che questa volta vengono presentate attraverso un veicolo particolare come la radio, che certamente vanta già una certa tradizione, ma comporta comunque un netto cambiamento di *medium* rispetto a quello normalmente utilizzato dall'autrice.

Nel 1999 Draesner pubblica un altro testo in prosa, *Reise unter den Augenliedern*, una raccolta di racconti con temi e stili diversi. Uno dei racconti più riusciti del volume e più emblematico ha come protagonista una giovane donna anoressica; in esso emerge un altro motivo ricorrente nella scrittura di Draesner e cioè la presentazione del corpo come *medium* tra mondo esterno e mondo interiore, come linguaggio con una propria particolare grammatica.

Nel 2001 esce la terza raccolta poetica intitolata *für die nacht geheuerte zellen*, divisa in sezioni («Holz», «Feuer», «Erde», «Wasser», «Metall», «Luft») in cui a liriche su temi inconsueti come la depilazione o le lenti a contatto si affiancano testi che s'inseriscono all'interno del dibattito scientifico contemporaneo (si pensi, ad esempio a *post dolly* o a *kaspar hausers unterhose*, nella quale l'autrice fa riferimento con amara ironia all'esame genetico al quale sono stati sottoposti degli indumenti del cosiddetto 'fanciullo d'Europa' per provare ad acquisire dati sulla sua esistenza), rimandi a lavori di performer e artisti visuali (come *pisssblumen* che si rifà a un happening dell'artista Helen Chadwick) a liriche in cui viene rielaborato il dolore per la perdita di un bambino non ancora nato. In questa sezione emerge con particolare evidenza un altro tratto caratteristico della scrittura di Draesner, ossia l'utilizzo di termini del linguaggio specialistico delle scienze. Essi hanno talvolta la funzione di creare delle dissonanze con i temi trattati, altre volte vengono adoperati come 'formule' pregnanti, metafore *sui generis* che portano con sé intere interpretazioni del reale, specifiche modalità di approccio a esso. È questo uno dei possibili esempi concreti delle modalità con le quali letteratura e scienze interagiscono nell'opera di Draesner, offrendosi ai lettori come strumenti di comprensione potenziati

¹⁶⁹<http://www.draesner.de/de/fundgrube/beziehung/>

¹⁷⁰<http://www.draesner.de/de/fundgrube/bottich/>

proprio dalla loro interazione. È il caso, ad esempio, della lirica *enteisent*, dove l'aggettivo "stochastisch" fa confluire in un singolo verso tutta la complessità della teoria matematica del cosiddetto 'processo aleatorio':

«die signifikantendurchleuchtete
halle, der schädel
balzlinien über
wasser / im behelmtten over
all der zeit, mit der
halben glückshaube
zahnlos zur welt - - und zurück.

wir gebären stochastisch.
wir leben in nummern.
zähler sind wir nicht. wir
knallen voran».¹⁷¹

Nel 2002 viene poi pubblicato il secondo romanzo di Ulrike Draesner, *Mitgift*. Il romanzo ha come protagoniste due sorelle e ruota attorno al rapporto conflittuale che esse hanno non solo tra di loro, ma anche ciascuna con il proprio corpo. Da un lato c'è Aloe, il cui nome ricorda quello di una pianta sinuosa e flessuosa di cui essa vorrebbe avere le forme, ma che finisce col cadere vittima dell'anoressia. Dall'altro c'è Anita, un'ermafrodita la cui strana corporeità viene percepita inizialmente come mostruosa. Ancora bambina essa viene sottoposta ad una serie di operazioni che fanno di lei una donna, ma raggiunta la maturità e l'indipendenza economica, la giovane decide di voler sperimentare anche l'altra possibilità insita nel suo ermafroditismo, cambiando nuovamente sesso. Ritorna dunque in quest'opera il tema del corpo e del suo particolare linguaggio, del nesso tra linguaggio verbale e corpo, nonché problematiche che rimandano alle sempre spinose questioni etiche scaturite dall'applicazione delle nuove tecnologie scientifiche al corpo umano.

Tale tema viene ripreso in forma ancora più radicale nella raccolta di racconti *Hot Dogs* (2004) dove talvolta le storie propongono scenari a tinte fosche che pongono interrogativi sul modo in cui queste nuove tecnologie possono potenzialmente cambiare il

¹⁷¹U. DRAESNER, *für die nacht geheuerte zellen*, cit., 61.

modo in cui l'umano stesso viene concepito. Come di consueto, l'autrice non sviluppa l'analisi delle tematiche a lei care esclusivamente a partire dal *plot* narrativo, ma anche attraverso il linguaggio e lo stile, che qui si presenta come un articolato miscuglio di linguaggio scientifico e linguaggio diretto e colloquiale.

Nel 2005 esce poi *kugelblitz*, un volume di poesie in cui è più frequente che altrove la tematica amorosa e particolarmente forte la presenza di un "tu", di un destinatario e referente dei testi. Diviso in tre sezioni («lieben», «kriegen» e «später»), esso si chiude con un brevissimo testo a sé stante scritto con i caratteri dell'alfabeto fonetico:

«ju: tu: aI
lΛvd ju:
wz: Inv´entId». ¹⁷²

La singolarità di questo espediente grafico (così come l'altrettanto inconsueto utilizzo di frecce e forme strane all'interno dei testi) può essere interpretato come una sorta di *pendant* linguistico alla strana forma del fulmine globulare al quale si fa riferimento nel titolo. Questo particolare evento atmosferico consistente nella comparsa di sfere di luce la cui origine non è del tutto chiara agli scienziati. A metà tra fenomeno chimico-fisico e illusione ottica, l'immagine del fulmine a sfera – il cui nome tedesco contiene in sé anche un riferimento al *kugel* (in italiano penna) come strumento per la scrittura - riesce a tenere bene insieme le liriche di questa raccolta in cui la lettura viene spesso rallentata da un uso del linguaggio che mira ad ampliare le facoltà percettive del lettore. Un po' come fa l'artista visuale Brus Naumann, alla quale Draesner dedica una lirica del volume:

«dieses auseinander &
aufeinander & auseinander
meine braille-finger tasten
deine wirbel ab. du schläfst.
mit dem rücken zu mir. knorpel
halten köpfe & pfannen
in position. im inneren becken
aber zappt er munter, dein roter
roter, der eine andere küsst. du

¹⁷²U. DRAESNER, *kugelblitz*, Luchterhand, München 2005, p. 87.

schläfst, ich. mundartig
wölben sich ufer & grund.
ineinander verbissen »schwärme«
scham. *need me, cheat me*
kommst du zurück? wir tauchen
in kochende monitore
die schreienden köpfe, sie
heißen gesicht. wir langen
zu nichts. *feed me*
eat me. container weiß grün
säumen den weg. you cheated
you joked, deine sprünge
in meinem *ich fed*
me i
.ate you
träumen
den weg». ¹⁷³

La videoinstallazione creata dal Naumann per il progetto “Anthro-Socio” nasceva anche dall’idea di far fruire l’arte in maniera inusuale (i video di grandi dimensioni che ripetono con toni diversi l’esortazione «feed me, eat me», creando una particolare situazione in cui l’osservatore è sia soggetto critico sia oggetto di un’esortazione ripetuta in maniera quasi fastidiosa). Allo stesso modo l’autrice, attraverso l’inserimento di frasi in inglese, arricchisce e contemporaneamente complica l’esperienza che il lettore fa del testo, impedendo che la sua lettura si limiti a un quasi passivo riconoscimento di segni linguistici noti e dati per scontati.

Anche questo procedimento di straniamento della lettura attraverso l’utilizzo di lingue straniere o di uno sguardo esterno sul tedesco è, come si cercherà di mostrare in seguito, uno dei tratti caratteristici e ricorrenti della poetica di Draesner. Esso viene fuori anche in opere di prosa, come ad esempio il romanzo *Spiele*, uscito anch’esso nel 2005. Lo stesso titolo del romanzo risulta polivalente e contribuisce alla percezione della complessità degli eventi narrati e della loro interpretazione e rappresentazione. *Spiele* sono innanzitutto i giochi olimpici di Monaco del 1972, durante i quali ebbe luogo un attentato

¹⁷³U. DRAESNER, *kugelblitz*, cit., pp. 17-18.

alla squadra israeliana da parte di un gruppo di palestinesi legato all'OLP, ma sono anche le partite a scacchi tra il giovane Max e il nonno di Katja, protagonista del romanzo, durante i quali nasce un amore tra i due. A sua volta il gioco degli scacchi è metafora dell'esercizio del potere e le vite umane coinvolte (quelle di Katja, di Max e delle tante altre persone reali implicate in quegli eventi) rappresentano le pedine in balia di forze più grandi di loro, che non riescono a comprendere. In questo senso *Spiele* rievoca anche i *Puppenspiele*, le marionette i cui fili invisibili sono manovrati segretamente. Con frequenti salti temporali, la storia narra di Katja, una fotoreporter di successo che decide di interrompere temporaneamente la propria attività per indagare a fondo un evento che ha segnato la sua esistenza: quello dell'attentato alla squadra olimpica israeliana durante le olimpiadi di Monaco. Durante un'azione di polizia per la liberazione degli ostaggi, il ragazzo di cui Katja è innamorata – entrato da poco in polizia per allontanarsi da Katja stessa a seguito di una delusione – riporta una ferita a una gamba che gli creerà problemi di deambulazione a vita. Le ricerche della giovane fotografa non culmineranno con una chiara spiegazione degli eventi, ma piuttosto con la consapevolezza della distanza abissale che separa la verità dei fatti e la loro comunicazione/interpretazione mediatica. Il libro dunque rappresenta degli eventi storici attraverso il racconto degli effetti che essi hanno nelle vite delle persone comuni e cerca di mettere in luce la distanza che c'è tra la verità e la rappresentazione mediatica dei fatti.

Nel 2008 esce un nuovo volume di poesia intitolato *berührte orte*. Esso trae spunto da un viaggio in Maghreb, Medio Oriente e India in parte nato nell'ambito di progetti culturali come il West-Ostlicher Diwan di Berlino o il Goethe Institut India. Le liriche del volume non sono solo dei viaggi attraverso dei luoghi, ma anche dei viaggi attraverso le lingue di quei luoghi, che vengono accolte nei testi di Draesner. Qui come altrove, l'utilizzo di termini di lingue straniere non è per l'autrice un mero sfoggio di cultura o un gioco fine a se stesso. Esso piuttosto porta il lettore a sviluppare una sensibilità diversa per la propria lingua e ad ampliare le proprie capacità percettive. Non a caso, non sono solo parole delle regioni visitate a creare effetti di straniamento, né solo l'inglese e il francese, ma anche il medio alto tedesco. Ne è un buon esempio la lirica *echo: ellende (unterwegs)*:

«helena – anderweitig versandt. ein reiten
durch wald. immerhin das vertraute körperliche
dabei, als pferd. im wald reitet das fremde zu nah
eilt: ellende, das, unpferd, das drache herbei. kommt

es (mit langem e, mit kurzem) daher: bellende hunde
die wenn zu hören in der steppe, dem urbild
dessen „was als schön“ gilt, wolfshungrig
schön dieses aufbrausende
hineilgefühl auslösen: haus.

heimgefühl haus. hausen. herein. hinaus. „weil“
sagt der wald wenn er das haus erreicht „ich dir
grün“. sagt „sei helle – allein – was löcher hat
bleibt». ¹⁷⁴

Il termine «*ellende*», spiega l'autrice nel glossario, significa «was ans Vertraute angrenzte, selbst aber fremd ist, fremd herbeistürmt, bedrohlich und verlockend. Ort der Wünsche und der Bewährung, Glücksgenerator, Drachenlotterie». ¹⁷⁵ Il testo si basa su una serie di assonanze (*helena, ellende, helle, allein* etc.) che fanno confluire i significati delle varie parole l'uno nell'altro unendo piacere uditivo e piacere intellettuale.

A questo volume di poesie segue il quarto romanzo dell'autrice dal titolo *Vorliebe*. Protagonista del romanzo è l'astrofisica Jet (Harriet) il cui compagno ha un incidente con la moglie di Peter, un pastore che era stato il suo grande amore di gioventù. Recatasi in ospedale, Jet incontra dopo molti anni Peter e tra i due inizia una relazione. L'*affaire* tra i due si concluderà nel peggiore dei modi possibili: con la morte del pastore, che aveva tenuto nascosto alla protagonista di essere in realtà malato già da tempo. Oltre alle grandi doti linguistiche che Draesner dimostra anche in questo romanzo, quello che colpisce è certamente anche l'abilità nella costruzione della trama e dei personaggi. Non si può non scorgere una sottile ironia tra il lavoro di Harriet di astrofisica che vuole andare nello spazio e quello che le succede nella vita privata (l'incidente del suo compagno dovuto a uno scontro tra due corpi che vengono a trovarsi sulla stessa traiettoria; l'ostinato tentativo di comprendere le origini del mondo e l'andare all'origine della scoperta dell'amore; il training per l'assenza di gravità e l'impossibilità di restare metaforicamente con i piedi per terra).

A questo romanzo è seguita l'anno successivo la raccolta di racconti *Richtig liegen*, dove l'autrice propone tra l'altro una riscrittura del racconto di Kafka *Ein Hungerkünstler*.

¹⁷⁴U. DRAESNER, *berührte orte*, Luchterhand, München 2008, p. 39.

¹⁷⁵Ivi, p. 112.

Mentre nel racconto di Kafka viene esibita e spettacolarizzata la resistenza al cibo di quello che viene appunto definito un “artista del digiuno”, nel racconto di Draesner *Das Denkmal der Lauferin* la protagonista mette in mostra la propria resistenza nella corsa. La madre, infatti, organizza una sfida ripresa dalle telecamere in cui la protagonista deve dimostrare di riuscire a camminare ininterrottamente per settimane. Come nel caso di Kafka, anche qui il pubblico dopo un po’ smette di interessarsi a lei, che continuerà da sola a correre davanti a un occhio elettronico. È interessante notare che nel riscrivere il racconto, Draesner introduca l’osservazione dell’occhio meccanico delle telecamere che scruta e allo stesso tempo crea un monumento di quanto viene registrato. Ed è del resto quello che conta nel racconto di Draesner: non “l’arte” in sé, ma la sua trasmissione mediatica e spettacolarizzazione.

Sieben Sprünge vom Rand der Welt è infine l’ultimo romanzo sin qui pubblicato dall’autrice. Alla base del romanzo c’è un evento storico reale, ossia l’espulsione forzata degli abitanti della Slesia di lingua tedesca. Tale evento coinvolse anche il padre dell’autrice – all’epoca quattordicenne - che durante l’esodo da quella che era diventata la Polonia sovietica, perse un fratello e si ritrovò a dover ricominciare una nuova vita in una regione tanto particolare come la Baviera cattolica. L’autrice ha più volte fatto riferimento ai numerosi elementi autobiografici presenti nel romanzo, ma per costruirlo ha scelto di affidarsi non a una sola voce riconoscibile come sua, bensì a nove voci diverse che raccontano la storia ognuna dalla propria prospettiva. C’è Eustachius Grolmann, che da ragazzino ha dovuto lasciare il suo paesino vicino Breslavia e ha dedicato tutta la sua vita allo studio dei primati, tenendo nascosti per sé i traumi della guerra; c’è sua figlia Simone, anche lei studiosa di primati e del loro comportamento – un interesse probabilmente nato dal desiderio di comprendere il comportamento di suo padre stesso e condividere con lui qualcosa; c’è Boris Nienalt, uno psicologo polacco esperto di traumi legati alla guerra (direttamente, o indirettamente attraverso i genitori) e a sua volta vittima di quei traumi perché costretto con la madre a lasciare Lemberg e trasferirsi a Breslau; ci sono Hannes e Lilly, genitori di Eustachius, che hanno vissuto in prima persona le due guerre mondiali e hanno affrontato le accuse che a persone come loro venivano dagli americani stabilitisi in Baviera; c’è Halka, madre di Boris, che si trova a dover abitare una casa lasciata nottetempo da un’altra famiglia costretta come lei ad abbandonare la propria casa; c’è Esther, figlia di Simone, che adora il nonno e con la sua grande sensibilità riesce a stabilire con lui un rapporto di complicità che la stessa Simone non era riuscita a stabilire; c’è Jennifer, figlia di Boris, che è nata in Polonia ma fa parte di una squadra di pallavolo

tedesca e rappresenta l'esempio perfetto della globalizzazione; c'è Emil, il fratello di Eustachius, affascinato dalla guerra e dall'uniforme del padre, che rischia di essere ucciso per la sua menomazione, ma poi difatti muore durante l'esodo dalla Polonia. Ci sono dunque quattro personaggi che sono costretti ad abbandonare la Slesia, due che sono costretti a trasferirsi in quella regione, due cosiddetti *Kriegskinder* che hanno subito gli effetti della guerra attraverso i segni che essa ha lasciato nei propri genitori e due *Kriegsenkel* che a loro volta sono stati investiti dalla lunga ombra della guerra. Le loro storie s'intrecciano in vario modo proponendo un quadro della storia e della società tedesca molto vivo e molto complesso.

Uno dei nodi intorno al quale è costruito il romanzo è certamente quello della *Heimat*, cosa essa sia e in che modo essa può essere determinante per costruire l'identità di una persona. Questo tema viene affrontato da una prospettiva diversa anche nel saggio di poetica *Zauber im Zoo. Vier Reden von Herkunft und Literatur*. Uscito nel 2007, esso risulta particolarmente interessante per comprendere quale sia l'approccio di Ulrike Draesner alla letteratura. Il testo è diviso in tre sezioni, intitolate rispettivamente «Zeugen. Warum wir noch immer / schon wieder von Herkunft erzählen», «Zehren. Herkunft – Heimat – Deutschland»; «Zielen. Zum Verhältnis von Wirklichkeit und Text». Prima di raccontare come la realtà percepita si traduca in testi, l'autrice riflette dunque a lungo su come le nostre origini influiscano sulle modalità stesse della percezione della realtà. Nella sua doppia accezione di «creare, generare» e «testimoniare», il verbo «zeugen» rende bene l'idea di come per Draesner il percorso che si ha alle spalle («Herkunft») influisca sia in maniera passiva – come qualcosa che forma e dunque determina il ventaglio di possibilità di sviluppo di un individuo – sia in forma attiva – come testimonianza di quel percorso, dei suoi passaggi che possono avere anche un valore sociale oltre che individuale. Allo stesso modo, anche la scelta del verbo «zehren» risulta interessante, poiché suggerisce un'immagine dell'origine sia come fonte di nutrimento sia come causa di logoramento. Scrivendo in prima persona, seguendo le tracce delle numerose letture ed esperienze che hanno portato a questa sua visione della scrittura letteraria, Draesner trasmette al lettore un'immagine di se stessa e della propria scrittura come autrice ben consapevole delle forme e delle possibilità offerte dai racconti del passato – letterari e non – e allo stesso tempo cosciente del fatto che la loro rilevanza consiste anche e soprattutto nella relazione che essi hanno col presente, nel modo in cui essi possono essere letti, interpretati e riscritti oggi. Recentemente l'autrice ha ampliato questo saggio, e nello specifico il discorso sulla *Heimat*, portandolo avanti sul proprio sito. Sfruttando la maggiore accessibilità e

diffusione della rete, Draesner si sofferma su questioni che hanno particolare attinenza con la contemporaneità. A cosa serve oggi un concetto come quello di *Heimat*, si chiede l'autrice nel corso dell'articolo. A cosa serve in Germania – ora che finalmente il dopoguerra si avvia a una conclusione – e a cosa serve nel mondo globalizzato in generale, dove i flussi migratori sono in costante aumento e dove anche chi viaggia frequentemente per lavoro fa costantemente esperienza del proprio e dell'estraneo? Draesner sottolinea che il ruolo della letteratura in questo discorso non dovrebbe essere quello di proporre un modello di autenticità, di *Heimat* come luogo dove ritrovare l'autentico, quanto piuttosto quello di consentire di muoversi meglio anche in altri mondi.¹⁷⁶

A questo volume di poetica si affiancano poi numerosi saggi che l'autrice ha scritto sui grandi nomi della letteratura, siano essi introduzioni o postfazioni (come quelle che l'autrice sta scrivendo per la nuova edizione delle opere di Shakespeare a cura della casa editrice Reclam o quella dei racconti di Peter Hebel da lei stessa selezionati); oppure volumi come *Verführung*, nel quale l'autrice ha raccolto una serie di novelle da Goethe a Musil in cui emerge in vario modo la questione della seduzione e del corpo; oppure ancora nei ritratti d'artista come *Schöne Frauen Lesen e Helden wie wir*, in cui condivide con i lettori la propria interpretazione di grandi nomi della letteratura come Joyce, Flaubert, Woolf, Kleist, Mann etc., ma anche di autori contemporanei come Falkner e Mayröcker; nonché traduzioni da Shakespeare, Gertrude Stein e Luise Glück (di cui si parlerà più approfonditamente in seguito). Questi lavori 'di seconda mano' sulla letteratura sono certamente molto interessanti per lo studioso dell'opera di Draesner in quanto danno un'idea di quelli che possono essere stati i suoi modelli, gli autori che hanno maggiormente stimolato il suo interesse e la sua fantasia. Allo stesso tempo sono significativi anche per l'immagine che, attraverso il suo stile brillante e il suo racconto in prima persona di esperienze di lettura, Draesner dà della letteratura come qualcosa di vivo in cui le esistenze reali degli autori s'intrecciano con quelle fittizie dei loro personaggi e in cui l'approccio al "reale fittizio" dei personaggi stessi va a modificare le capacità percettive dei lettori di quelle opere. Di recentissima pubblicazione è infine *Subsong*,¹⁷⁷ l'ultima raccolta di poesie di Draesner uscita appena lo scorso dicembre. Il *subsong*, spiega l'autrice, è un particolare tipo di canto degli uccelli dal tono non molto alto e privo apparentemente di una funzione pratica (come, ad esempio, marcare il territorio o per i rituali di accoppiamento). Per certi versi questo canto risulta ancora un po' avvolto dal mistero in quanto è stato a lungo

¹⁷⁶<http://www.draesner.de/de/notizblock/?id=32>.

¹⁷⁷U. DRAESNER, *Subsong*, Luchterhand, München 2014.

ignorato dagli studi di ornitologia. Sembrerebbe dominare in esso una dimensione di gioco, di puro piacere estetico. A tra possibilità, spiega Draesner, è che esso venga usato per ‘schiarire la voce’ o per testare una sorta di ‘vocabolario’. Tali suggestioni sono alla base anche della struttura che l’autrice dà al volume attraverso la divisione in sezioni del volume: «vokabeltrainer (einsingen)», «vokabeldehner (weitsingen)», «lippkarü! lippkarü!», «Subsong vom berg (aus dem kollektiven ohr)» (suddiviso a sua volta in «sub post bible», «sub aus dem sänger song (petrarca/s/tempel)», «beatles-sub-song»), «subsong vom steg» (suddiviso in «sub aus dem körper», «sub aus der sasse», «sub aus berg am laim», «sub mère détachée») e «sub-sub „p“ (what is poetry)». Nell’impianto dell’opera si può scorgere un’immagine piuttosto articolata di quella che è la poesia per Draesner: sviluppo del sé a partire dal corpo e dal suo legame con il mondo esterno e soprattutto con il patrimonio culturale condiviso. A quest’ultimo c’è un chiaro riferimento nella sezione centrale del volume, «subsong vom berg», che si apre con una citazione dal celebre brano dell’ascesa al Monte Ventoso di Francesco Petrarca, brano ispirato alle Confessioni di Sant’Agostino generalmente interpretato come narrazione simbolica del tormento interiore del letterato, diviso tra tensione spirituale e attaccamento ai beni mondani. Il frammento della lettera petrarchesca scelto da Draesner risulta piuttosto significativo: «Mein Bruder strebte auf einem abschlüssigen Pfad mitten über die Joche des Berges zur Höhe empor; ich, als weicherer Steiger, wandete mehr den Schluchten zu. Da er mir nun zurief und den Weg richtiger bezeichnete, erwiederte ich ihm, ich hoffe von der anderen Seite leichter emporzukommen».¹⁷⁸ Del brano essa dunque presenta il momento in cui Petrarca sceglie di non seguire le indicazioni del fratello per raggiungere agilmente la vetta, pensando che invece il percorso da lui individuato sarebbe stato più leggero. Cogliendo il momento della decisione di percorrere una strada diversa da quella già battuta dal fratello, Draesner non dà un’immagine totalmente negativa di quella che poi verrà percepita come una scelta sbagliata, ma piuttosto individua nell’alternativa una possibilità. In questo senso, a essere messa al centro dell’attenzione non è tanto l’efficacia della decisione presa quanto la scelta di intraprendere un percorso proprio in cui all’amore sacro, spirituale si può affiancare anche quello profano. La compresenza di questi due aspetti emerge anche dall’indicazione delle sottosezioni, dedicate rispettivamente alla Bibbia, Petrarca stesso (che tiene insieme amore sacro e amor profano) e i Beatles che con le loro canzoni pop hanno dato vita a un nuovo modo di cantare l’amore. Seppur con modalità profondamente diverse, queste opere – insieme a tante altre – fungono da ‘sotto testo’, da canto di sottofondo delle successive. Il

¹⁷⁸Ivi, p. 117.

termine stesso *sub-song* sembra, in effetti, rimandare a quest'idea di *loop* di fondo che funge da base alle opere successive. E questo soprattutto se nel termine non si cerca immediatamente il collegamento al suo referente, ma si ascolta con attenzione il significativo stesso e tutta la serie di suggestioni che può offrire, se in sostanza si lascia spazio a una fruizione che non si basi solo decodifica delle parole ma anche sulla loro percezione. Nell'interpretazione di Draesner, lo stesso vale, di fatto, per il patrimonio culturale condiviso che viene presentato come qualcosa che riecheggia nel *kollektives ohr* – immagine in cui viene appunto dato ampio spazio alla corporeità. Quest'aspetto è di fondamentale importanza per comprendere la poetica di Draeser: in esso, infatti, vi si trova espressa la centralità dell'esperienza fisica della percezione per la creazione e la fruizione della poesia. A ciò si fa riferimento anche nella parte finale di *What is poetry*, l'ultima lirica della raccolta:

«[...] libellen
für sekunde die spiegelung
sehen: sich selbst
 halbdämmrig, klein
 ein kind das die weißen
 zähne zeigt, deine zähne
es ist dein körper
du weiß kein besseres wort
 für das, was du siehst, lebendig
 und von dir
 unterschieden
weiß mehr über dich als dir recht
sein kann es sagt: ich liebe
dich tiefer als einen wald

es sagt: dunkel ist das innere des mundes
und alles was denkt».¹⁷⁹

Questi versi possono essere riferiti sia alla scrittura sia alla lettura: essi trasmettono l'idea di una costruzione temporanea e leggera di un qualcosa di separato da sé eppure

¹⁷⁹Ivi, pp. 223-224.

parte del sé, del proprio corpo che è del resto la fonte stessa dalla quale ogni costruzione scaturisce.

Attraverso l'analisi del linguaggio e dei media che Draesner sceglie per le proprie opere, di seguito si cercherà appunto di illustrare come tale idea della centralità della *Wahrnehmung* e dell'interconnessione tra soggettivo e collettivo trova espressione nell'opera dell'autrice.

2. Linguaggio come strumento di percezione

Nel riassumere le tappe fondamentali dell'approdo di Ulrike Draesner alla scrittura, si è cercato di mettere in luce il ruolo fondamentale che ha avuto la riflessione sul linguaggio per la sua formazione. Certamente il lavoro in ambito letterario, sia esso creativo o critico, non può prescindere da uno scavo nella propria lingua, nelle sue sedimentazioni storiche e nelle sue potenzialità espressive. Tuttavia, ciò che differenzia Draesner da molti suoi colleghi è innanzitutto l'enfasi che, nella rappresentazione di sé, pone sul forte impatto che per la sua scrittura ha avuto la possibilità di guardare alla propria lingua da altre prospettive, grazie eminentemente al contatto con lingue diverse dal tedesco contemporaneo. Da questo nuovo sguardo sulla propria lingua è scaturita una riflessione molto complessa e articolata che riguarda non solo il tedesco in sé, ma piuttosto il linguaggio in genere come strumento di percezione, interpretazione e rappresentazione del reale. Della scrittura di Ulrike Draesner tale riflessione è diventata il *Motiv*, inteso sia come principio generatore sia come tratto ricorrente. Provare a seguire le tracce di un aspetto tanto importante della produzione dell'autrice può essere dunque un valido strumento per l'analisi e la presentazione della sua opera.

«Sprache bedeutet für mich Reichtum oder Vielfältigkeit»,¹⁸⁰ afferma Ulrike Draesner in un'intervista e da un'incredibile ricchezza e complessità è caratterizzata anche la sua riflessione sul linguaggio. Volendo provare a illustrare in maniera sintetica le molteplici immagini con le quali essa presenta la propria idea di linguaggio, potremmo dire che esso è per lei sia ciò che ci crea sia ciò che noi creiamo; è uno spazio che possiamo abitare e percorrere, o meglio ancora un paesaggio che possiamo costruire, distruggere e ricostruire; è un contenitore di conoscenza e il luogo in cui è sedimentata la nostra storia

¹⁸⁰C. SCHLÖSSER, *Gespräch mit Ulrike Draesner*, cit., pp. 283-284: «La lingua significa per me ricchezza o molteplicità».

personale e collettiva; una griglia interpretativa o piuttosto una rete fatta sia di nodi – che ne rappresentano i punti fermi, i luoghi in cui si condensano le forme e i significati – sia di buchi, di spazi vuoti che consentono il transito di nuove forme e contenuti; è un tessuto che intrecciamo e disfacciamo e che funge da filtro tra mondo interiore e mondo esteriore; è il medium attraverso il quale percepiamo e diamo espressione al nostro corpo e al modo in cui questo si rapporta al reale.

Al delinarsi di questa visione così articolata del linguaggio ha certamente contribuito il pensiero di numerosi filosofi e pensatori, in particolare di Ludwig Wittgenstein e di Jaques Lacan.

Di quest'ultimo Draesner dimostra di aver accolto soprattutto l'idea secondo la quale l'inconscio sarebbe strutturato come linguaggio. A differenza della coscienza che si basa su un principio di unità e identità, tanto l'inconscio quanto il linguaggio si fondano invece su un principio di eterogeneità e differenziazione che per Lacan non vanno interpretati negativamente, ma piuttosto accettati come segni della condizione umana. Per lo psicanalista francese il linguaggio non può essere dunque considerato una struttura stabile e statica alla quale attingere, ma rappresenta piuttosto uno strumento di significazione strettamente legato allo spazio e al tempo. Afferma la filosofa Sybille Krämer,

«Diese im Sprechen sich artikulierende Differenzsetzung stellt ein Potential zur Distanzierung bereit, das es ermöglicht, an die Stelle einer imaginären und damit unerfüllbaren Identität von Ego und Alter die Anerkennung ihrer Nich-Identität treten zu lassen. Überindividuell – und damit intersubjektiv – ist die Sprache für Lacan also nicht im Sinne eines geteilten Vokabulars oder konventionellen Regelwerks und auch nicht als Mittel zur Konsensstiftung, sondern als ein Medium der Produktion und Anerkennung von Differenz, deren Herz die Unterscheidung von Ego und Alter bildet. Dazu kann Sprache nur dienen, weil ihr Darstellungspotential auf einem Differenzmechanismus beruht: Etwas anderes zu deuten als das, was tatsächlich gesagt wird, ist ein der Sprache inhärentes Potential».¹⁸¹

¹⁸¹S. KRÄMER, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, p. 209: «Questa differenziazione che si articola parlando presenta un potenziale che consente di sostituire un'immaginaria e dunque irraggiungibile identità di ego e alterità con il riconoscimento di questa non identità. A livello sovraindividuale – e dunque intersoggettivo – la lingua è per Lacan non un vocabolario condiviso o un insieme di regole convenzionali e non è neanche uno strumento di ricerca del consenso, bensì un medium di produzione e riconoscimento delle differenze, di cui la differenza tra ego e altro rappresenta il cuore. Inoltre la lingua può funzionare solo

Questo potenziale viene riconosciuto come produttivo da Draesner i cui testi funzionano molto spesso proprio in virtù di questo principio: il significato si costruisce nelle sue opere per differenza con i significati convenzionali del tedesco, differenza che parte dall'esperienza soggettiva, fortemente marcata temporalmente e spazialmente dei personaggi dei romanzi o degli io-lirici delle sue poesie. Una soggettività che fa emergere con forza la presenza del corpo e delle sue ferite nella lingua. È quello che accade per esempio in *Sieben Sprüngen vom Rand der Welt* dove, come s'illustrerà dettagliatamente in seguito, l'uso particolare del linguaggio fatto da Draesner mostra i traumi e le ferite della società tedesca rispetto ai traumi della seconda guerra mondiale e coinvolge il lettore in una sorta di psicanalisi collettiva.

Se le teorie di Lacan hanno certamente avuto una grande influenza nella sua concezione del linguaggio, è però soprattutto nei confronti del pensiero di Ludwig Wittgenstein che Ulrike Draesner ha il suo debito maggiore. Il filosofo viennese è costantemente tornato sul tema del linguaggio, analizzandolo da prospettive diverse – e talvolta contrastanti – nel corso della sua produzione. Questa eterogenea produzione è stata per l'autrice fonte di grande interesse e oggetto di confronto costante tanto nella pratica della scrittura creativa, quanto in sede teorica. Scrive Draesner:

«Il linguaggio stesso è una scatola posta intorno a un centro dinamico. Ciò che noi definiamo 'contenuto', 'sostanza interna', 'senso'. In realtà non funziona diversamente che con l'insetto di Wittgenstein nelle *Osservazioni filosofiche*. L'insetto dell'«io so cosa voglio dire», del «ho un'immagine in mente, è quella che intendo», è come il contenuto di una scatola. Tutto il resto una congettura (una superficie costruita secondo i nostri desideri) che ci è necessaria. In realtà la scatola è vuota. Questa è la condizione del nostro linguaggio. Dei testi che produciamo. Della nostra conoscenza: incolliamo parole su una superficie e facciamo assumere a questa superficie la forma di una scatola per avere un contenitore in cui realizziamo il desiderio di essere riparati. Apprendiamo e sentiamo secondo modalità prefissate un collage di parole incollate. Vite inventate che rimandano la nostra stessa immagine, vite costruite come scatole e fatte di linguaggio».¹⁸²

Qui Draesner riflette con Wittgenstein sul nesso tra linguaggio privato e linguaggio come sovrastruttura significante, sulla possibilità di significare. In questa metafora delle

perché il suo potenziale di rappresentazione si basa su un meccanismo di differenziazione: comprendere qualcos'altro rispetto a ciò che viene effettivamente detto è un potenziale intrinseco nel linguaggio».

¹⁸²U. DRAESNER, *Die drei Hälften der Torte*, cit., pp. 268-71.

scatole si può in un certo senso cogliere anche un nesso con il pensiero di Lacan: costruire scatole intorno alle parole per realizzare un desiderio di protezione può essere accostato al desiderio di negare la molteplicità dell'inconscio a favore di una coscienza organica. In realtà appunto la scatola è vuota: come è noto, il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* si allontana dall'immagine astratta del linguaggio uniforme e definito a quella più fluida dei giochi linguistici che consentono di rifuggire dagli schematismi preconcepi. Questa dimensione è molto vicina a quella di Draesner che appunto rifugge dalle verità stabilite in modo definitivo e coinvolge piuttosto il lettore in una ricerca del significato a partire dall'uso concreto delle parole e dalla serie di possibilità che in esse sono comprese. Non solo: la nostra stessa percezione deriva dallo sguardo soggettivo dell'osservatore, non da proprietà intrinseche dell'oggetto di osservazione. In un certo senso, quest'aspetto è presente anche in Draesner, che ritorna continuamente sulla percezione come strumento imprescindibile tanto per la costruzione del significato quanto per la consapevolezza del loro carattere relativo e temporaneo.

Va comunque detto che, se tracce del pensiero di questi filosofi sono riconoscibili nell'opera di Draesner, non è forse alla loro lettura che si può attribuire il merito maggiore per il particolare sviluppo che tanto la sua riflessione quanto il suo lavoro con il linguaggio ha avuto. Scrive l'autrice:

«Dass man mit einer fremden Sprache Anderes sehen kann, nicht nur anders sprechen, dass Welt neu erscheint, dass das Wahrnehmungsraster ausgewürfelt wird, die Gitter und feinen Netze, die das Sprechen uns über die Welt wirft – mit dem Sprache uns über die Welt wirft –, dass sie sich verschieben, Knotenpunkte sich auflösen, neue gebildet werden, bad heißt nicht Bad, aber gut ist good, dass sich mit einer fremden Sprache die eigene Person verändert, größer wird, hier kleiner dort, dass sogar die Stimme tiefer rutscht oder hoher, während der sogenannten Muttersprache eine Sprache zur Seite tritt, die – manchmal – gelernt wird von selbst gefundenen geliebten Menschen, aus Büchern, von Schriftstellern, dass die Welt sich darunter aufwirft in honeysuckle, shadows and dreams, rhyming slang sowie das verzweifelt gesuchte Wort [...], dass man sich dadurch bereichert, aber auch etwas verliert, nämlich die selbstverständliche Verankerung im Deutschen, dass es neben dem Hineinweg in die Fremdsprache auch einen Rückweg geben muss und beides erfunden gehört, all dies lässt sich aus Büchern wissen, aber am eigenen Sprechorgan, im eigenen Leben erfahren, bedeutet es eine Zäsur: man ist über einen neuen Leisten geschlagen worden, an anderen Stellen geknickt. Da kann man, zum eigenen Erschrecken,

plötzlich um Ecken sehen, die es zuvor nicht gab, das eine Auge steht weit außen links, das andere schräg hinterm Kopf – die Welt hat sich ver/stellt. Fast fühlt man sich als wäre man tatsächlich ein Fisch mit Stielaugen, und blubbert es nicht manchmal nur vorm Mund, wenn man (doch in welcher Sprache?) etwas sagen will? Nun ist man eingetaucht in jenen Bereich, in dem Sprachen sich als Grammatiken, meint: in ihren Bildern, Idiomen, Metaphern und Verknüpfungsstrukturen selbst zum Thema machen».¹⁸³

In un certo senso, l'esperienza dello straniamento linguistico e dell'immersione in un'altra lingua ha dato vita a una cornice all'interno della quale l'autrice ha costruito la sua personale immagine del mondo e di come esso può essere percepito e rappresentato. Non a caso essa ritorna nelle sue opere in forme e modalità diverse.

Guardare dall'esterno a una lingua come il tedesco, tanto basata sulla composizione di termini attraverso suffissi e combinazioni di parole, significa innanzitutto scomporre le parole per poi ricomporre il significato a partire dalle singole parti. È questa una delle prime cose che chi studia tedesco impara a fare, apprezzando la pregnanza e la vividezza delle immagini che molto spesso sono generate dalla composizione delle parole. Non sempre è lo stesso per chi, essendo stato esposto ai significanti di una lingua sin dalla formazione nel grembo materno, è portato ad associare in maniera più automatica un determinato significante a un significato. Lo straniamento linguistico di Draesner consiste anche nel riconoscere questo enorme potenziale della lingua tedesca e sfruttarlo per la narrazione, per portare avanti un discorso e allo stesso tempo destare l'attenzione sulle peculiarità della lingua usata. Così, ad esempio, nel romanzo *Mitgift*, la malattia dell'anoressica Aloe si mostra anche linguisticamente attraverso il rifiuto della parola che in tedesco denota questo disturbo: «Von der Sucht hatte sie nur das Magern. Und den

¹⁸³U. DRAESNER, *Schöne Frauen lesen*, Luchterhand, München 2007, pp 117-118: «Che attraverso una lingua straniera si possa vedere e non solo parlare in maniera diversa; che il mondo appaia in maniera nuova; che ci si giochi lo schema di percezioni, la griglia e le sottili reti che l'uso del linguaggio ci getta sul mondo – attraverso la lingua; che esse slittino, che se ne sciorgano dei nodi e se ne formino altri; che bad (cattivo) non significa bagno (Bad), ma che buono (gut) è buono (good); che attraverso una lingua straniera si cambia la propria persona, diventa qui più piccola, lì più grande; che addirittura la voce si faccia più alta o più bassa, mente la cosiddetta lingua madre diventa una lingua a margine, che talvolta viene imparata da persone amate che ci si trova da soli, da libri, da scrittori; che il mondo vi si erge sotto in honeysuckle, shadows and dreams, rhyming slang come la parola cercata disperatamente[...]; che se ne viene arricchiti, ma che si perde anche qualcosa, cioè lo scontato ancoramento nel tedesco; che oltre al percorso di andata verso una lingua straniera ci deve essere anche quello di ritorno e che entrambi sono inventati: tutto ciò si può imparare attraverso i libri, ma che se ne faccia esperienza attraverso lo strumento della lingua, nella propria vita, implica una cesura: si fa di tutt'erba un fascio, sotto altri aspetti si viene piegati. Allora, sorprendentemente si può guardare da angolazioni che prima non c'erano, un occhio sta tutto a sinistra, l'altro trasversalmente dietro la testa – il mondo ha cambiato di posto».

Spaß. Das Süchtige hatte sie nicht. Nur das Magern, nicht das Hungern».¹⁸⁴ In un altro racconto, anch'esso con protagonista un'anoressica, Draesner mette in evidenza una costellazione di significati di cui il parlante nativo inconsapevole non necessariamente coglie immediatamente l'esistenza. Così, ad esempio, nel passo seguente si crea un gioco di assonanze e consonanze di significati tra «hören», «gehören», «ungehörig», «zugehören» e il neologismo «magerhörig»:

«Früher, zu Hause, sprach man ihr zu. So hieß das. Man sprach sie zu. So nannte die das. Das sprechen hieß: iß. Sie hörte: gehör' uns. Und hörte auf niemanden. Nahm ungehörig ab. Wurde magerhörig. Hörte nichts, nur das Glucksen ihres Magens. Wollte zugehören, könnte es nicht. Hatte zuwachsende Ohren. Pendelte vom ungehörig Dicksein durchs ‚Normal‘ ins ungehörig Dünnsein. Stand überall außerhalb».¹⁸⁵

Addensando nel testo questi termini appartenenti alla stessa famiglia, Draesner riesce a rendere evidenti le parentele linguistiche esistenti tra i termini che indicano i concetti di «ascoltare», «appartenere a un gruppo», «essere impertinenti o sconvenienti», «essere dipendenti dalla magrezza», tenuti insieme linguisticamente dalla parentela con il verbo «gehörchen» che è portatore di un'idea di sottomissione e dipendenza. Rendendo manifeste il legame tra questi termini, Draesner offre anche implicitamente lo spunto per una riflessione su quanto nel linguaggio stesso siano radicati modelli e dinamiche sociali.

Altrove, l'influenza dell'esperienza all'estero emerge attraverso riferimenti più o meno espliciti all'inglese o ad altre lingue straniere. Un esempio apparentemente banale è innanzitutto l'inserzione di espressioni idiomatiche dell'inglese affidate a personaggi originari di quell'area linguistica (come Ashley in *Vorliebe*: «Wenn es regnete, hatte jeder gleich ein Ziel. Das war ein englischer Satz. Ash stammte aus Dorset»¹⁸⁶) o trapiantati lì («Es regnete mal wieder (April!) Diesmal cats and dogs. Ja, Hunden und Katzen regnete es; sie wussten nicht ob diesen Ausdruck auch im Schwedischen gab, aber es passte auf das schwedische Wetter wie eigens dafür erfunden»,¹⁸⁷ dice la tedesca Aloe, che dopo un lungo soggiorno in Inghilterra ha iniziato a portare con sé per il mondo le espressioni idiomatiche dell'inglese). Quello che emerge da queste citazioni è che Draesner ha fatto certamente proprie le forme linguistiche dell'inglese, ma l'ha fatto tenendo vivo il loro

¹⁸⁴U. DRAESNER, *Mitgift*, BTB, München 2005, p.132.

¹⁸⁵U. DRAESNER, *Magern*, in Ead., *Reisen untern den Augenlidern*, Ritter Verlag, Klagenfurt und Wien 1999, p. 101.

¹⁸⁶U. DRAESNER, *Vorliebe*, Luchterhand, München 2010, p. 17.

¹⁸⁷U. DRAESNER, *Mitgift*, cit., p.192.

potenziale espressivo. È così che sceglie di tradurre letteralmente in tedesco delle forme idiomatiche inglesi, piuttosto che cercarne un *analogon* nella propria lingua che farebbe perdere completamente il contatto con la particolare metaforica interna all'inglese, la peculiarità dello sguardo di questa lingua sul reale. Anche con questi brevi inserti, Draesner riesce ad arricchire la propria lingua. Non solo: essa implicitamente propone un approccio diverso nei confronti di una lingua straniera che tenda non a preservare la propria 'integrità linguistica' attraverso l'appropriazione di quanto è estraneo, ma piuttosto a preservare il piacere della scoperta di espressioni insolite tipiche di una lingua straniera. Del resto, che per lei la metaforicità insita nelle espressioni idiomatiche sia un aspetto rilevante del linguaggio, che informa in maniera significativa il modo in cui attraverso il linguaggio si percepisce il reale, lo dimostra uno degli scritti che l'autrice ha pubblicato sul sito www.neudichte.de:

«unsere gedanken werden von konzepten geleitet. konzepte stellen die infrastruktur unsere begriffe, rastern sie.

doch die konzepte, die unsere gedanken regieren, sind nicht allein sache des intellekts. sie beherrschen auch unser alltägliches funktionieren, bis in trivialste kleinigkeiten. unsere konzepte strukturieren, was wir wahrnehmen, wie wir uns in der welt bewegen und wie wir uns auf andere menschen beziehen. unser konzeptuelles system spielt daher eine zentrale rolle darin, unsere alltäglichen wirklichkeiten zu definieren.

unser konzeptuelles system ist zum größteil metaphorisch.

daraus folgt: die art, wie wir denken, was wir erfahren und was wir jeden tag tun, ist zu großen teilen eine frage von metaphern.

meist sind wir uns des einer redewendung oder eines satzes zugrundeliegenden konzeptuellen systems nicht bewußt

unser konzept „miteinander streiten“ etwa basiert auf der konzeptuellen metaphor „streit ist krieg“. aus ihr leiten sich „beschreibungen“ ab wie:

deine Behauptung ist unhaltbar

er griff jeden einzelnen Punkt meines Argumentes an

ich vernichtete seine ...

wenn du diese Strategie gebrauchst, dann

er warf alle meine Argumente über den Haufen

er machte meine Beweisführung nieder...

hinzukommt: wir *reden* nicht einfach über streit in termini des krieges. wir können einen streit vielmehr tatsächlich gewinnen oder verlieren. wir sehen den, mit dem wir streiten, als gegner. wir greifen seine positionen an und verteidigen unsere.

vieles, von dem, was wir im streit tun, wird vom konzept *krieg* strukturiert denkbar aber wäre auch eine kultur, in der das metaphorische konzept von streit zum beispiel „tanz“ wäre. streit auf dieser basis wäre für uns vermutlich kein streiten mehr. man könnte den streit jedenfalls nicht gewinnen. nur besser springen.

die essenz von metaphern ist, eine art von sache zu den bedingungen („im gewand“) einer anderen zu verstehen und zu erfahren

daß wir von streit als krieg reden, ist weder poetisch noch phantastisch noch rhetorisch, es ist buchstäblich. wir sprechen über streitereien so, weil wir sie so wahrnehmen - und wir handeln dementsprechend, wie wir die dinge wahrnehmen.

menschliche gedankenvorgänge sind größtenteils metaphorisch

metaphorische konzepte (andere beispiele: zeit ist geld, arbeit ist eine pflicht) bilden zusammen ein großes, je nach sprache unterschiedliches system mit unterkategorien. nicht selten ruft die eine Metapher eine andere mit auf den plan.

jedes metaphorische system betont einen bestimmten aspekt der sache (streit als krieg) und versteckt oder unterdrückt andere: jemand, der mit mir streitet, kann auch als jemand gesehen werden, der mir seine zeit schenkt. streiten hat auch einen kooperativen aspekt, den die kreigs-metapher zudeckt, die tanz-metapher betont

doch immer stimmt ein teil des metaphorischen konzeptes nicht. streit ist nicht krieg, zeit nicht geld.

die vorstellung von sprache als „etwas wird in ein wort verpackt, dann im text versteckt und rübergeschickt, um dort dekodiert zu werden" beruht ebenfalls auf einem metaphorischen konzept. wörter erscheinen in ihm als kleine container. auch hier versteckt die metaphor etwas. sie lenkt den blick auf etwas - inhalt des containers - wo vielleicht nichts ist als der container.

in diesem zweiten sinn ist auch ein gedicht ein container. es „enthält“ nichts als sich selbst. es ist „nichts“ als die „oberfläche“ seiner wörter. es ist jedoch die ganze oberfläche dieser wörter». ¹⁸⁸

¹⁸⁸ <www.neuedichte.de>: «I nostri pensieri vengono guidati dai concetti. I concetti pongono le fondamenta delle nostre idee. Tuttavia i concetti che regolano i nostri pensieri non sono soltanto un prodotto dell'intelletto, essi controllano anche il nostro funzionamento quotidiano, fin negli aspetti più infimi e triviali. I nostri concetti strutturano ciò che percepiamo, il modo in cui ci muoviamo nel mondo e ci relazioniamo ad altre persone. Il nostro sistema concettuale gioca dunque un ruolo centrale nella definizione della nostra realtà quotidiana. Il nostro sistema concettuale è metaforico. Ne consegue che il modo in cui pensiamo, ciò

Il linguaggio, dunque, influenza il modo stesso di pensare e di percepire, di argomentare e sentire. In questo senso le espressioni idiomatiche non sono espressioni neutre, ma portano con sé il sentire di una lingua, la sua *Wahrnehmung* del mondo e tradurre letteralmente le espressioni idiomatiche di una lingua straniera contribuisce sia ad ampliare le possibilità percettive della propria, sia a gettare una nuova luce sul funzionamento del linguaggio.

Non sorprende dunque che per portar avanti questo discorso Draesner scelga di costruire intere storie intorno all'esperienza di iniziare una nuova vita in un'altra lingua e un'altra cultura. È il caso, ad esempio, di un breve racconto della raccolta *Richtig liegen*, che ha come protagonista una cinese trapiantata in Germania: «Nach der Ankunft hatte sie statt „sehr“ lange „seh“ verstanden und dabei wirklich auch an Sehen gedacht; später, als sie nachschlug, wunderte sie sich, dass „sehr“ von „versehren“ kam was verletzten hieß. Außerdem gab es noch das Wort „Versehen“; versehren und Versehen konnten verletzen, da schien einmal alles schön zusammenzuhängen».¹⁸⁹ Draesner parte da un *misunderstanding* dovuto a una pronuncia non corretta, per costruire una serie di inaspettate relazioni tra le parole. Esse certamente non hanno un fondamento filologico, ma rendono molto bene l'idea del corto circuito che si può generare attraverso il contatto tra le lingue. E se nell'esempio precedente tali suggestioni sono legate all'aspetto sonoro di una lingua, nel racconto non mancano gli spunti di riflessione sul linguaggio come categoria interpretativa della realtà. Così, alcune parole risultano facilmente comprensibili perché se ne può condividere l'interpretazione del reale in esse insita, altre risultano più complesse perché presuppongono un tipo di visione del mondo completamente diversa: «Worte wie „Gespür“ und „Macht“ wusste sie zusammenzusetzen, in ihrer Familiensprache hatte man eine Erfahrung damit. Es waren Worte für Klugheit und Lebensverständnis, die sich

che apprendiamo e ciò che facciamo tutti i giorni è in gran parte una questione di metafore. In genere non ci rendiamo conto del sistema concettuale che è alla base di un'espressione idiomatica o di una frase. Il concetto di litigare si basa sulla metafora "il litigio è una guerra".[...] Sarebbe plausibile anche una cultura nella quale il concetto metaforico di litigio sia la danza. Un litigio che si basi su di essa probabilmente non ci risulterebbe più un litigio. Quantomeno non ci sarebbe chi vince, solo chi salta meglio. L'essenza di una metafora è capire e comprendere qualcosa per mezzo (nelle vesti) di un'altra. Il fatto che parliamo di litigio come di guerra, non è né poetico, né fantastico, né retorico, va inteso letteralmente. Parliamo così dei litigi così perché li percepiamo così e agiamo a seconda di come percepiamo le cose. I processi mentali umani sono in massima parte metaforici. I concetti metaforici (altri esempi: il tempo è denaro, il lavoro è un dovere) formano un grande sistema con sottocategorie, diverso a seconda della lingua. Spesso una metafora ne tira in ballo altre. Ogni sistema metaforico sottolinea un preciso aspetto della cosa (litigio come guerra) e ne nasconde altre. [...] L'idea del linguaggio come „qualcosa viene impacchettato in una parola, poi viene nascosta in un testo e spedita per essere lì decodificata“ si basa ugualmente su un concetto metaforico. In esso le parole appaiono come piccoli container. Anche qui la metafora nasconde qualcosa. Dirige lo sguardo su qualcosa – il contenuto del container – dove forse non c'è niente se non il container. Non contiene nient'altro che se stesso. Non è nient'altro che la superficie delle sue parole. È tuttavia l'intera superficie di queste parole».

¹⁸⁹U. DRAESNER, *Richtig liegen. Geschichten in Paaren*, Luchterhand, München 2011, p. 165.

unterschieden, die Worte für Pflanzen, wenn sie zusammenstehen vor einem Spielplatztor, und das Wort für Höflichkeit».¹⁹⁰ Va notato che nelle parole del narratore non c'è la retorica della perdita di uno strumento di comunicazione sentito come più adeguato a rappresentare e interpretare il reale, ma piuttosto considerazioni neutrali sulla molteplicità di valori contenuti nel linguaggio e sull'influenza che esso ha nella comprensione del reale. Che tutto ciò venga vissuto come un arricchimento risulta ancor più evidente dall'esempio seguente: «Damals hatte sie angefangen, ihre Me Mummy zu nennen, das Wort genießt ihr, es gehörte weder in das alte noch in das neue Land»,¹⁹¹ scrive l'autrice, mettendo appunto in luce come il contatto tra lingue diverse possa dar vita alla creazione di uno spazio di mezzo, una 'translation zone' che si può felicemente abitare come qualsiasi altra area linguistica.

Altro uso molto interessante che Ulrike Draesner fa dell'inglese nei propri testi è la ripresa di espressioni del linguaggio scientifico per una riflessione in tedesco dei concetti di cui tali espressioni si fanno portatrici. Afferma Aloe in *Mitgift*: «Sie sprachen von *missed abortion*, es schien ihnen gleichgültig zu sein, dass es keine Abtreibung war und eine verpasste schon gar nicht, vielleicht brauchten sie auch einen Euphemismus, ein Versteck».¹⁹² Quello che in inglese viene definito «*missed abortion*» si riferisce alla morte del feto che però non viene espulso naturalmente dal corpo, restando virtualmente per settimane nel grembo materno. La singolarità di questa espressione che in un certo senso ribalta la prospettiva, parlando di 'mancato aborto' (e dunque mancata morte), piuttosto che di 'mancata nascita', viene colta dall'autrice e sfruttata a fini narrativi per dare voce al dolore della perdita di un bambino ancor prima della sua venuta al mondo.

Ci sono poi personaggi che scoprono nella lingua straniera uno strumento per esprimere i propri stati d'animo in maniera più efficace che nella propria. Così, ad esempio Lilly, una delle protagoniste di *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, si rende conto della palindromia della parola «noon» e ci vede espressa la propria disperazione per la possibilità di un futuro: «Ich lernte Englisch: noon. Ich lernte Gefühle: dexterous. Strenous. Docile. Innocent. Daten: young. Never again. Berufe, Essens- und Tageszeiten. Ich stand da und lachte. Noon, rückwärts: noon. No, on, on, no. Weiter ging es nicht. An dieser Stelle in meinem Inneren, die ich jetzt Leben nannte, hatte ich noch gelacht».¹⁹³

¹⁹⁰Ivi, p. 171.

¹⁹¹Ivi, p. 169.

¹⁹²U. DRAESNER, *Mitgift*, cit., p. 309.

¹⁹³U. DRAESNER, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, Luchterhand, München 2014, pp. 190-191.

Questo guardare all'inglese dalla prospettiva del tedesco risulta particolarmente interessante quando attraverso questo punto di vista l'autrice riesce a insinuare problematiche che hanno a che fare non solo con singoli personaggi, ma con traumi collettivi che attraverso questi personaggi vengono portati alla luce. Così, ad esempio, sempre nelle parole di Lilly, che riceve del cibo da un americano, si può percepire tutta l'amarrezza per un dramma che è collettivo, ma parte innanzitutto da osservazioni molto personali sul significato delle parole:

«Sagte ein Besatzungssoldat ‚not fair‘, war die Fütterung vorbei, oder man jammerte, und er erbarmte sich: ‚not fair to let you starve‘. Man bekam zu essen bis es hieß: ‚fair enough‘. Ich weinte fast, als ich begriff, dass »enough« in der fremden Sprache nicht nur »genug« hieß, sondern auch mit ‚gerecht‘ verbunden war; unser eigenes ‚genug‘ war ein Traum, unser ‚gerecht‘ verloren». ¹⁹⁴

Il dramma storico è tutto iscritto nella scelta delle parole, in frasi che non si trovano certo sui libri di storia, ma che ben descrivono il vissuto individuale delle persone all'interno di quella particolare cornice storica. Draesner, dunque, lascia che a comunicare la sofferenza sia il confronto tra le lingue, la percezione del senso di estraneità e smarrimento, della perdita del proprio mondo – che fino a poco prima era ritenuto l'unico possibile – viene mediata attraverso lo scontro con un'interpretazione del reale completamente diversa veicolata da una lingua diversa.

L'inglese, come si è visto, è una lingua di riferimento privilegiata per l'autrice, ma non è l'unica che essa fa interagire con il tedesco per interrompere la linearità della comunicazione poetica e tenere alta l'attenzione su quello che si sta leggendo. La raccolta dove maggiormente è presente l'uso di inserti di lingue diverse dall'inglese è certamente *berührte orte*, che non a caso si presenta come resoconto poetico di un viaggio in Africa settentrionale e Oriente. Dei 'luoghi toccati' del titolo si conservano le tracce non solo a livello tematico, ma anche nella lingua stessa di scrittura che si apre a parole straniere, parole che vengono in alcuni casi spiegate nel glossario inserito alla fine. Vi si ritrovano termini arabi, che hanno colpito la sua immaginazione di curiosa osservatrice del nesso che di volta in volta s'instaura tra lingua e realtà; e non mancano le lingue dei colonizzatori – francese e inglese – con il loro punto di vista occidentale su un mondo di una cultura

¹⁹⁴Ivi, pp. 221-222.

diversa. La raccolta si apre con una lirica dal titolo *eine woche, stumm*¹⁹⁵, che già introduce la relazione tra il contatto con i luoghi e quello con le lingue, seppur nella forma negativa del riferimento al silenzio. Segue la sezione del volume intitolata *nur kamele kauen kakteen*, composta da sedici liriche che riportano in calce nomi di città e dove ci sono i primi segni del contatto con le lingue straniere, soprattutto l'arabo. La bella *Schaffelle, safrangelb* è la seconda di questa sezione:

«in gekalkten trögen der schwefel
die färberschenkel gespalten
von muskeln – *mektub* flüstert
das gewrungene leder zur
zunge der kuh – *mektub* ich werde
geschireben dabei sprach ich
doch sagt die zunge und ich bin
beredet weint das schaf kaum
wringt der gerber seine haut
er schlägt es er streicht. strafen
heißt schützen in seiner sprache
in 50 jahren ein alter mann
ganz brille nase kluges gesicht
wühlt er heute noch die sonne
aus dem sauren holz

dinge
zu denen wir zählen
wo wir
torkelnd
im memory der schaffelle
eine lücke auf dem dach
er deckt
dich er bindet er löst

kaligrün, zäh

¹⁹⁵U. DRAESNER, *berührte orte*, cit., pp. 5-6.

zappt des averroes'

herz

bet muk bet muk

über den boden

des trogs». ¹⁹⁶

In qualche modo questo testo può essere considerato una sorta di traduzione poetica dell'abbandono della propria lingua-pelle, un abbandono quasi indolore («weint das schaf kaum») perché è destino che sia così (“*mektub*”). Da notare che la parola “destino” in arabo, “*metkub*” appunto, porta in sé l’idea di qualcosa che sia scritto, come una lettera che viene consegnata al destinatario. L’idea della scrittura è del resto presente anche nel riferimento alla pelle di pecora del titolo, dalla quale appunto si può ricavare la pergamena: la pelle viva, quella che protegge e funge da filtro per il corpo, si lega strettamente alla pelle come supporto per la scrittura.

Come spiega l’autrice stessa in un’intervista col collega Jan Wagner, queste parole sono offerte al lettore, lo portano a rallentare la lettura, a riflettere sulla cultura orientale e quella occidentale a partire dalle parole e dal confronto tra le lingue:

«Der Zyklus thematisiert die Schwierigkeiten, sich in einem kulturell, geografisch und sozial fremden Raum zu bewegen und dabei als ›Werkzeug‹ nur christlich-westlich Vorgeformtes benutzen zu können. Sichtbar werden dabei, im guten Fall, Grenzen – sodass man wenigstens ahnt, dass hinter ihnen etwas liegt, was man nicht versteht und was sich auch nicht öffnet. Ich halte das für eine wesentliche Leistung poetischer Sprachreflexion: das Nachdenken über die Bedingungen der Möglichkeit etwa auch des Austausches Ost-West. Anders betrachtet: Französisch und Englisch sind nicht Ornament, sondern Element des sprachreflexiven Vorgangs. Ebenfalls in dieser Funktion können sie mündliche »Eintagungen« sein, sozusagen Zitate im Gestus der Mimesis: Sprech-Sprache ebenso wie Verrückungen, Verschleifungen, Fehler. Auf deine Frage danach, wie wichtig es ist, dass der Leser das bemerkt, gibt es für mich nur eine Antwort: die Worte sind Angebote. Man kann sie nachschlagen etc. Man kann das aber auch sein lassen – und die markierte Nicht-Verstehens-Stelle umkreisen und/oder genießen. In dieser Hinsicht sind Fremdsprachenworte oder die von mir eingesetzten Neologismen Helfenworte: Sie weisen auf Fallen des zu raschen Verstehens hin, entschleunigen, machen aufmerksam auf

¹⁹⁶Ivi, p. 10.

den Gang (die Kraft, die Willkürlichkeit) der Sprache(n) und auf die Lücken zwischen ihnen». ¹⁹⁷

Al tema del viaggio attraverso la lingua, si associa anche in modi diversi quello degli strumenti e dei supporti per la scrittura. Si è già visto nella lirica citata il riferimento alla pergamena, mentre, come nota Camilla Miglio nell'introduzione al volume *Viaggio obliquo*, ¹⁹⁸ nel titolo di una delle sezioni del volume – *damaskus, manöver* – si fa riferimento alla mano. La parola «manöver», come si legge nel glossario, deriva infatti dal francese e significa operare con la mano. Ma le mani, spiega Miglio, non sono solo quelle che scrivono, sono anche quelle saltate in aria ai bambini siriani dopo aver raccolto mine antiuomo a forma di penna – ancora una volta uno strumento di scrittura – fatte cadere dal cielo dall'aviazione israeliana:

«r t r n r t r n träume
im hotel schwitzend
die laken plastik der boden
rtrn als man auf hügel
baute fest: die feste, ritteruine
das traurige wort. waffen
dem körper angepasst
wunderte (made in china)
das plastik sich wie es
flog? Wunderte das chamäleon
sic han seinem stein als es
diesen regen sah oder

¹⁹⁷J. WAGNER, *Über Stockung und Stein. Ein Gespräch mit Ulrike Draesner*, in S. Brogi, A. Ertel und E. Zemanek (a cura di), *Ulrike Draesner*, cit., p. 13: «Il ciclo tematizza la difficoltà di muoversi in uno spazio culturalmente, geograficamente e socialmente estraneo e avere a disposizione solo dei prefabbricati culturali cristiano-occidentali come strumenti. Nella migliore delle ipotesi in questo modo diventano evidenti i confini, così almeno si intuisce che al di là di essi c'è qualcosa che non si capisce e che non si apre. La considero una prova notevole di riflessione sul linguaggio: il riflettere sulle condizioni di possibilità per esempio dello scambio est-ovest. Per dirla in altri termini: il francese e l'inglese non sono ornamenti, bensì elementi del procedimento di riflessione linguistica. La stessa funzione la possono avere 'annotazioni' orali, per così dire delle citazioni nel gestus della mimesis: linguaggio parlato, così come spostamenti, lo strascicare, il fare errori. In risposta alla tua domanda, su quanto è importante che il lettore lo noti, per me c'è solo una risposta: le parole sono offerte. Le si può cercare etc. Le si può anche lasciar stare e cerchiare e/o godersi i punti in cui non si è capito. In questo senso le parole straniere o i neologismi sono aiuti: indicano i casi di comprensione troppo rapida, rallentano, spostano l'attenzione sul procedimento (il potere, l'arbitrarietà) delle lingue e sui vuoti tra di esse».

¹⁹⁸C. MIGLIO, *Spostamenti tra corpo e luogo*, op. cit.

spiegelte in seinem stein als es
diesen regen sah oder
spiegelte in seinem blanken
augen nur wieder
wie die hand
junge knochen darin
sehnen nach dem stift
der so verlässlich
ach segelte (heiter,
geradezu)
wie unsere gesten verlässlich
weltweit: das lächeln, die
grundideen. kinder klicken
kugelschreiberknopf. Wir
winkeln die hände dabei
nur auf unterschiedliche
weise an den körper
das fallende || licht». ¹⁹⁹

Le belle penne colorate, dunque, infliggono ferite al corpo, un po' come questi bei versi gelano il sangue al pensiero della storia drammatica che raccontano. «La morte – scrive Camilla Miglio – irrompe con lo stesso strumento della scrittura, la penna porta distruzione, la penna è una bomba». ²⁰⁰ E se per i bambini siriani le penne si tramutano in strumento di morte, nella lirica di Draesner la scrittura si fa quantomeno testimonianza di storie che solitamente non trovano spazio nel racconto mediatico del Medio Oriente. Va notato infine che Draesner non manca di inserire un interessante inciampo linguistico anche in questa lirica: come spiega nel glossario, la sequenza di lettere con cui si apre il testo è ciò che resta della parola *Ritterruine* se vi si tolgono le vocali come accade per la scrittura nelle lingue semitiche. In un certo senso, la sequenza di suoni che ne deriva rievoca il rumore dello scoppio, seppur non fragoroso, quasi a voler anticipare l'oggetto della lirica. Allo stesso tempo, offre al lettore tedesco una percezione uditiva – e dunque sensoriale – di come può suonare una lingua diversa. Questo dato risulta particolarmente

¹⁹⁹U. DRAESNER, *berührte orte*, cit., p. 95.

²⁰⁰C. MIGLIO, *Spostamenti tra corpo e luogo*, op. cit., p. 11.

interessante poiché consente di far emergere su un altro aspetto importante della scrittura di Draesner, strettamente legato a quello dell'incontro tra lingue diverse, ossia l'intreccio indissolubile di corpo e linguaggio.

La presenza del corpo nell'opera di Ulrike Draesner trova, come accennato in apertura di capitolo, ampia espressione a livello tematico. Non di rado l'autrice pone al centro di romanzi e racconti il rapporto dei protagonisti (e soprattutto delle protagoniste femminili) con il proprio corpo. Ma la rappresentazione del corpo non è fine a se stessa, ma piuttosto finalizzata a mostrare la capacità del corpo di esprimersi per segni, di cercare un linguaggio. Particolarmente interessante in questo senso è il romanzo *Mitgift*, che, come si è visto, è costruito interamente sul rapporto conflittuale delle due protagoniste femminili con il proprio corpo. Come l'autrice fa dire al terapeuta di Aloe, il corpo cerca un linguaggio e il sintomo che esso sceglie per esprimersi dipende anche dal tempo e dalla società in cui si vive.²⁰¹ Altrove Draesner rappresenta il contrasto che può venire a crearsi tra il linguaggio scelto dal corpo, quello usato dalla scienza per descrivere determinati sintomi e quello affettivo. Particolarmente interessante da questo punto di vista è la raccolta *für die nacht geheuerte zellen*, dove l'autrice rielabora verbalmente il trauma della perdita del proprio bambino non ancora nato attraverso una serie di liriche in cui colpisce l'insistenza sull'uso del linguaggio medico. Un ottimo esempio è la lirica *angehen (missed abortion, aushub 80 gr)*:

«abtritt auftritt anlauf
ständig aufge
sogen abluft
anlauf anlaut durch schwimm
bälle ein
aus
atem durch an den arm
getackerten plastik
schlauch erscheinung
gezittert die
liegt auf der hand
mit verkrampften fingern

²⁰¹Cfr. U. DRAESNER, *Mitgift*, cit., p.154: «- Aber wenn es darum geht, zu mir selbst zu stehen, warum werde ich dann magersüchtig? Aloes Therapeut drückte sich die rote Brille an die Nasenwurzel: Weil der Körper eine Sprache sucht. Welches Symptom er wählt, hängt von der Zeit und Gesellschaft ab, in der Sie leben».

vorm gesicht, halb verdeckten
pupillen umwachsen von
dunkelgrün wie seen singen
für die nacht geheuerte
zellen dir nach.
aber kein gott tritt auf
nur dieser elektrische
schlag an der nach unten
geöffneten schenkeltür, vertrocknende
noppen, flackern, flackern,
im absaugwind
zwei ärmchen
an einer schüssel
voll schlaf». ²⁰²

L'utilizzo di termini tecnici per l'espressione di un evento tanto doloroso, sembra in qualche modo fare da *pendant* linguistico al processo di cicatrizzazione, cui fa cenno l'autrice stessa in un'intervista. Quanto più profonda è la ferita, racconta Draesner, tanto più velocemente la pelle si tende per richiuderla, dando così origine alle cicatrici. Allo stesso modo, il tentativo di 'chiudere verbalmente' la ferita attraverso l'utilizzo di un linguaggio tecnico si rivela parzialmente inadeguato in quanto genera l'insorgenza di una cicatrice che non si può poi cancellare. In un certo senso basta il riferimento più delicato e sentimentale alle «zwei ärmchen» nel finale per rendere ancor più percepibile l'inadeguatezza dei termini medici a esprimere pienamente il dolore delle ferite inferte al corpo. Anche in questo caso, dunque, per indagare le possibilità del linguaggio, Ulrike Draesner parte da un contrasto, nello specifico tra linguaggio tecnico-scientifico e linguaggio affettivo. Spesso l'insistenza dell'autrice monacense sul corpo è stata messa in relazione a quella di Gottfried Benn, medico e poeta, che del corpo umano ha fatto uno dei cardini della propria scrittura. Se da un lato il riferimento alla sfera corporale è uno dei tratti che lega in parte la produzione della Draesner a quella di Benn, dall'altro esso è anche uno degli elementi dal quale si può partire per marcarne le differenze. In Benn, come

²⁰²U. DRAESNER, *für die nacht geheuerte zellen*, cit., p. 41.

spiega l'autrice in un breve saggio a lui dedicato, a sezionare i corpi è un io ancora ben integro, non frammentato come il corpo che seziona.²⁰³

Ma di certo, quello che maggiormente interessa Draesner è il modo in cui corpo e linguaggio si influenzano a vicenda in termini di capacità percettive, di relazione col mondo esterno. «Il linguaggio è corporeità. È inebriato dal corpo, e il corpo lo è dal linguaggio: esso nasce con il linguaggio. E al tempo stesso determina le sue possibilità. L'uno si abbraccia all'altro»,²⁰⁴ scrive l'autrice, sintetizzando perfettamente la relazione biunivoca che essa scorge tra corpo e linguaggio. Il linguaggio, dunque, è qualcosa di intrinsecamente corporeo, nasce dal corpo, si sviluppa da esso e porta in sé le tracce della sua presenza. Linguaggio e corpo si influenzano reciprocamente nel determinare le possibilità percettive dell'individuo, la possibilità di comprendere, o più in generale di relazionarsi con il mondo esterno. *Zauber im Zoo* è il titolo che l'autrice ha dato alle proprie lezioni di poetica tenute a Bamberg. Lo zoo, la gabbia all'interno della quale ci troviamo, è dato proprio dalla griglia di interpretazioni imposte all'individuo dal linguaggio, che in questo modo influenza anche il modo in cui il corpo percepisce il mondo esterno: «Deswegen stehen wir gemeinsam im Zoo vor dem Gitter. Dem, was ‚vor‘ wir nennen. Dort kommt Sprache vor. Wächst, in einer Bewegung, aus uns hervor in uns ein».²⁰⁵ L'incantesimo al quale si fa poi riferimento nel titolo è quello del linguaggio. Esso, attraverso la produzione poetica, è in grado di rendere visibile la griglia che ci sta davanti e allo stesso tempo di allargarne le maglie. In questo modo la poesia si fa luogo di transito e sintonizzazione tra corpo e linguaggio. «Per la Draesner – scrive efficacemente Theresia Prammer – ciò che conta è 'sentire' la parola in tutte le sue possibili accezioni, l'approfondimento e l'espansione della presenza del corpo nella lingua».²⁰⁶ Attraverso questo lavoro di scavo sulla presenza del corpo nella lingua, l'autrice riesce a vedere con chiarezza un aspetto molto interessante che caratterizza questo stretto legame: i confini del corpo, spiega Draesner, segnano i confini delle nostre capacità percettive, della nostra capacità/possibilità di relazionarci al mondo esterno e di conseguenza anche quello che di esso possiamo esprimere nel linguaggio. In questo senso i limiti del nostro corpo segnano il confine attraverso il quale noi definiamo noi stessi. Allo stesso tempo però, è anche il linguaggio ad avere un ruolo importante nella definizione dei nostri confini corporali e

²⁰³Cfr. U. DRAESNER, *Kleines Gespenst. Gedanken zum lyrischen Ich*, in J. Bürger (a cura di), *Ich bin nicht innerlich*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2003, pp. 9-30.

²⁰⁴U. DRAESNER, *Atem, Puls, Bahn*, cit., p. 89.

²⁰⁵U. DRAESNER, *Zauber im Zoo*, cit., p. 31.

²⁰⁶TH. PRAMMER, *Essere con sé. Il sognare linguistico di Ulrike Draesner*, in Ead. *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011, pp. 33-37, qui p. 33.

delle nostre possibilità percettive. Come spiega l'autrice in uno dei suoi contributi al sito www.neuedichte.de, tra linguaggio e percezione c'è un doppio avvvitamento che li lega indissolubilmente:

«Wahrnehmung, die ihrerseits die Spracherzeugung erzeugt. Sie ver-ant-wortet, wie man im Deutschen sagen kann.

Der Algorithmus, der die Spracherzeugung je nach der Wahrnehmungsweise „informiert“ (im Sinn von „prägt“), muß an allem, was an Wahrnehmung beteiligt ist, seinerseits beteiligt sein. Gehirn, Psyche, Seele. Sprache, die sich als Teil des spezifischen Spins von Wahrnehmungen - ihrer Gangart, ihres absplitternden Funkens - erzeugt.

Der Spin der Wahrnehmung, der sich in Sprache übersetzt, informiert das Gedicht: er drückt es - doch nachgiebig noch - in seine Form, die zugleich Nachricht ist; er gibt dem Gedicht, was zu wissen sich (für es) lohnt». ²⁰⁷

Intorno a quest'algoritmo che lega linguaggio e percezione, si costruiscono le nostre possibilità di relazione con il mondo esterno in termini di rappresentazione e comprensione della realtà stessa, che viene, di fatto, costruita attraverso il linguaggio. A partire da questa considerazione, Draesner sviluppa l'analisi del nesso tra corpo e linguaggio anche da un'altra prospettiva a essa connessa, quella appunto dei confini linguistici tra lingue e culture diverse. L'incontro tra culture rende questo confine chiaramente manifesto, così come palesemente visibili sono le molteplici implicazioni che esso porta con sé: da un lato risulta evidente che la lingua non è naturale, bensì acquisita e marcata culturalmente; dall'altro si comprende come alla base della naturalità apparente e data per scontata fino al momento dell'incontro con una cultura diversa, c'è proprio il legame indissolubile tra corpo e linguaggio. Quest'ultimo, infatti, filtra le nostre percezioni del mondo esterno consentendoci di vedere alcune cose e non vederne altre: lo straniamento e la percezione del confine linguistico/corporale deriva appunto dalla presa di consapevolezza del fatto che dire il mondo in maniera diversa con una lingua diversa significa anche scoprire che ci sono altri modi di vedere, interpretare e percepire il mondo esterno. In questo senso la presa di consapevolezza di questo confine precede il suo

²⁰⁷ <www.neuedichte.de>: «La percezione, che dal canto suo crea la creazione linguistica. Ne risponde, come si dice in tedesco. L'algoritmo, che informa (nel senso di imprimere una forma) la creazione linguistica a seconda della modalità di percezione, deve partecipare a tutto ciò che ha a che fare con la percezione. Il cervello, la psiche, l'anima. Il linguaggio che si crea come parte dello specifico spin della percezione – della sua andatura, del suo fuoco che va in frantumi. Lo *spin* della percezione, che si traduce in linguaggio, informa la poesia: la sprema – benché delicatamente nella sua forma che allo stesso tempo è allo stesso tempo informazione; dà alla poesia, ciò che conta sapere (per essa)».

ampliamento: le maglie della griglia interpretativa che ci circonda, come detto, si possono allargare e lo fanno soprattutto a partire da esperienze fatte attraverso il corpo che scopre nuove modalità di percezione del mondo. Annullamento degli automatismi percettivi e annullamento degli automatismi linguistici vanno in questo senso di pari passo e trovano nella poesia un luogo privilegiato di realizzazione. Come spiega l'autrice è proprio dall'annullamento di questi automatismi che ha origine gran parte della sua scrittura:

«Zwei Impulse treiben mein Schreiben voran. Zum einen die irritierende Frage nach der Verbindung von Körper und Sprache. [...] Der Blick auf andere Sprachen macht die Frage deutlicher: Da gibt es Welten, gleich nebenan, in denen man ohne Vergangenheits- oder Zukunftsform lebt. Wie das geht? Oder die Finnen: weder »sie« noch »er« in der Sprache, nur ein Geschlecht? Ausgestorben sind sie aber nicht. Zum anderen die Neugier auf menschliches Verhalten und Empfinden. Der Wunsch, hinauszutreten aus dem sogenannten »Eigenen«, hinüberzuerfinden in eine aus Gekanntem, Recherchiertem, exakt Beobachtetem, aus emphatischem Innenmaterial, aus Traumgenauigkeit, Intuition, harter Konstruktion erzeugten parallele Welt der Lebendigkeit».²⁰⁸

Risulta qui evidente quanto la presa di consapevolezza e la conseguente riflessione di Draesner sul nesso indissolubile tra corpo e linguaggio sia, in effetti, originata da quella che sembra essere stata l'esperienza più influente della sua vita, ossia l'immersione in un ambiente linguistico diverso da quello suo d'origine. Ascoltando o guardando alla scrittura di una lingua straniera senza pensare immediatamente al senso che quei suoni e quelle sequenze di lettere hanno, facendo attenzione inizialmente solo a come esse vengono percepite attraverso i sensi, si creano nuove interessanti connessioni con la propria, si scoprono nuovi aspetti della propria lingua e se ne percepisce maggiormente la materialità; attraverso una grammatica diversa e attraverso un lessico che è portatore di una diversa interpretazione del reale si riescono ad ampliare le modalità in cui questo viene percepito dal corpo. Come spiega bene Anna Alissa Ertel, «[der Körper] erweist sich wiederum als Schnittstelle und Brennpunkt der unterschiedlichen Perspektiven: Er wird abwechselnd

²⁰⁸U. DRAESNER, *Tiere sind keine Dinge und Menschen sind Tiere oder: Neun Gehirne hat der durchschnittliche deutsche Satz*, in R. Altenhofer e R. Rosen (Hg.), *nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur*, Fischer, Frankfurt am Main 2010, pp. 261-280, qui p. 269: «Due impulsi sono il motore della mia scrittura. Da un lato, l'irritante questione della relazione tra corpo e linguaggio. [...] Lo sguardo su altre lingue rende la questione più chiara: ci sono mondi, a due passi, in cui si vive senza le forme del passato o del futuro. Come è possibile? O i finlandesi: non c'è né lui né lei, solo un genere? Eppure non si sono estinte. Dall'altro la curiosità per i comportamenti e il sentire umano. Il desiderio di uscire dal cosiddetto 'proprio'».

von außen wahrgenommen oder selbst als Medium des Lebens inszeniert».²⁰⁹ Lo stesso si può dire del linguaggio che viene sia percepito dall'esterno, sia utilizzato come medium.

Emerso con forza a seguito dell'esperienza all'estero, il legame indissolubile tra corpo e linguaggio ha trovato poi espressione nella produzione creativa dell'autrice. Se, infatti, negli interventi critici o di poetica quest'aspetto viene fatto spesso oggetto di riflessione, è soprattutto nella pratica della scrittura che Draesner riesce a mostrare appieno il potenziale insito in un approccio al linguaggio che parta non dall'intelletto bensì dai sensi e consenta di sentire, vedere e assaporare le parole in forma diversa – anche e soprattutto grazie al confronto con altre lingue.

Partiamo dall'udito, che normalmente viene trascurato a favore della lettura e quindi della vista. Fin dagli esordi, Ulrike Draesner ha sempre dimostrato una grande sensibilità nel creare connessioni linguistiche particolari a partire dal materiale sonoro di una lingua, ma è forse nel suo ultimo lavoro che questa propensione viene fuori con maggiore chiarezza. *Subsong* porta iscritto nel titolo l'allusione a una musica, un canto di sottofondo e le liriche che lo compongono rappresentano una sorta di palestra per lo sviluppo di una sensibilità che consenta di cogliere quest'aspetto del linguaggio, per sentire nelle parole quello che normalmente non sentiamo – troppo concentrati sul significato e su un tipo di comunicazione 'logica'. Nell'operazione portata avanti da Draesner domina invece la dimensione del gioco in cui le parole non vengono intese come contenitori di contenuti, ma come oggetti con una bellezza propria attraverso i quali dilettere in vario modo i sensi. La parte più interessante del volume è da questo punto di vista la sezione «sub-beatles-song», dove i testi delle canzoni del gruppo inglese vengono affiancati da una riscrittura in tedesco fatta sulla base di suggestioni foniche. Nelle note alla fine del volume racconta di aver ricevuto a undici anni una cassetta dei Beatles e di aver provato a comprenderne i testi sulla base del suo inglese scolastico. Anni dopo, pur padroneggiando perfettamente l'inglese, continua a dominare in lei la percezione del suono quasi indistinto, della musicalità più che delle singole parole. E così questi suoni hanno dato vita a qualcosa di diverso in tedesco, vengono scomposti e ricomposti in vario modo. Così, ad esempio, il celebre incipit di *Yesterday* viene trasformato in «Ja-der-Tag, meinen Trubel schien er wegzufahrn»,²¹⁰ oppure *For No One* in *Vier, kein eins*²¹¹ (una trasformazione che in questo

²⁰⁹A. A. ERTEL, *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, De Gruyter, Berlin 2011, p. 117: « Il corpo si presenta come interfaccia e punto focale di prospettive differenti: viene alternativamente percepito dall'esterno o messo in scena esso stesso come medium della vita».

²¹⁰U. DRAESNER, *Subsong*, cit. P. 159.

²¹¹Ivi, p. 165.

caso gioca anche con le omofonie interne all'inglese in quanto *for* viene 'letto' come il numerale *four* e reso con *Vier*).

Uno stesso approccio alla lingua emerge anche nella scelta dei nomi dei suoi personaggi. Eustachius Grolmann viene spesso chiamato Stach che presenta un'assonanza con il termine inglese *stuck* che porta con sé sia l'idea di essere intrappolati, incastrati, incapaci di andare avanti (idee che ben si confanno al personaggio, intrappolato nei propri traumi). Allo stesso modo Harriet, protagonista del romanzo *Vorliebe*, viene chiamata Jet che se pronunciata alla tedesca fa pensa all'avverbio inglese 'yet', che indica una persistenza del passato nel presente (così come Harriet scopre che la persona che è stata per lei importante nel passato, in realtà non è mai andata via). Del resto questo tipo di lavoro sulla lingua viene fatto anche in pubblicità. La stessa Draesner cita uno slogan di questo tipo: «Die Stadtwerke warben *We kehrt for you*».²¹² In parte elogio del virtuosismo linguistico dei pubblicitari, in parte sottolineatura delle potenzialità del lavoro sulla lingua e di quanto esso sia già presente nella vita di tutti i giorni, tale slogan è anche uno strumento di riflessione per la protagonista che si trova a un punto di svolta nella sua vita in cui il ritornare (*kehren*) al paesino d'origine per occuparsi della sorella (*care*), il ritorno degli affetti e agli affetti le consente di ricominciare una nuova vita. In questo senso il gioco linguistico si fa per lei – e per il lettore che lo vuole cogliere nella sua complessità – uno spunto di riflessione più ampio: a partire da dinamiche linguistiche si passa a riflettere sulle dinamiche del romanzo.

Qualcosa di molto simile accade in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, dove la giovane Jennifer chiama la Germania *Schland*, ripresa ironica del tedesco *Deutschland*, modificato in modo da suonare un po' come *shame land*. In comune con l'esempio precedente c'è l'attenzione per le suggestioni generate dalla matrice fonica delle parole, che in questo caso vengono usate per trasmettere un sentimento di appartenenza culturale non attraverso discorsi retorici, ma piuttosto mediante un uso creativo del linguaggio. In questo romanzo, dove viene rappresentato in un certo senso l'incontro-scontro tra la cultura tedesca e quella polacca, si fa spesso ricorso al riferimento al linguaggio per sottolinearne le conseguenze sul piano umano, oltre che storico. Draesner, ad esempio, non manca di notare le particolarità sonore delle diverse lingue, la cui percezione risulta sempre distorta all'orecchio di chi a quei suoni e a quella prosodia non è abituato. «"Szczygiel, sycygiel" – sprachen die Polen das hastig, klang es wie sein Erregensruf»,²¹³ fa dire a uno

²¹²U. DRAESNER, *Mitgift*, cit., p. 338.

²¹³U. DRAESNER, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, cit., p. 297.

dei personaggi di *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* che nelle sonorità del polacco riconosce una delle modalità con le quali percepisce questo particolare mondo culturale. Così come fa pure lo psicologo Nienalt, che invece è costretto ad abitare una parte della Polonia che gli risulta certamente estranea:

«Ich brauchte eine Idee. Beileibe. Bei Liebe hätte ich verstanden. Belieben, bleiben, blieben. Merkwürdiges Sprach! Ich kam hoch. Bloß, Blöße, Klöße. Diese Sprache machte mich verrückt. Ich war hier nicht aufgewachsen, lebte hier bloß. Blöße, Möse. Ach ja? Die Deutschen fragten nach, das taten sie gern, Knobeln in Blutbodenmanier. Extrem korrekt verpackt, versteht sich, *racial profiling*, igitt, aber: „Sie haben bestimmt deutsche Wurzeln, nicht wahr?“».²¹⁴

Nelle sue parole c'è certamente l'impossibilità di mettere da parte il senso di distacco per una lingua e una cultura non sentita come propria e anzi sotto molti aspetti avversa, ma c'è anche di fondo la fascinazione per le suggestive connessioni generate da parole tanto diverse tra loro per significato. Un approccio molto simile al linguaggio lo ha Ashley, uno dei personaggi del romanzo *Vorliebe*, le cui parole palesano la molteplicità di allusioni presenti nel titolo: «Da hatte er etwas von „Vorliebe“ gemurmelt, irgendetwas von Vorliebe gewusst, das r sprach er zu hoch, hell, fast wollte es Jet klingen wie „for Liebe“ – „für Liebe“ in Pseudoenglisch, hast mir ein Wort beigebracht, sagte er, „eine Lektion“».²¹⁵ Questa scomposizione e ricomposizione delle parole non caratterizza solo l'approccio di uno straniero al linguaggio, ma anche a una riscoperta delle modalità che ne regolano la percezione da parte di un bambino. Sempre in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* si legge: «[D]ass ich an das alte Wort „Habseligkeit“ dachte, das ich als Kind lang mit „hab dich selig“ verwechselt hatte»²¹⁶ e, appunto, viene così messo in luce come il linguaggio non sia uno strumento neutro di percezione del mondo esterno, ma possa essere esso stesso oggetto di percezione attraverso il corpo, attraverso i sensi. Esso viene dunque presentato come un organismo vivo dal quale possono scaturire infinite possibilità per la comprensione e rappresentazione del mondo esterno. Se la forma romanzo offre certamente tante possibilità per mettere in luce le potenzialità insite nell'incontro tra

²¹⁴U. DRAESNER, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, cit., p. 75.

²¹⁵U. DRAESNER, *Vorliebe*, cit., p. 177.

²¹⁶U. DRAESNER, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, cit., p. 279.

lingue, ancor più vivaci sono forse le suggestioni linguistiche offerte da testi poetici. È questo, ad esempio, il caso della lunga lirica *london, spring*:

«soma-
ma-matische träume: ich seh dich,
springvoll die themse, in london
vor 100 jahren in london dich
tulpen kaufen gehen zwei lippen
in der station spielt jemand tuba, tube,
wie sie sich biegen, die verschleierte frau,
ihr stummer begleiter, die schwanenhäse
(geschlossenen tulpen) seh dich sie sehen
zwei weiße lippen: heftiger spring.

II

ana-
to-tomischer nie gewesen
stakst am phon mich
dieses frühjahr frugal durch
alle kanäle vor 100 jahren
zwei geschlossene fliederhäse,
zur kehle geknüpft kleider
hängen sich lange tulpen ins ohr
quillt durch die muschel
langsam
eine art torso,
die art eines flügels
an & hebend

kubus, inkubation
deiner stimme am fell
15 sekunden pro einheit,
zwischen den röhren sich

regende züchten, sage ich,
weiße syringen diese hände,
komm, im brustkorb singen beten
mit lunatischem lallen ja,
gefülltes lungen-lecken, sagst du,
sofort & fort stimmhaft
wir miteinander bilabial
oder *in welche leitungen gedreht*

stadien, stationen: seh dich
durch london gehen,
15 sirenen per einheit per zeit
scheinen die knochen von morgen
durch kabel, dunkle, von heute
oder *in welche unersättlichkeiten*
der verdrehte hals, zerfetzte nachtigallenhals,
meine di suchende stimme, ruft *bülbül*
dir nach: das *rückwärts* gerupft,
seh dich es hören, stunden später
inkuba-sta-station: aus dem apparat
meine sickernde zunge
zäh und nah:

weiße syringen
gebogene hälse
hier noch sprechende
in 100 jahren
werden wir sein,
palindrome eines
beinahe vergessenen
spring, werden
als tulpen, als flieder,
zwei lippen sein
flüsternd gemeinsam

gegen das imaginäre». ²¹⁷

Questa bella lirica dalla raccolta *für die nacht geheuerte zellen*, rende molto ben evidente la complessità del lavoro di Ulrike Draesner. A partire dall'ascolto del suono delle parole, essa riesce a mostrare molteplici sfaccettature del linguaggio. Così, ad esempio, i tulipani – in tedesco *Tulpen*, in inglese *tulips* – diventano nel sogno somatico dell'autrice due labbra (*two lips*, *zwei Lippen*) con un chiaro riferimento all'organo sessuale femminile al quale si rimanda nel corso dell'intera poesia e dell'intera opera, che trae spunto dall'esperienza traumatica della perdita di un bambino mai nato. Allo stesso modo la tuba viene presentata come strumento musicale, ma subito risulta evidente il corto circuito con la metropolitana (in inglese *tube*) all'interno della quale lo strumento viene suonato, ma anche con il significato anatomico del termine. E ancora: la *station* è sia la stazione della metropolitana sia il reparto dell'ospedale; le *syringen* si riferiscono sia alla *syringa vulgaris*, la pianta orientale, sia alla parola inglese *syringe*, in italiano 'siringa'; *inkubation* viene ripreso successivamente come 'inkuba-station' che rimanda alla parola incubo (etimologicamente collegata a incubazione/incubatrice). Così i 'sogni somatici' sono sogni che partono dal corpo e ne raccontano le ferite profonde che generano incubi, ma che allo stesso tempo possono essere una 'primavera dimenticata', una primavera del linguaggio che rinasce in mille forme diverse e suggestive.

In quest'ultimo testo citato risulta evidente anche un altro aspetto interessante della scrittura di Draesner: la scomposizione grafica delle parole. Questo procedimento viene adottato dall'autrice monacense con una certa frequenza e può essere per certi versi inteso come un *pendant* grafico-visivo al tipo di lavoro fatto sulla matrice fonica delle parole. In questo modo, infatti, Draesner riesce a rallentare la lettura, a distruggerne gli automatismi che banalizzano il processo di comprensione di un testo. Anche attraverso questo espediente Draesner riesce a generare una molteplicità di associazioni mentali che arricchiscono incredibilmente tanto la fruizione del singolo testo, quanto la percezione del linguaggio in generale. Ne è un mirabile esempio la raccolta *anis-o-trop*, il secondo volume di poesie dell'autrice. In questa corona di sonetti si prende a pretesto la visita di un albergo cadente e in disuso per riflettere in realtà poeticamente sul linguaggio. Fin dal titolo risulta evidente come l'autrice tenda a segmentare le parole per moltiplicarne i significati. Così, se in apertura di volume Draesner pone una definizione tratta dal dizionario Herder del termine *anisotrop*, in copertina il titolo viene scritto appunto *anis-o-*

²¹⁷U. DRAESNER, *für die nacht geheuerte zellen*, cit., pp. 20-22.

trop rendendo palese l'immagine della goccia riconoscibile nella 'o' (riportata anche nella grafica del volume) e in 'trop' che ha una chiara assonanza con *drop* inglese e, del resto, con lo stesso *Tropf* tedesco. In questo modo si mette subito in rilievo una delle figure centrali della raccolta, ossia il filtrare dell'acqua attraverso gli oggetti abbandonati che modifica tanto l'aspetto dell'acqua quanto quello degli oggetti stessi. Così il linguaggio, come si legge anche in una dei sonetti della raccolta, risulta frantumato ma proprio da questa sua frantumazione riesce a trarre la propria forza attraverso un lavoro sulle associazioni e le somiglianze:

«ins kristallgrit der dinge gestreut, ein knoten aus sprache.
über ihr unter ihr ströme von fleisch, orange beutel mit
müll, warmem fleisch, über unter dem abbre chende unbe ende
ten transitiv. im hintersten raum, spulen, wird l a u t auf

menschen gewindelt. gründe und folgen umgeben den rand.
schrunding verkantet mit überhängenden offenen zellen wie
felsen wo sie ins meer. doch hier ist nur fels, hart,
heiß. on ist bra, did you put the little homing device?

periodisch ins metronome des sickerns geklickt, teilen sich
gehirne ab. seiten, strumpfhafte garn, geschliztes. auf
trümmen gesonnt – ohne ort – und ein wiegen – ins
zerschliessene hon-

das wie vom entfassen beglänzte. „die anderen“ nicht mehr.
taubetrofft, wie die nase des fuchses, entsinnen – nichts mehr.
ähnlichkeiten fällen sich aus. das: das ent

s p r a c h t

sein».²¹⁸

Visione e ascolto sono certamente le due modalità percettive sulle quali Draesner concentra il proprio lavoro, ma essa non manca di proporre altre. Se vista e udito sono i due sensi che tradizionalmente vengono associati al linguaggio in quanto legati agli organi

²¹⁸U. DRAESNER, *anis-o-trop*, cit., p. XIV.

deputati all'ascolto e alla lettura, Dresner in qualche modo propone anche una riflessione su una sorta di 'gusto' delle parole, facendo leva sul loro forte potere evocativo. Quest'approccio al linguaggio è molto presente in un romanzo come *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, non a caso un'opera che si fonda sulla ricostruzione del passato. Nel farlo i diversi io-narrativi utilizzano parole che rimandano a periodi passati delle loro vite, lieti o tristi che siano stati. Rievocando il passato attraverso queste parole, i termini stessi finiscono col generare sensazioni molto fisiche di dolcezza o amarezza. Così, ad esempio, narrando l'abbandono della Polonia, Lilly usa il termine "unterschlepfen" del quale sottolinea ironicamente il carattere grottesco:

«In Sondershausen fielen wir
Mehr als dem Waggon als dass wir stiegen, Schnee trieb in alle Richtungen zugleich, ich hatte eine Adresse um »unterzuschlüpfen«, allein das Wort erzeugte das Parasitengeschmack
im Mund, oder das, was ich später so nannte».²¹⁹

Non secondario nell'accentuazione di questo sentimento è anche la scelta di staccare graficamente la prima frase «In Sondershausen fielen wir» che può essere letto come una sottolineatura del sentirsi (*to feel*', quasi omofono di *fielen*) in una casa (*Hause*) che non è una vera casa, bensì qualcosa di diverso, fuori dal comune (*Sonder-*). Altre parole risultano addirittura inutilizzabili, troppo radicale è il cambiamento tra il passato in cui avevano ancora un senso e il presente che ne fa percepire contemporaneamente la profondità del significato e l'impossibilità di applicarlo al presente. È il caso della parola *Heil*, il cui significato originario è stato distorto dall'uso che ne è stato fatto durante il nazionalsocialismo: «das alte Wort kroch ihr unbeholfen aus dem Mund. Man brauchte es, aber konnte es nicht mehr gebrauchen».²²⁰ Va sottolineato che attraverso questo specifico uso del linguaggio, Draesner riesce a gettare una luce profondamente umana sulla storia e su come essa viene vissuta dai suoi protagonisti anonimi, dalle persone comuni. Ancor più, attraverso un lavoro sul linguaggio – che è per sua natura sia strumento di comunicazione sociale e condivisione di rappresentazioni del reale, sia strumento personale d'interpretazione e narrazione – Draesner rinvia implicitamente al dibattito sul passato e la costruzione della memoria di quel passato stesso:

²¹⁹U. DRAESNER, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, cit., p. 219.

²²⁰U. DRAESNER, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, cit., p. 387.

«Ich denke an die historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts vor allem die Nazizeit und ihren Umgang mit Sprache – wie wirkt sich das bis heute auf unsere Sprachempfindlichkeit aus? Gibt es Dinge, die man - ich möchte nicht sagen, „wiederbesetzen“ kann, denn das ist ja erneut eine Kriegsmetapher, aber wo gibt es etwas, das mit guten Gründen historisch abgeschnitten war, auf das man aber heute neu sehen könnte? Wie können etwa Wörter wie „Herz“ oder andere für uns als pathetisch geltende Redeweisen so wiederbelebt werden, dass sie Glaubwürdigkeit gewinnen? Wie können sie diese Pathos-Besetzung, das ist ja auch ein Etikett, eventuell verlieren?»²²¹

A partire da un approccio linguistico, dunque, riesce a rappresentare in maniera efficace e profonda tematiche complesse e delicate. È il caso, ad esempio, della presenza anglo-americana nella Germania del secondo dopoguerra. Nel rievocare quegli anni nel suo ultimo romanzo, Ulrike Draesner mette in luce le violenze psicologiche dei vincitori sui vinti. Ciò appare particolarmente significativo se si considera che essa non è stata fatta spesso oggetto di riflessione storica, ma ha comunque per molti anni condizionato il modo in cui nella stessa Germania si è parlato e si è scritto di quel periodo storico. Si prenda ad esempio il passo seguente:

«Manchmal zitterte
die Finger, weil ich daran dachte, manchmal, damit ich daran
dachte, die runde Welt, in der Lilly gelebt hatte
die runde Person, die in dieser Welt gelebt hatte
ohne Frage
zuhause, auch damals zeitweise erschöpft, ängstlich, geplagt, gewiss
jetzt indes schienen mir diese Zustände klein und leicht, und ich sah, wie HEIL alles
gewesen war
im Vergleich
selbst das Wort HEIL war zerstört, dies glaubenswichtige her-
gebrachte Wort

²²¹R. B. ESSIG, *Bewegung in Sprache*, cit., pp. 42-61, p.49: «Penso agli eventi storici del XX secolo, soprattutto all'epoca nazista e al suo rapporto con la lingua – quanto ancora oggi ha degli effetti sulla nostra sensibilità linguistica? Ci sono cose che si possono – non voglio dire “occupare” di nuovo, poiché questa è nuovamente una metafora di guerra, ma dove si trova qualcosa che per delle buoni ragioni storiche è stata tagliata via e alle quali tuttavia oggi si può guardare con occhi diversi? Come si può dare nuova vita a parole come “cuore” o altre espressioni che risultano patetiche in modo tale che acquistino credibilità? Come possono perdere ciò che è a sua volta un'etichetta ossia dominio del pathos?».

verwandelt

in das »hell« der Amerikaner und Engländer, „you“ flüsteren sie voller Trauer und Hass: „you turned our world to hell“». ²²²

In questa frase finale si può forse scorgere un doppio senso: i tedeschi vengono accusati di aver trasformato il mondo (*world*) in un inferno, americani e inglesi, a loro volta trasformano il linguaggio, la parola (*word*) in qualcosa d'inutilizzabile.

Ed è proprio sull'aspetto linguistico che Draesner fonda la propria rappresentazione letteraria degli eventi storici, portando avanti a più livelli un lavoro di scavo nella lingua. Il lungo interrogatorio di Hannes da parte di ufficiali americani ne è un ottimo esempio, a cominciare dal fatto che all'interrogato viene chiesto conto del significato che in tedesco viene dato a determinati termini:

«und erneut stellten die amerikanischen Offiziere ihre unbeantwortbaren Fragen: ‚Wenn jemand etwas unterstützt, also auch will wenigstens teilweise, Mister Groleman, wie ist das?‘

als wäre er, Hannes, ein Jurist

der er nicht war, sie sagten, sie hätten ihn nur nach Abgrenzungen in seiner Sprache gefragt, das war eine neue Folterkammer

in die sie ihn stießen: ‚Was bedeutet es auf Deutsch, etwas zu wollen«, fragten sie, »und etwas nicht zu wollen oder etwas in Kauf zu nehmen?‘

sagten sie wieder und wieder und wieder in seinem Kopf, ‚did you know yourself‘, kaum stellte er sich vor, Eustachius würde ihn einmal nach allem fragen, sagten die Amerikaner: ‚did you know – wussten sie Bescheid‘ oder ‚kannten Sie sich?‘

wie nimmt man an etwas teil, ‚this you must know at least‘ was heißt es, an einem Krieg teilzunehmen, take part in a war

sagten sie kühl

und er dachte: das wisst ihr genau». ²²³

La ricerca di un senso per ciò che è accaduto passa dunque attraverso le parole stesse: il significato di cui sono portatrici a un livello per certi versi astratto viene brutalmente messo a confronto con la concretezza delle azioni che hanno fatto seguito al

²²²U. DRAESNER, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, cit., p. 228.

²²³U. DRAESNER, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, cit., pp. 366-367.

modello di vita e comportamento di cui determinate parole sono portatrici. Le differenze tra l'inglese e il tedesco giocano un ruolo fondamentale in questa ricerca di senso, sia – come si è visto – in maniera esplicita chiedendo il valore di determinate espressioni in una lingua, sia in maniera intuitiva. Per Hannes, ad esempio, la parola *souls* (anima) ha un'assonanza con *Sau* (porco) e la percepisce come un'ulteriore forma di accusa:

«Menschen mit verdorbenen, bösen Seelen
»souls«, sagten sie, er konnte das Wort nicht richtig aussprechen,
»Sauls« Sauseelen, dachte er, Schweinehundeseelen, ob die
Das meinten». ²²⁴

La stessa controparte americana sembra sfruttare le peculiarità della lingua tedesca per dare forza alle proprie accuse nei confronti dei tedeschi:

«weil sie weggesehen hatten, weggehört
weggerochen, weggeföhlt, weggelebt». ²²⁵

Guardare da un'altra parte, far finta di non sentire e di non star vivendo una determinata realtà per i tedeschi è facile quanto inventare nuove parole composte: questo sembra in qualche modo suggerire l'utilizzo da parte del soldato americano di questi neologismi. Nella finzione questa è una sensazione trasmessa all'interrogato Hannes che non a caso percepisce l'interrogatorio come una tortura, ma questa è una delle tante suggestioni che si trasmettono anche al lettore. La riuscita del passo gioca appunto su questo fattore che Draesner sa sfruttare molto bene. Anche altrove, in maniera meno esplicita, insinua in chi legge il senso di angoscia e di perdita attraverso l'interazione di tedesco e inglese. Si pensi, ad esempio, al passo seguente:

«„this experience must have changed you“ musste einem Menschen
etwas
ausmachen
do die Amerikaner, wenigsten daran wolle man in the civilised world glauben, als Mensch:
dass es einen Unterschied machte, it made a difference». ²²⁶

²²⁴Ivi, p. 365.

²²⁵Ibidem.

In questo caso Draesner gioca tra «it made a difference» come traduzione di «einen Unterschied machte» e il significato etimologico di *difference*, ossia “portar via”, “sottrarre”, non presente nel tedesco *Unterschied*, che invece indica la distinzione, il discernimento. In questo modo l’autrice trasmette sottilmente un’immagine dell’effetto della guerra sugli uomini presentandola come perdita non attraverso frasi melodrammatiche, bensì mettendo a confronto due espressioni in parte analoghe. Questo assume un valore ancor più forte quando, a essere messe sotto la speciale lente del confronto tra le lingue, sono parole o concetti che hanno avuto un peso rilevante nella retorica del nazionalsocialismo. Così non si può non scorgere una certa ironia di fondo in questo scambio:

«alle Deutschen contaminated, er verstand ohne Lexikon:
verseucht von den Dingen, die in ihrem Namen geschehen
waren».²²⁷

Tutti i tedeschi sono stati contaminati, prima dalla follia delle teorie nazionalsocialiste e poi da ciò che è accaduto in loro nome, e in questo modo è venuto meno quello stesso ideale di purezza che tanta parte ha avuto nella retorica nazista. Di quella retorica torna l’eco anche attraverso altre parole come *Territorium*, *Grund und Boden* o, come in un esempio sopracitato, *Heil*.

Ulrike Draesner è sì è spesso espressa sulla necessità di evitare di cancellare semplicemente queste parole dal lessico corrente e sulla necessità di ripartire anche da queste parole, dal loro significato e dalla loro storia per ricostruire gli eventi. Lo spiega molto bene anche teoricamente in un saggio intitolato significativamente *Wer wir sind, sprechen wir Deutsch*, contenuto in un volume dal titolo altrettanto significativo *Was eint uns?*, una pubblicazione della Konrad Adenauer Stiftung sul tema della costruzione/ricostruzione dell’identità tedesca. Draesner sottolinea innanzitutto l’evidente singolarità del caso della Germania, la cui storia è stata caratterizzata nell’ultimo secolo da una serie di cesure nette e ricostruzioni sulle macerie. La costruzione di una finzione di unità, così come Draesner la chiama, risulta ancor più precaria in questa fase storica in cui si assiste a una prorompente globalizzazione e alla costruzione d’istituzioni sovranazionali.

²²⁶Ivi, p. 365-366.

²²⁷Ibidem.

Ciò, infatti, rende ancora più urgente una riflessione che parta proprio dallo strumento col quale l'immagine (unitaria o meno) di sé si costruisce, cioè il linguaggio. Scrive Ulrike Draesner:

«So benutzen wir unsere Sprachen, um u. a. Fiktionen von Einheit zu konstruieren, die wir brauchen, um uns selbst zu verstehen, insbesondere in einer bewegten, aus den ineinander übergehenden Schachteln, 'virtuell', 'imaginär' und 'irreal' gebauter Welt. Wir stehen an einer Bruchstelle: dem Krieg folgte der Nachkrieg, er hörte gar nicht mehr auf, doch nun geht er langsam zu Ende. Wenn wir von Einheit sprechen, erscheinen in der spezifisch deutschen Konstellation an eben dieser Stelle schwierige Wörter wie 'Kollektiv', 'Heimat', 'Nation', 'Volk'. Wenn wir uns einen wollen – und darunter verstehe ich: wenn wir in unserer Diversizität (ja, das ist kein Duden-Wort) zueinander gehören wollen, wissend, wo und wem in einer globalisierten, EU-verfassten, auch Geldstärke vereinheitlichenden Welt wir zugehören wollen, ohne die Einheitsbrei unterzugehen -, dann lohnt eine Diskussion dieser Begriffe».²²⁸

E effettivamente questi termini ricorrono tanto nelle poesie quanto nelle liriche, su di essi l'autrice lavora per renderli nuovamente significativi. Particolare rilievo viene dato alla parola *Heimat*, sia nei testi narrativi (in *Spiele* per esempio ricorre più volte una riflessione a proposito da parte dei personaggi, uno dei quali cita la definizione tratta dal dizionario Grimm), sia nei testi critici e di poetica. Essa, infatti, è centrale nelle lezioni di poetica tenute a Bamberg, dove l'autrice afferma di intendere la *Heimat* non come un oggetto o un luogo, bensì come un percorso comunicativo. Nessuno meglio di uno scrittore può intraprendere questo percorso che si basa tanto sulla memoria quanto sull'oblio e che porta alla scoperta di se stessi. Attraverso questo percorso comunicativo, spiega l'autrice, una parola come questa può liberarsi del proprio significato distruttivo e diventare piuttosto uno strumento di costruzione del sé. Creando collisioni tra uso passato e uso presente di un termine, tra il significato consueto e quello assunto per la fissazione di una determinata

²²⁸U. DRAESNER, *Wer wir sind, sprechen wir deutsch*, cit., pp. 75: «Dunque usiamo le nostre lingue per, tra l'altro, costruire delle finzioni di unità, di cui abbiamo bisogno per comprenderci. [...] Ci troviamo in un punto di rottura: alla guerra seguì il dopoguerra, non aveva fine, eppure adesso giunge alla conclusione. Quando parliamo di unità, affiorano nella specifica costellazione tedesca parole come difficili come 'collettivo', 'Heimat', 'nazione', 'popolo'. Se vogliamo unificarci – e con questo intendo, se vogliamo appartenere gli uni agli altri nelle nostra 'diversificazione' (sì, non è una parola che si trova nel dizionario Duden), sapendo, dove e a chi vogliamo appartenere in un mondo globalizzato, scritto dalla EU, e che unisce anche forze economiche, senza però affondare nella poltiglia dell'unità – allora vale la pena discutere questi concetti».

interpretazione degli eventi, Draesner mette in luce tanto le potenzialità di crescita e rinascita individuale e sociale data dal linguaggio quanto i processi stessi che ne sono alla base – psicologici e storico-culturali. Quest'argomento interessa in maniera particolare l'autrice, che lavora su quest'aspetto anche nel romanzo *Spiele*. Ad esempio Katja, la protagonista femminile del romanzo, si ritrova da bambina a scoprire un nuovo inaspettato significato della parola *Geisel*: «Katjas Deutsch war anscheinend schlechter, das Wort „Geiseln“ kannte sie nur aus dem Religionsunterricht, dort war es eine Tätigkeit. Als Bezeichnung für eine Person kam das Wort ihr hässlich vor, „Spore“ in Biologieunterricht, wie etwas Aufgegebenes, schon Verlorenes fast».²²⁹ Da adulta poi, è l'inglese a farle da cartina di tornasole per riflettere su quanto a partire dalle parole si possano acquisire delle prospettive diverse dalle quali guardare agli eventi della vita – privati o storici: «Zufall. *chance*, Chance. [...] Chance. Katja suchte Bücher über Zufall, als sie begriff, dass selbst kleinste Details tödliche Konsequenzen haben konnte. [...]den deutschen Polizeikräften habe lediglich ein „Quentchen Fortune“ gefehlt. Fortune, was für ein Wort. Fortune, chance. Die Auflösung des sogenannten Geiseldrama war eine Farce».²³⁰

Come detto in apertura, il linguaggio è per Draesner uno strumento molto complesso, articolato, vario. Attraverso di esso si può esprimere contemporaneamente la propria individualità e la propria appartenenza a una comunità linguistica che condivide determinate visioni del mondo, sedimentate nelle parole e nelle strutture linguistiche. Questo però, come si è cercato di mostrare, non significa che Draesner aderisca alla tradizionale visione del linguaggio come *Heimat*. L'autrice stessa si è spesso espressa chiaramente a tal proposito:

«So kommt es, dass ich nie sagen würde, Sprache sei Heimat. Manchmal begegnet man dieser Metapher, sie ist beliebt, und falsch. Schon im Uterus hören wir Stimmen, geformte, sprechende, menschliche Stimmen. Schon da wandert Sprache in uns ein; das hören können von Tonunterschieden etwa entsteht. Sprache erzeugt Zellenverbindungen, legt Wege, und es beginnt jenes stete Hin und Her zwischen dem, was benannt wird, und dem, was wir in Folge der Benennung sehen, also zu sehen imstande sind. Sprache und „Welt“ formen sich an- nicht nebeneinander. Und das Aneinander, die Membran, an der sie

²²⁹U. DRAESNER, *Spiele*, BTB Verlag, München 2007, p. 107.

²³⁰Ivi, p. 393.

verwachsen, an der sie sich berühren, ist jeder einzelne Mensch. Der Ausdruck „Sprache als Heimat“ ist dafür sowohl zu ungenau als auch zu klein». ²³¹

Per Draesner dunque, la lingua non può essere *Heimat* innanzitutto perché è in continua crescita, si amplia costantemente attraverso la nostra esperienza del mondo esterno. Lungi dall'essere un sistema chiuso all'interno di confini precisi, la lingua si configura piuttosto come un organismo vivo che si accresce sempre grazie all'attivarsi di sempre nuove connessioni. Questo non significa che l'autrice neghi la specificità delle singole lingue. «Jede Sprache püriert die Welt auf ihre eigene Weise durch die Grammatik, in die sie beugt, die Verbindungen, die sie zieht» ²³², scrive altrove sintetizzando bene nei concetti di 'pürieren', 'beugen', 'Verbindungen ziehen' quello che intende per specificità. In essi è espressa l'idea alla quale si è fatto più volte riferimento, di lingua come strumento di percezione, prima ancora che di comunicazione. Percezioni che possono talvolta anche fissarsi in ricordi, per cui alcune parole o suoni possono risultare un po' come la *madleine* proustiana e, di conseguenza, i termini 'analoghi' in un'altra lingua possono risultare parzialmente inadeguati a esprimersi. Tuttavia quest'aspetto ha a che fare soprattutto con la percezione e l'uso individuale del linguaggio, non col suo essere *Heimat*.

Altro punto che Draesner sottolinea è che nella denominazione del reale è implicito anche un ventaglio d'interpretazioni del mondo, di possibilità di visione. Ed è proprio su quest'aspetto che si basa la differenza sostanziale tra l'interpretazione della lingua come uno strumento di percezione e quella della lingua come *Heimat*. La differenza sta nel fatto che in quanto costruito artificiale la lingua come *Heimat* genera dinamiche duali di appartenenza o estraneità, mentre, se interpretata come strumento di percezione, essa riesce a fungere da membrana porosa che separa e unisce allo stesso tempo. È proprio l'esposizione ad altre lingue rende questa differenza evidente: se si considera la lingua come la propria *Heimat*, i suoi confini sono netti e il contatto con una lingua diversa fa vedere l'altro come 'barbaro' (nel senso etimologico del termine come 'chi emette suoni indistinti'); se invece si considera la lingua come strumento di percezione, il contatto con

²³¹U. DRAESNER, *Zauber im Zoo*, cit., p. 79: «Per questo non direi mai che la lingua è Heimat. A volte si incontra questa metafora, che è amata e falsa. Già nell'utero sentiamo delle voci, voci deformate che parlano. Già allora la lingua entra a far parte di noi; dal poter sentire alla distinzione dei suoni, qualcosa ha origine. La lingua crea delle connessioni testuali, crea percorsi, e inizia quel continuo ping pong tra ciò che viene denominato e quello che siamo in grado di vedere a seguito della denominazione. Lingua e mondo si formano l'uno sull'altro, non l'uno accanto all'altro. E il punto di contatto, la membrana sulla quale crescono, dove entrano in contatto è ciascun uomo. L'espressione 'la lingua è Heimat' è per questo sia troppo imprecisa che troppo piccola».

²³²U. DRAESNER, *Schöne Frauen lesen*, cit., p. 125: «Ogni lingua setaccia il modo nel suo modo particolare attraverso la grammatica alla quale si piega, attraverso le connessioni che crea».

lingue diverse può generare l'ampliamento delle facoltà percettive, la generazione di nuove connessioni e in generale un accrescimento della propria lingua e della capacità stessa di comprendere il linguaggio (che è poi quello che Draesner fa con la propria scrittura). In questo senso la lingua riesce anche a essere uno strumento di comunicazione sia condiviso sia individuale, in quanto è nel singolo individuo che si generano le connessioni derivate dal contatto tra mondo esterno e le "etichette linguistiche" fissate da una determinata cultura per denominarlo. Scrive Draesner: «[T]atsächlich eint sie uns nicht, sondern macht uns. Einschließlich unserer Möglichkeiten zu Uneinigkeit, Streit und Differenz. [...] Als Matrix unserer wahrgenommenen und gelebten Welt – schafft, um doch jeden von uns aus dem Grund dieses Nährbodens in seiner so eigen-tümlichen Farbe erscheinen zu lassen».²³³ Al contrario, considerare la lingua come *Heimat* fa pendere la bilancia dal lato delle interpretazioni già fissate del reale, fissate stabilmente nella lingua e utilizzabili solo per quelle che sono. Non solo: essi vengono usati inconsapevolmente, senza rendersi conto del loro carattere artificiale. Scrive Draesner: «Die Ideen ‚Heimkehr‘, ‚Zuhause‘, ‚Heimat‘ sind künstliche und kunstvoll gebaute kulturelle Konstrukte, die im Bild von Äußeren von psychischen und seelischen Vorgängen handeln, die wir bis heute, an uns erleben und ausprobieren – etwa im Gewand dessen, was Globalisierung heißt –, ohne sie wirklich zu verstehen».²³⁴ Quello che viene qui descritto, è uno degli esiti possibili della globalizzazione, quello meno produttivo. L'esposizione a lingue e culture diverse porta in questo caso non al riconoscimento dell'artificialità dei confini di ciò che chiamiamo *Heimat* e *Zuhause*, ma piuttosto al desiderio di rifugiarsi in questi piccoli mondi sentiti come propri e naturali. Ed è proprio intorno all'illusione di naturalità che ruota l'idea di 'Sprache als Heimat': relazionandoci a lungo con quella parte di mondo che chiamiamo *Heimat*, siamo maggiormente esposti al tipo di connessioni tra quelle specifiche 'etichette linguistiche' e la visione del mondo di cui sono portatrici. La lingua può dunque sembrare una 'Heimat, perché contiene al suo interno anche quella vasta *confort zone* che offre molto spesso la rassicurante sensazione di comprendere e dominare il reale. L'idea che la lingua sia *Heimat* non nasce dunque da un'effettiva analisi del modo in cui il linguaggio si relaziona con il mondo, ma si configura piuttosto come un ulteriore strumento per

²³³U. DRAESNER, *Wer wir sind, sprechen wir deutsch*, cit., qui pp. 64-65: «In effetti non ci unisce, ci crea. Compresa le nostre possibilità di unità, confronto e differenza. [...] come matrice del nostro mondo percepito e vissuto – crea, per poi far apparire ciascuno di noi in tutti i suoi colori propri sullo sfondo di questo terreno di coltura».

²³⁴U. DRAESNER, *Zauber im Zoo*, cit., p. 21: «Le idee di ‚ritorno‘, ‚essere a casa‘, ‚Heimat‘ sono costrutti artificiali costruiti culturalmente, che agiscono sull'immagine esterna dei processi psichici e interiori, che ancora oggi viviamo e sperimentiamo – per esempio sotto forma di ciò che chiamiamo globalizzazione – senza capirla veramente».

rafforzare quella stessa costruzione culturale. Una costruzione che è del resto molto occidentale. In un breve articolo scritto in occasione del festival della poesia in Indonesia, pubblicato sul sito «Fixpoetry» e riportato sul suo sito personale, Draesner parla di *Weltpoesie*²³⁵ collegandola strettamente alla questione linguistica e uno degli aspetti che essa evidenzia è che, in realtà, in stati come l'Indonesia le lingue parlate sono innumerevoli e dunque c'è una percezione del linguaggio completamente diversa da quella occidentale. Quello che viene fuori è che la concezione della lingua come segno distintivo di una cultura non è dunque di così facile definizione come si potrebbe immaginare. Essa è ovviamente complicata dalla sempre maggiore influenza dell'inglese, non solo nelle ex colonie, ma nel mondo intero. Nello stesso articolo, Draesner si chiede, ad esempio, che peso abbia per lo sviluppo della poesia il fatto che gran parte della teoria e critica letteraria viene scritta in inglese:

«Der befruchtende und das Gehirn durchmischende Austausch mit anderen Dichtern von Vielfacher findet ja nicht in einer neutralen Sprache statt, sondern in einer aus der angloamerikanischen Poesie heraus entwickelten poetologischen Sprache mitsamt ihren Wertungen und Kriterien. Da ist *narrative* nicht gleich „Erzählung“, *character* nicht Charakter, sondern Figur oder Buchstabe, *rhyme* nicht Reim, nicht in dieser Bedeutung. Stark unterscheiden sich auch die Möglichkeiten von Sprachspiel, Sprachspieltradition; die Empfindlichkeiten der Sprachen (welche Verstöße genießen sie, welche „gehen gar nicht“).»²³⁶

In realtà, una parziale risposta è presente nella domanda stessa, nel porre la questione delle differenze concettuali tra le lingue piuttosto che usare l'inglese acriticamente o altrettanto acriticamente combattere tale uso. Dalla stessa riflessione sulle differenze che le diverse categorizzazioni linguistiche delle varie lingue portano con sé, si può trarre un vantaggio per un discorso sulla letteratura in genere. Si potrebbe per certi versi affermare che l'intera produzione poetica di Ulrike Draesner vada appunto in questa direzione del confronto continuo, dell'utilizzo delle lingue straniere come specchi per

²³⁵ <<http://www.draesner.de/de/notizblock/?id=138>>.

²³⁶ Ibidem: «Il fruttuoso scambio con altri poeti che mette il cervello sottosopra non ha luogo in una lingua neutra, bensì in una lingua poetologica sviluppatasi a partire dalla poesia angloamericana, comprensiva dei suoi giudizi di valore e dei suoi criteri. In questa lingua *narrative* non è la stessa cosa di „Erzählung“, *character*, non è Charakter, bensì personaggio o lettera dell'alfabeto, *rhyme* non è Reim, non con questo significato. Si differenziano profondamente anche le possibilità di gioco linguistico, la tradizione del gioco linguistico; i punti sensibili delle lingue (quali trasgressioni sono godibili, quali assolutamente non accettabili)».

guardare alla propria e sia intesa proprio a sfatare questo mito della lingua come *Heimat* e a mostrare la lingua e il rapporto tra le lingue e le culture in tutta la sua complessità. Come afferma efficacemente il germanista Maurizio Pirro, Draesner tende

«[A] collocare il luogo elettivo della parola poetica nel residuo non assimilabile dalle convenzioni del linguaggio comune, nel disturbo di comunicazione, in una specie di eco confusa e non ben percepita, di fronte alla quale il parlante stesso deve registrare una conturbata perplessità, corrispondente poi a quell'incrocio di familiarità ed estraneità che si produce nell'uomo al cospetto di ogni manifestazione della tecnica».²³⁷

Nello sfatare questo mito attraverso un uso perturbante della lingua, Draesner presenta implicitamente anche in maniera completamente diversa il fenomeno della globalizzazione. In esso si scorge la possibilità di più frequenti contatti culturali che possono potenzialmente portare a una continua ridefinizione del proprio e dell'estraneo e a un enorme arricchimento delle facoltà percettive insite nel linguaggio. Tale potenziamento e la continua riflessione sulla capacità della lingua di essere membrana porosa ha un grande valore non solo artistico, ma anche appunto culturale. La specifica visione del linguaggio che emerge dall'uso che di esso ne fa Draesner porta, infatti, con sé un ripensamento dei confini culturali e della loro funzione.

Quanto ciò sia importante per la sua poetica risulta evidente anche dal fatto che all'uso particolare della lingua tedesca fin qui illustrato, Draesner abbia affiancato una prolifica attività di traduttrice nella quale si può riconoscere lo stesso desiderio di guardare alla propria lingua con occhi diversi. Che la traduzione sia per lei soprattutto questo si evince anche dalle sue riflessioni teoriche. Così, ad esempio, sul sito www.neuedichte.de, per parlare di traduzione cita Yves Bonnefoy:

«Die große Poesie anderer Sprachen wurde, wie die der unsrigen, geschaffen, um wie eine Lampe den Tisch zu erhellen, wo sie ihre eigenen Worte sucht, auch wenn das Fenster vor uns offen steht und die hiesige Nacht hereindringt mit ihren eigenen Lauten, ihren eigenen Gesängen, die sich in

²³⁷M. PIRRO, *Il saggismo nel continuum verbale di Ulrike Draesner*, cit., p. 257.

der Ferne verlieren. Sie wirkt wohltuend auf uns, da sie unseren Wörtern ermöglicht, den Dingen der Welt näher zu kommen; sie ist eine Lehre, der man zuhören muß».²³⁸

Riprendendo la metafora del poeta francese si potrebbe dire che Draesner ha illuminato il proprio tavolo di lavoro con numerose lampade, anche molto diverse tra di loro. Le traduzioni pubblicate in volume dall'autrice monacense sono cinque: le cosiddette traduzioni radicali dei sonetti di Shakespeare, uscite con il titolo *Twin Spin* nel 2000; la traduzione del volume di Gertrude Stein *The First Reader* pubblicata l'anno successivo; quella di *Hermetic Definition* di Hilda Doolittle nel 2006 e infine due volumi di poesie – *Averno* (2006) e *Wilde Iris* (2007) – della poetessa americana contemporanea Luise Glück. A esse vanno aggiunte una serie di traduzioni di singole poesie dall'inglese pubblicate per varie riviste e talvolta sul sito stesso dell'autrice.²³⁹ Pur essendo essa stessa autrice anche di prosa, Ulrike Draesner ha fin qui prediletto la traduzione di testi poetici, che in traduzione pongono indubbiamente problemi maggiori. Sempre alla ricerca di modalità per cercare di ricreare il delicato equilibrio tra le varie componenti del testo originario, Draesner riesce brillantemente a offrire al lettore tedesco dei testi che ne rispecchiano innanzitutto la complessità.

Se le traduzioni da Hilda Doolittle e Luise Glück dimostrano certamente la grande abilità linguistica di Draesner e sono utili per comprenderne gli interessi letterari (alla luce dei quali riguardare alla sua personale poetica), sono tuttavia le traduzioni di *The First Reader* e dei sonetti di Shakespeare a offrire allo studioso della sua opera maggiori spunti di riflessione. Draesner stessa, del resto, ha spesso citato in saggi e interviste questi suoi primi lavori, trascurando invece gli altri. Quello che contraddistingue il lavoro su queste due opere è il tentativo di compiere un tipo di percorso che mira evidentemente all'ampliamento della propria personale poetica più che a offrire al lettore tedesco dei testi in traduzione. Le sfide poste dai due testi sono tuttavia completamente diverse.

The First Reader è un testo pensato per i bambini di cui punta a sviluppare la sensibilità linguistica. Composto di venti brani definiti 'lezioni' (in versi o in prosa) e di tre brevi pezzateatrali, questo testo non sembra avere altro scopo che portare il lettore a percepire il linguaggio attraverso la vista e l'udito, facendo attenzione più al significante

²³⁸ Cfr. <<http://www.draesner.de/de/person/>>: «La grande poesia delle altre lingue, così come la nostra, è stata creata per fare luce come una lampada sul tavolo, dove cerca le parole della propria lingua, anche se la finestra davanti a noi è aperta e la fredda notte penetra con i suoi suoni, i suoi canti che si perdono in lontananza; ha un effetto positivo in quanto consente alle nostre parole di accostarsi alle cose del mondo; è un insegnamento che bisogna ascoltare».

²³⁹ <www.neuedichte.de>

(in forma di sequenza di lettere sulla pagina o di suoni) piuttosto che al significato in sé. Lavorando con la complicata ortografia dell'inglese, le omofonie e gli errori di comprensione che ne derivano, Gertrude Stein propone un nuovo approccio al linguaggio, che non è solo un gioco linguistico per bambini, ma piuttosto una rivalutazione del gioco linguistico in sé come strumento per la comprensione del linguaggio stesso.

Osservando da vicino come è concretamente strutturato il volume di Stein, ci si renderà conto della complessità del lavoro che un testo del genere comporta: «Oh dear yes that is all. Think about spelling without yelling spell oh spell potatoe and know it is so. Potatoe, even if so has no e and potatoe has an e on toe. Potatoe».²⁴⁰ La 'lezione' impartita da Gertrude Stein ad adulti e bambini non è legata alla trasmissione di un particolare contenuto, ma piuttosto alla stimolazione di una sensibilità sensoriale verso il linguaggio. Quello che potrebbe sembrare un approccio più semplice e immediato, ha in realtà come conseguenza un ampliamento della prospettiva attraverso la quale si guarda al medium linguistico, che non viene più visto come un semplice veicolo di significati. Paradossalmente, come sottolinea la stessa Ulrike Draesner,²⁴¹ le ripetizioni e gli automatismi di un testo del genere portano a rompere proprio con gli automatismi del linguaggio in generale. E appunto in questa direzione muove l'autrice.

È evidente che provare a tradurre questo testo scegliendo parole dal significato più o meno equivalente avrebbe comportato un totale fallimento in termini d'interpretazione e resa del testo. Quello che conta qui – come un po' in tutti i passi del testo – è il gioco sulle omofonie tra le parole. Vediamo, dunque, come traduce Draesner: «Meine Güte ja das ist alles Zinnober. Denk nach über buchstabieren ohne zu laviere buchstabiere oh buchstabiere Püree es kommt ohne Reh. Püree, auch wenn Reh kein doppeltes e hat und Püree hat ein doppeltes e am Reh. Püree».²⁴²

Ricreando le assonanze attraverso parole completamente diverse rispetto a quelle dell'originale, Draesner riesce dunque a portare alla luce quella che è la "lettera" del testo così come viene intesa da uno dei maggiori studiosi di traduzione del secolo scorso, Antoine Berman, cioè come la rete di elementi che caratterizzano un testo nella sua complessità. Certamente Draesner non è l'unica ad aver compreso l'importanza di un tale approccio al testo da tradurre, né è stata l'unica a riuscire a sfruttare al meglio le possibilità di gioco con le omofonie e i fraintendimenti offerte dalla lingua. Quello che si sta piuttosto cercando di sottolineare qui, sono le varie implicazioni che la scelta di un testo del genere

²⁴⁰G. STEIN, *The first Reader*, Ritter Verlag, Klagenfurt und Wien 2001, p. 8.

²⁴¹U. DRAESNER, *Schöne Frauen lesen*, cit., p. 126.

²⁴²G. STEIN, *The first Reader*, cit., p. 9.

hanno per la poetica dell'autrice. Un primo elemento importante per Draesner è certamente una riflessione e un esercizio sulla forma da una prospettiva diversa rispetto a quella della scrittura creativa. Come spiega Draesner stessa, la traduzione di un testo del genere implica un lavoro specifico sulla costruzione formale del testo poetico e una presa di consapevolezza del fatto che tutto in esso ruota intorno a quella che l'autrice definisce 'la regola del testo':

«Ich habe vorher davon gesprochen, wie ein Gedicht aus seiner Regelsetzung besteht und sein Umgehen mit der Regel darüber entscheidet, ob das Gedicht gelingt oder nicht. Der Regel kann ich treu bleiben, doch ihr konkreter Vollzug muss natürlich im Deutschen total anders aussehen. Ein solches Übersetzen ist nicht so anstrengend wie eigenes Schreiben, weil ich die Regel nicht erfinden muss, und zugleich hat es etwas ganz Phantasievolles und Sprachspielerisches, so dass ich dabei als Autorin herausgefordert bin. Das ist Übersetzen als Luxus».²⁴³

L'aspetto che interessa Ulrike Draesner è poi l'ampliamento della riflessione sul contatto linguistico. L'autrice tedesca dedica a Gertrude Stein uno dei ritratti più interessanti del suo volume *Schöne Frauen Lesen* e non a caso lo apre con un riferimento autobiografico. Essa rievoca il proprio straniamento linguistico e la scoperta che ne è derivata di livelli linguistici sottovalutati a causa dell'uso automatico che si fa della propria lingua materna. Stein lavora appunto con questi livelli linguistici rivelando al lettore il piacere della lingua come forma di espressione estetica e non esclusivamente comunicativa utilizzando connessioni linguistiche che sono brillanti quanto apparentemente senza senso. La scelta di aprire il ritratto di Gertrude Stein con la rievocazione dell'esperienza personale che l'ha portata a percorrere una strada simile a quella dell'autrice americana dimostra la consonanza d'intenti poetici tra queste due autrici, se non addirittura il debito di Draesner nei confronti della poetessa americana nel concepire la scrittura, anche nella propria lingua, e il linguaggio stesso come forma di traduzione:

²⁴³R. B. Essig, *Bewegung in Sprache*, Gespräch cit., p.61: «Prima ho parlato di come la poesia consista nella sua regola e il suo approccio alla regola decida se essa riesce bene oppure no. Alla regola posso restare fedele, però la sua concreta esecuzione ovviamente deve avere un aspetto completamente diverso in tedesco. Una traduzione di questo tipo non è faticosa come la propria scrittura perché non devo inventare la regola, e allo stesso tempo ha qualcosa di assolutamente fantasioso e giocoso, tanto che come autrice sono messa alla prova. Questo tipo di traduzione è un lusso».

«So erscheint Sprache selbst als Übersetzen: ein Hin(ge)langen in etwas mit Sprache Verbundenes, aber im Verhältnis zu ihrer Normalform Vershobenes. [...] Das Übersetzen von etwas durch Übersetzen Erschriebenem bedeutet, die Oberflächen der beiden Sprachen, mit denen man handelt (die man in den Händen bewegt) aufzulösen, um sie neu miteinander in Berührung zu bringen».²⁴⁴

In questo passo Draesner rende in maniera molto chiara quello che si è cercato di presentare come paradigma della traduzione nell'interpretazione della cultura, paradigma che è andato sempre più affermandosi e che viene sempre più accolto in maniera consapevole dagli stessi scrittori che vedono in esso un modo per intendere il rapporto stesso tra linguaggio e mondo.

Se nel caso delle traduzioni da Gertrude Stein a essere decostruita e ricostruita in maniera più ricca è la percezione del linguaggio, nel caso della traduzione di diciassette sonetti di Shakespeare, l'interesse di Draesner è rivolto soprattutto alla problematica dell'interpretazione dei testi in generale e dei classici in particolare. Pubblicata nel 2000 insieme alle liriche della poetessa Barbara Köhler ispirate all'*Odissea* di Omero e a un'introduzione di Peter Waterhouse, questa traduzione è in realtà la prima alla quale Ulrike Draesner ha lavorato. La scelta di tradurre un classico comporta ovviamente problematiche completamente diverse rispetto a quelle poste dalla traduzione di testi inediti. Queste traduzioni, infatti, vanno ad affiancare altre versioni del testo in questione, ognuna delle quali propone dell'opera un'immagine un po' diversa. Del resto, come sottolinea giustamente George Steiner nel suo celebre saggio *Dopo Babele*, la forza dei classici sta tutta nella capacità di stimolare interpretazioni sempre nuove, di cui il traduttore/interprete ripercorre le tracce:

«Quando interpretiamo un testo nel modo più accurato possibile, quando la nostra sensibilità si appropria del suo oggetto, tutelando per altro e vivificando in tale appropriazione la vita autonoma dell'oggetto stesso, si ha un processo di 'ripetizione originale'. Riproduciamo nei limiti di una nostra consapevolezza secondaria, ma temporaneamente arricchita ed educata, la creazione dell'artista. Ritracciamo, sia nel senso

²⁴⁴U. DRAESNER, *Schöne Frauen lesen*, cit., p. 127: «Così la lingua appare essa stessa come traduzione: un confluire in qualcosa che ha a che fare con la lingua, ma spostato rispetto alla sua forma normale. [...] Tradurre qualcosa attraverso una scrittura che è traduzione, vuol dire sciogliere le superfici di entrambe le lingue con le quali si manovra (si opera con le mani), per mettere in contatto in maniera diversa».

di uno che traccia un disegno sia in quello che uno segue delle tracce incerte, il prendere forma della poesia».²⁴⁵

Allo stesso tempo però, si assiste spesso alla sedimentazione di alcune interpretazioni dominanti di testi come quelli di Shakespeare, saldamente al centro del canone della letteratura mondiale, con la conseguenza che la vitalità insita nella grandezza di queste opere può essere affievolita dal prevalere di determinate interpretazioni su altre.

È questo un po' il caso anche dei sonetti di Shakespeare. Semplificando si può affermare che la loro immagine è stata costruita intorno a due modelli dominanti: nell'interpretazione popolare essi rappresentano una delle massime espressioni della celebrazione dell'amore e della bellezza della persona amata, mentre agli occhi di critici e letterati sono per lo più una magistrale riflessione in forma poetica sullo scorrere del tempo e sulla possibilità di fermarne la corsa inesorabile attraverso l'arte in generale – e la poesia in particolare. Queste interpretazioni sono assolutamente valide e trovano ampio riscontro nell'analisi dei testi. Quella di Draesner è però un tipo di operazione un po' diversa. Essa, infatti, rilegge i testi del bardo inglese in chiave contemporanea, sulla scia delle polemiche suscitate dal primo caso di clonazione di un essere vivente. In *Dolly und Will*, un breve scritto che accompagna le traduzioni e che l'autrice ha riportato anche sul proprio sito,²⁴⁶ Draesner racconta di aver riletto il classico shakespeariano dopo la presentazione alla stampa della pecora Dolly e di aver colto un nesso tra quanto espresso in forma poetica nei sonetti e quello che è implicito nell'esperimento di clonazione portato avanti dagli scienziati. Ad accomunarli sarebbe secondo Draesner un forte desiderio di vita, espresso nei sonetti come tensione verso l'immortalità e nella clonazione come pulsione alla riproduzione. In entrambi i casi, a essere centrale è la questione del tempo che, come si è visto, è ampiamente riconosciuta come una delle tematiche centrali della raccolta shakespeariana.

La particolarità dell'operazione di Draesner sta nel fatto che essa non la affronta solo da un punto di vista del tema ma anche attraverso un netto spostamento dell'orizzonte temporale e culturale. In questo senso, partendo dalla complessa questione filosofica del tempo e del decadimento umano – di cui il classico di Shakespeare offre un'elaborazione poetica d'indiscusso pregio – Draesner propone una declinazione contemporanea di questa stessa problematica alla luce delle più recenti innovazioni scientifiche. Lo Shakespeare

²⁴⁵G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, OUP, Oxford 1975, trad. it. di R. Bianchi e C. Beguin, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1992, p. 53.

²⁴⁶<http://www.draesner.de/de/uebersetzungen/changesubject/>

dell'autrice tedesca, dunque, parla di una fase ben precisa della storia dell'umanità e lo fa in un modo molto particolare, ossia facendo reagire un grande classico senza tempo con gli eventi storico-culturali recenti. Spiega Ulrike Draesner:

«Also habe ich aus diesen Shakespeare-Sonetten Radikalübersetzungen gemacht, sie in die heutige Welt übersetzt, alle Technik darin durch heutige Technik darin ersetzt, Schreiben wurde beispielweise In-den-Computer-Tippen, also ganz einfache Manöver. Alles was mit Reproduktion und Wiederholung zu tun hatte – das ist eine ganze Menge in den Sonetten -, habe ich durch Klonen ersetzt, und dazu auch die Sprache geklont, also alle möglichen Übersetzungsfehler eingebaut. Ich habe das „Radikalübersetzungen“ genannt, sie auch von der Wurzel her, sind aber eben keine klassische Übersetzungen».²⁴⁷

L'apparentemente arbitrario accostamento tra clonazione e scrittura poetica viene appunto chiarito in quest'intervista attraverso la presentazione di entrambi i processi come tecniche di riproduzione e ripetizione. Che la clonazione lo sia è certamente chiaro, mentre il fatto che anche la scrittura lo sia può risultare un po' meno evidente. In realtà, quello che oggi viene dato per scontato – se non addirittura superato dalla nuova tecnologia digitale – non è stato sempre così. Attraverso la creazione di questo nesso, Draesner ricorda anche implicitamente al lettore un dato importante: che la scrittura è, di fatto, una tecnica di riproduzione che ha iniziato a esistere in un determinato periodo storico e col suo progressivo affermarsi su forme di comunicazione orale ha lentamente ma radicalmente cambiato il modo di concepire la cultura e la comunicazione. Dunque l'autrice, attraverso un grande classico della letteratura, propone un'interpretazione 'radicale' del passato alla luce del presente e, viceversa, un'interpretazione più consapevole del presente alla luce del passato. Vediamo dunque concretamente come mette in atto quest'operazione.

Il testo si apre con la traduzione del sonetto I:

«From the fairest creatures we desire increase
That thereby beauty's rose might never die,
But as the ripper should by time decrease,

²⁴⁷R. B. ESSIG, *Bewegung in Sprache*, cit., p.61: «Ho fatto delle traduzioni radicali a partire dai sonetti di Shakespeare, li ho tradotti nella contemporaneità, ho sostituito le tecniche di allora con le tecniche di oggi, 'scrivere', per esempio, è diventato 'battere al computer', manovre molto semplici dunque. Tutto ciò che aveva a che fare con riproduzione e ripetizione – e ce n'è tanto nei sonetti – l'ho sostituito con la clonazione e ho clonato anche la lingua, ci ho messo dunque tutti i possibili errori di traduzione. Le ho chiamate traduzioni radicali, hanno a che fare anche con le radici, ma appunto non sono traduzioni classiche».

His tender heir might bear this memory:
 But thou, contracted to thine own bright eyes
 Feed'st thy light's flame with self substantial fuel,
 Making a famine where abundance lies,
 Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.
 Thou that art now the world's fresh ornament,
 And only herald to the gaudy spring,
 Within thine own bud buriest thy content,
 And, tender churl, mak'st waste in niggarding.
 Pity the world, or else this glutton be,
 To eat the world's due, by the grave and thee.»²⁴⁸

Shakespeare apre la propria raccolta esortando il destinatario dei versi a non essere egoista e spargere il seme della propria bellezza e del proprio valore. Di fatti questo sonetto crea una sorta di cornice all'intera opera poiché introduce il tema della necessità del ricordo e della sopravvivenza della bellezza. In Draesner lo spunto di fondo è, in effetti, lo stesso, ma il riferimento alle nuove tecnologie di riproduzione dà al sonetto un tono quasi macabro:

«von hellsten kreaturen begehren wir ansie,
 daß das mandelbrot der gekrümmten schönheit nie sterbe,
 doch wie die fertigen mit der zeit verschwinden, so mag ein kopierer
 be lockend die erinnerung an sie tragen: in sich.
 du aber, getackert an die schlaueit deiner augen
 fütterst die flamme des anscheins mit dem selbst
 referentiellen öl der sprache des einzelnen,
 wo überfluß zu zellen gerinnt, bist dir mit dir
 genug, das ornament dieser welt: naturident
 blühn im kasten die karten deines kontinents
 auf, durch deinen glasstabkörper, steigt sie längst
 im spendesaal, die zarte locke DNA.
 bedaure die gezeugten, sonst ist es anthropophagie,
 das ihre zu essen, wie ihr grab, behandelst du sie.»²⁴⁹

²⁴⁸U. DRAESNER, B. KÖHLER, P. WATERHOUSE, : *to change the subect*, cit., p. 13.

Come evidenzia la stessa autrice, già la scelta di tradurre *fair* con *hell* introduce in qualche modo l'inquietante questione della selezione dei geni di persone "straordinarie" per la creazione in provetta di esseri eccezionali. Seguono numerosi riferimenti scientifici come quello a Mandelbrot (scopritore dei frattali, cioè figure la cui caratteristica è l'autosimilarità) o alle tecnologie di fotorigenerazione a base di berillio; alla spirale del DNA e all'auto-referenzialità del linguaggio scientifico. In generale, dall'esaltazione della bellezza attraverso l'invito a diffonderla e farla proliferare si passa nella riscrittura di Draesner a un cupo scenario fatto di provette e creature che si vogliono uguali a se stesse. Visto alla luce delle nuove tecnologie, il desiderio di tenere in vita la bellezza attraverso la riproduzione si trasforma in un pericoloso desiderio di evitare qualunque. Si parte dunque dalla stessa prospettiva di Shakespeare per ribaltarla e insinuare dubbi sulle implicazioni dell'uso delle nuove tecnologie.

Non sono del resto solo le tecniche di riproduzione genetica a trovare posto nelle riscritture di Draesner. Si prenda ad esempio il sonetto LV:

«Nor marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out of the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory.
'Gainst death and all-oblivious enmity
Shall you peace forth; your praise shall still find room.
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So, till the judgment that yourself arise,
You live in this, and dwell in lover's eyes».²⁵⁰

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ U. DRAESNER, B. KÖHLER, P. WATERHOUSE, : *to change the subject*, cit., p. 25.

È questo uno dei testi in cui l'io lirico dei sonetti non solo esprime con maggior chiarezza l'intento poetico delle proprie liriche ma rivendica anche esplicitamente la forza che i versi hanno di sopravvivere agli attacchi del tempo in maniera più efficace anche di materiali apparentemente resistenti come il marmo. Nella traduzione di questo sonetto, Ulrike Draesner introduce un paragone diverso, tutto contemporaneo, ossia quello tra la riproduzione genetica e l'archiviazione digitale attraverso nuove tecnologie come internet:

«marmor nicht noch goldne website-monumente
werden das alphabet des dichtgepackten überdauern;
heller wirst in seinen containern du leuchten
als von hündischer zeit besabberte screens.
wenn der krieg des mülls die monumente stürzt,
partisanen brücken, dämme, menschen sprengen,
werden rasende atombrände noch mars´klingonen
die lebendaufnahmen deines andenkens verbrennen.
gegen tod und viruskill, der alles löscht,
gehst flott du an, dein lob saust in die server ein,
ins globale netz der nachwelt krakt es aus,
die die erde austrägt zum finalen show-down.
hier lebst du, bis du auferstehst im letzten menü,
- haust in den augen liebender, ein revenue». ²⁵¹

Se si guarda anche solo al lessico scelto da Draesner ci si rende conto di quanto questi suoi versi siano ancorati nella contemporaneità e allo stesso tempo di quante possibilità siano implicite nel testo di Shakespeare. Draesner ci mostra come una lettura attenta di questi versi possa essere fonte non solo di piacere estetico e percezione di ciò che, essendo parte integrante dell'umano, riesce a scavalcare i tempi, ma anche di un'interpretazione diversa della contemporaneità. Così parole come *webseits*, *screens*, *globales netz*, *revenue* e tutto quanto in questa lirica si riferisce al mondo contemporaneo non vanno solo a sostituire con originalità le parole dell'autore inglese, ma si caricano a loro volta di profondità storica, si palesano per quelle che sono – ossia tecniche che non sono nate dal nulla, ma – per quanto 'radicali' – sono comunque in una certa continuità con quelle del passato. La loro interpretazione in prospettiva storica consente, in questo senso,

²⁵¹ Ibidem.

forse una comprensione più profonda del significato storico e sociale che queste innovazioni hanno.

Come spiega efficacemente la germanista Karen Leeder, l'intero progetto delle traduzioni radicali da Shakespeare si può in qualche modo sintetizzare nella parola *Retorte*, che Draesner usa nella sua versione del celeberrimo sonetto numero XV:

«wenn ich mir ansehe, jedes ding, das wächst,
hält sich vollkommen nur für einen augenblick,
daß dieser gestaltenball nichts präsentiert als einige pawlow-reflexe,
die verborgene einfluß der filme, augen, tiefkühlcodes kommentiert;
wenn ich wahrnehme, daß menschen sich wie pflanzen vermehren,
angefeuert und verbrannt von ein und demselben löchrigem himmel;
gerühmt als vollsaftig, jung, schrumpfen sie ins kleine zurück
und tragen ihren rave-b-zustand aus der erinnerung heraus;
dann stellt das internetbild dieses tramper-hotels
im fett des anfangs dich mir vor augen, wahren
verschwenderische atome mit ihren elektronen debattieren,
um die lichtquanten deiner jugend ins dunkle zu verschießen
und, ganz und gar überworfene mit zeit, aus liebe zu dir,
während sie an dir frißt, drehe ich dich neu, die retorte, von mir».²⁵²

Come spiega la studiosa inglese, in questo termine si può cogliere un riferimento all'inglese *to retort* che vuol dire “esprimersi con forza in risposta a qualcosa”:

«The word ‘retorte’ is a noteworthy intervention which operates on a number of levels. On one level it plays on the English ‘retorte’; and, as in Shakespeare, a response is being offered in the face of time and its destruction of the beloved other. However, it also encompasses the sense of a ‘turning back to its originator’: the German version of the sonnet is turned back to the English writer and the English text. It is noteworthy in this context that Draesner ‘turns’ the English so that ‘you’ – in the original indicating the lover – becomes also the verse. Poetry is turned and re-turned, as a response to time. The English is also reinvented in the German version ‘drehe ich dich neu’ to take account of the

²⁵²Ivi, p. 17.

interventions which have occurred since Shakespeare's time. However the word 'retorte' also gestures to the realm of science».²⁵³

Quest'ultimo riferimento all'ambito scientifico, al quale Leeder si limita a fare un accenno, non è in realtà meno pregnante. La *Retorte* (*retort* in inglese) è infatti quella che in italiano viene chiamata "storta" ovvero l'ampolla di vetro col lungo collo rivolto verso il basso che in chimica viene usata per la distillazione. Tale termine risulta carico di suggestioni per due motivi fondamentali, il primo strettamente legato alla raccolta di Shakespeare, il secondo al lavoro che Draesner compie su di essa. Nei versi di Shakespeare ricorre spesso l'idea che attraverso i propri versi il poeta possa catturare l'essenza della bellezza, 'distillarla', e in questo modo preservarla.²⁵⁴ Allo stesso modo, nel lavoro di Draesner sui sonetti c'è di fondo anche l'idea di distillare la sostanza che li forma, scoprirne, per così dire, la struttura chimica e utilizzare quella stessa struttura per una nuova opera che parli ai giorni nostri.

Questo significato della parola *Retorte* si affianca appunto a quello inerente la sfera semantica del "girare", "voltare" – cui nel testo viene dato rilievo dal "drehe ich dich um" che lo precede. Il fatto che il componimento di Shakespeare venga rivoltato e riprodotto è indice di un'ulteriore forma di corrispondenza tra forma e contenuto, come risulta evidente dalle parole stesse di Draesner:

«A und O der Radikalübersetzungen ist ihr Verfahren. Ich lasse das Thema nicht nur Thema sein, sondern übertrage es auch in die sprachliche Vorgehensweise. Klonen ist eine radikale Methode der Transformierung von ›Natur‹ nach Wunsch und Vorstellung des Menschen. [...] Meine Radikalübersetzungen drehen Shakespeares Worte um, fassen sie bewusst an den ›falschen‹, nämlich nicht kanonischen Enden ihrer Polysemantizität, stellen

²⁵³K. LEEDER, 'Übungen der Zugewandtheit': *Ulrike Draesner's Poetics*, in Ead. (a cura di) *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*, in «German Monitor», 69, Rodopi, Amsternam/New York 2007, pp.231-262, qui p. 255: «La parola 'retorte' è un'invenzione degna di nota che opera su diversi livelli. Su un livello gioca con l'inglese 'retorte'; e, come in Shakespeare, viene offerta una risposta al tempo che distrugge dell'altro amato. Tuttavia, comprende anche un senso di 'tornare al suo originale': il sonetto tedesco si è rivolto allo scrittore tedesco e al testo inglese. È degno di nota in questo contesto che Draesner 'giri' l'inglese in modo che il 'tu' – che nell'originale indica l'amante – diventi anche il verso. La poesia è girata e rigirata, come una risposta al tempo. L'inglese viene reinventato anche nell'espressione 'drehe ich dich neu' per rendere conto degli interventi che ci sono stati dal tempo di Shakespeare. Inoltre la parola 'retorte' rimanda anche all'ambito scientifico».

²⁵⁴Cfr. P. WATERHOUSE, *Die Übersetzung der Wörter in Sprache*, in Id. : *to change the subject*, cit., pp. 5-10.

sie von den Füßen auf den Kopf – sowie die ›natürliche‹ Welt der Reproduktion durch die Möglichkeit des Klonens verkehrt wird».²⁵⁵

Leggendo le traduzioni da Shakespeare così come le riflessioni dell'autrice sul suo lavoro si può notare come emerga con forza la soggettività di Draesner, il suo io che legge Shakespeare e quello che lo riscrive. E anch'esso gira su se stesso. L'io che legge i sonetti è rivolto al passato, li analizza nella loro complessità di riferimenti, tenendo certamente ben presente il contesto in cui sono scritti ma portando in questa lettura anche la consapevolezza di lettrice del XXI secolo, le nuove prospettive che quattrocento anni di storia comportano; l'io che riscrive ha già fatto propri gli originali shakespeariani e può dunque rivolgere lo sguardo non più al passato ma al presente, lasciando che siano i testi di Shakespeare a gettare una luce diversa su di esso. In questo senso, come si è accennato all'inizio, si può dire che, se nel caso delle traduzioni da Stein l'accento era sul contatto produttivo tra lingue diverse, in questo progetto di traduzione l'accento è posto sull'atto stesso di interpretare. Come afferma Theresia Prammer, «Diese Aktualisierung ist nicht rein lexikalisch, nicht rein strukturell oder formal oder konzeptuell, und auch nicht annektierend von eigenen Dichtungshorizont aus gedacht, sondern folgt dem Affekt eines entgrenzenden Lesens».²⁵⁶ Interpretando con la propria soggettività il testo, il traduttore ne amplia i confini e pone le basi per una traduzione che non sia annessione o ricerca di equivalenze, ma appunto interpretazione critica, messa in evidenza del ventaglio di possibilità implicite in un testo.

Questa presa di posizione netta dell'autrice, questa consapevolezza della sua autorialità è del resto già implicita nella scelta stessa del nome per questo progetto di riscrittura che la vede coinvolta insieme alla collega Barbara Köhler: *to change the subject*. Tradurre vuol dire anche cambiare il soggetto, rendere evidente la presenza di più di un io lirico in modo da consentire a entrambi di venir fuori in maniera diversa e complementare. A questo sembra riferirsi anche l'altro titolo, quello specifico della parte del progetto portata avanti da Draesner, ossia *Twin Spin. Sonette von Shakespeare*

²⁵⁵U. DRAESNER, : *to change the subject*, cit., p. 32: «L'aspetto essenziale delle traduzioni radicali sono il loro procedimento. Io faccio sì che il tema non sia soltanto tema, ma lo traduco anche nel procedimento linguistico. La clonazione è un metodo radicale di trasformazione della natura sulla base dei desideri e delle aspettative degli uomini. [...] Le mie traduzioni radicali rigirano le parole di Shakespeare, le prendono per il lato sbagliato, ossia l'estremità non canonica della loro polisemia, le mettono sottosopra come si fa con il mondo naturale della riproduzione attraverso la possibilità della clonazione».

²⁵⁶TH. PRAMMER, *Übersetzen, Überschreiben, Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede*, Klever Verlag, Wien 2009, pp. 276-277: «Questa attualizzazione non è puramente lessicale, né puramente strutturale o formale o concettuale e neanche pensata come un'annessione al proprio orizzonte poetico, bensì segue l'eccitazione di una lettura che elimina i vincoli».

Radikalübersetzungen. Il ‘twin spin’ consiste in un doppio avvitemento in cui entrambe le parti risultano complementari e allo stesso tempo distinte.²⁵⁷ Il fatto poi che queste traduzioni si possano definire radicali fa riferimento sia alla lettura estremamente innovativa che offrono del testo di Shakespeare, sia al loro vedere nell’originale shakespeariano la radice da cui trarre nutrimento.

Sebbene questo particolare approccio al testo da tradurre risulti particolarmente evidente nelle *Radikalübersetzungen*, in realtà la tendenza a non nascondere la propria soggettività in traduzione caratterizza anche gli altri lavori di Ulrike Draesner in questo particolare ambito della comunicazione letteraria. Esso, in effetti, non può essere disgiunto dal discorso più ampio sulla relazione tra proprio ed estraneo che caratterizza l’intera opera dell’autrice. Che essa dia grande importanza al ruolo che la traduzione può potenzialmente svolgere all’interno di un sistema letterario al fine di rompere l’apparenza del *continuum* comunicativo è dimostrato anche dal fatto che fa un riferimento alla traduzione anche in un testo scritto per rispondere all’interrogativo «Was eint uns?», ‘cosa ci unisce’:

«Das “uns” der Frage schließt uns ein, wir fragen also im geeigneten System danach, was zusammenhält. Doch wer in einem Innen schaut, ist für dieses Innen zumindest partiell blind. So blicken wir von einem Innen auf uns, als wären wir draußen, als wären wir die anderen oder doch fast so gut wie diese anderen, und so lesen wir auch ihre Literatur, englische, amerikanische, als wäre sie die unsere, was tatsächlich merkwürdig ist und unmittelbar mit unserer Gewöhnung daran zusammenhängt, dass unser Inneres so gesagt wird, wie es von außen gehört werden soll. So schauen wir mit den Spiegeln dieser Sprache, die eigentlich Englisch ist, aber für uns übersetzt wurde, in ein deutschenglisch, ein nicht original Geschriebenes, sondern nacherfundenes Deutsch. Auf diese Weise schauen wir dann in unser Außen-Innensprache von außen auf uns selbst, und sehen: ein Loch? Sehen Fragezeichen?

Kein Wunder.

Wir sehen Splitter. DANN fragen wir uns, was uns eint und dazu dreht sich uns der Kopf. Wirklich sagen, was uns eint, können wir nicht».²⁵⁸

²⁵⁷Cfr. C. MIGLIO, *Spostamenti tra corpo e luogo*, cit.

²⁵⁸U. DRAESNER, *Wer wir sind, sprechen wir deutsch*, cit., qui p. 72: «Il ‘noi’ della domanda ci chiude dentro, chiediamo dunque qual è il collante in un sistema unificato. Tuttavia, chi guarda dall’interno è almeno parzialmente cieco. Quindi se ci guardiamo dall’interno come se fossimo all’esterno, come se fossimo degli altri o almeno quasi alla pari di questi altri, e leggiamo anche la loro letteratura, quella inglese, quella americana, come se fosse la nostra, cosa davvero singolare, strettamente legata alla nostra abitudine a parlare di ciò che ci è proprio, nel modo in cui vogliamo sia percepito. Così guardiamo attraverso lo specchio di questa lingua, che in effetti è l’inglese, ma è stato tradotto per noi, in una via di mezzo tra l’inglese e il

Uno delle manifestazioni più evidenti della tendenza dei sistemi culturali a restare chiusi su se stessi, ci dice Draesner, è il non riconoscere l'estraneo come tale. Chi non vede la differenza tra la letteratura scritta in lingua originale e quella in traduzione non percepisce la possibilità di sfruttare la particolare lingua delle traduzioni per guardare a se stesso dall'esterno, da una prospettiva diversa. La lingua delle traduzioni conserva i segni del contatto con la lingua straniera, ne lascia intravedere le tracce e fa percepire con forza l'innaturalità e il carattere culturale della propria lingua. Su quest'approccio alla lingua Draesner costruisce di fatto tutta la sua poetica in generale e anche nello specifico quella di traduzione. I testi da tradurre, spiega l'autrice, sono per lei come dei trampolini dai quali guardare dall'alto la propria lingua: lei stessa decide se dare al suo salto uno slancio maggiore o minore, se restare vicino al trampolino o allontanarsene. Quello che però veramente conta è percepire e far percepire la distanza esistente e le differenze tra le lingue:

«Die Radikalübersetzungen bedienen sich der genuin poetischen Mittel des Verhörens und der Ausbeutung von Redewendungen, um diese Vielfältigkeit selbst zum Thema zu machen und sprachliche Leerstellen aufzuspüren. Denn jede Sprache spannt ein eigenes Netz von Korrespondenzen und Unterschieden über das, was in ihr ‚Welt‘ heißt; jede hat ihre eigene Weise, Dinge überhaupt erst zu schaffen, Metaphernfelder anzulegen, Zeit und Geschlecht zu erfinden. Gemeint ist damit auch all das, was ein Wort mit sich bringt, was also es zu sehen erlaubt, was es verdeckt».²⁵⁹

Anche se il riferimento in questa citazione è alle traduzioni da Shakespeare, 'radicale' è, in effetti, tutta la poetica di Draesner che tende sempre a spingere la lingua e le possibilità percettive a essa connessa verso gli estremi e nello stesso tempo a restare legata alle proprie radici.

tedesco, un tedesco non originale, bensì reinventato. In questo modo guardiamo attraverso la nostra lingua esteriore-interiore a noi stessi e vediamo cosa? Un buco? Un punto interrogativo? Non sorprende. Vediamo delle schegge e ALLORA ci chiediamo cosa ci unisce e per di più ci gira la testa. Non possiamo veramente dire cosa ci unisce».

²⁵⁹U. DRAESNER, *Zauber im Zoo*, cit., p. 14: «Le traduzioni radicali si servono del metodo genuinamente poetico che consiste nell'interrogare e saccheggiare le espressioni poetiche allo scopo di fare della molteplicità il tema stesso e di rintracciare gli spazi vuoti. Ogni lingua infatti, getta una propria rete di corrispondenze e differenze su ciò che vuol dire 'mondo' in essa, ognuna ha il suo modo specifico di creare le cose, di stabilire i propri piani metaforici. Con ciò si intende anche tutto ciò che una parola si porta con sé, cioè cosa consente di vedere e cosa nasconde».

3. Nuovi media: memoria e poetica

Se certamente la traduzione interlinguistica è per Draesner uno strumento molto importante per lo sviluppo della propria poetica, non meno rilevante è per lei anche la traduzione intermediale. Di qualunque tipo esso sia, il passaggio da un medium all'altro non è mai privo di conseguenze. Draesner riflette molto su quest'aspetto, anche – come spesso si è visto – a partire dal corpo e dalla voce come media.

La voce per Ulrike Draesner non è soltanto una delle modalità di esecuzione linguistica, ma anche di espressione nel senso più ampio della parola. Non uno strumento di riproduzione neutrale, dunque, ma un portatore a sua volta di significato, uno strumento attraverso il quale possiamo vedere senza occhi: «Stimme ist damit eine Metapher, im Wortsinn. Sie trägt etwas von einem Ort zum anderen. Ein Transportmittel (Vehikel), das, was es transportiert, bestimmt (es formt, prägt): kein neutrales Förderband, auf das man etwas legt, um es so wieder zu erhalten, wie man es aufgelegt hat».²⁶⁰

E se il corpo non è un medium neutro per la relazione tra mondo esterno e mondo interno, Draesner indaga anche le modalità tecnologiche di ampliamento delle capacità percettive. Non di rado si trovano nelle sue opere personaggi che fanno uso della tecnologia come strumento per potenziare le proprie capacità percettive (è il caso, ad esempio, di Aloe in *Mitgift* e Katja in *Spiele*, che usano la macchina fotografica per vedere cose che a occhio nudo non si possono vedere). Non mancano gli interventi teorici sulla questione, il cui esempio più compiuto è il breve saggio *Restnatur im Halbidyll*. Tuttavia, quello che risulta maggiormente interessante, è il fatto che Draesner abbia sempre affiancato alla riflessione teorica su queste questioni tanto importanti anche numerosi progetti che le consentissero di testare praticamente le possibilità offerte. Numerose sono le modalità in cui queste sperimentazioni hanno preso corpo: dalla partecipazione ad un progetto sul linguaggio degli sms, alla costruzione della propria immagine attraverso il sito <http://www.draesner.de/>, dalla fondazione del portale <http://www.neuedichte.de/> insieme a numerosi suoi colleghi, dalla creazione di due drammi radiofonici, alla stesura di uno script per un videogioco, al progetto di riscrittura delle voci di Wikipedia dedicate alla poesia e a

²⁶⁰U. DRAESNER, *Treibriemen der Psyche – Reflexionen zur Stimme*, in Th. Böhm (a cura di) *Auf kurze Distanz. Die Autorlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Tropen Verlag, Köln 2003, pp.26-40, qui p. 35: «Le traduzioni radicali si servono del metodo genuinamente poetico che consiste nell'interrogare e saccheggiare le espressioni poetiche allo scopo di fare della molteplicità il tema stesso e di rintracciare gli spazi vuoti. Ogni lingua infatti, getta una propria rete di corrispondenze e differenze su ciò che vuol dire 'mondo' in essa, ognuna ha il suo modo specifico di creare le cose, di stabilire i propri piani metaforici. Con ciò si intende anche tutto ciò che una parola si porta con sé, cioè cosa consente di vedere e cosa nasconde».

grandi poeti, fino ad arrivare alla creazione del sito www.der-siebte-sprung.de per continuare il lavoro sulla memoria tedesca iniziato con il romanzo *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*.

Scopo ultimo di questi progetti non sembra essere semplicemente il raggiungimento di un più vasto pubblico, quanto piuttosto il proseguimento e l'ampliamento di progetti iniziati attraverso il medium tradizionale della carta stampata. Essi risultano interessanti sia per osservare come la specificità del medium digitale influenza la modalità stessa della scrittura, sia per provare a comprendere come cambiano le modalità di fruizione dei testi.

«Das Medium – scrive Sybille Krämer - ist nicht einfach die Botschaft; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums».²⁶¹ In questo senso ci si può interrogare su quali siano le tracce che il medium lascia nel messaggio di un testo concepito per la rete e su quanto esse siano effettivamente rintracciabili e dunque implicitamente utili a una riflessione sul nesso tra testo letterario e medium in cui esso trova espressione.

3.1. L'influenza dei media digitali sull'autore

Non di rado Ulrike Draesner fa riferimento in saggi e interviste a questioni che attengono all'influenza che i nuovi media hanno sul lavoro dei letterati. L'esempio più recente a tal proposito è la sua partecipazione al progetto sorto nell'ambito dell'Intenationales Literaturfestival di Berlino che ha coinvolto numerosi letterati nell'ideazione di un videogioco, allo scopo di soffermarsi a riflettere sugli stimoli che tali giochi – che come la letteratura sottendono una narrazione – possono dare a chi normalmente scrive per un medium analogico come i libri. Il progetto è nato dunque per provare a indagare i possibili nessi, le possibilità che il medium del videogioco può aprire ai letterati in termini di comprensione del proprio stesso lavoro visto da una prospettiva diversa data da un medium diverso. I *concept* dei vari autori sono stati poi raccolti in un volume a cura di Thomas Böhm dal titolo *Computerspiele und Literatur*.

Perfettamente in linea con la sua poetica e i suoi interessi, Ulrike Draesner ha proposto un videogioco basato sull'assunzione della prospettiva di un lupo che si trova da solo e deve imparare a sopravvivere. Le trame e i livelli, spiega, potrebbero essere sviluppate in vario modo: dalla lotta del lupo contro le avversità naturali, al rapporto con il

²⁶¹S. KRÄMER, *Das Medium als Spur und als Apparat*, in Ead. (a cura di), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitvorstellungen und Neuen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, pp. 73-93, qui p. 81: «Il medium non è il messaggio, piuttosto nel messaggio si conserva traccia del medium».

branco, all'incontro con l'uomo. Il presupposto per andare avanti nel gioco dovrebbe essere nelle intenzioni di Draesner la capacità di immedesimarsi pienamente nella prospettiva di un animale che cammina a quattro zampe, ha la testa a circa cinquanta centimetri da terra, i sensi sviluppati in maniera completamente diversa da quelli degli uomini e un particolare equilibrio tra istinto e riflessività nonché tra individualità e socialità.

Per spiegare la natura dell'interesse che l'ha spinta a elaborare un tale progetto, Draesner cita la celebre frase di Ludwig Wittgenstein secondo la quale se un leone parlasse noi non potremmo capirlo. Dietro questa frase, spiega l'autrice, c'è l'idea che il linguaggio sia strettamente connesso al corpo e alle sue percezioni. In questo senso l'assunzione della prospettiva del lupo nel videogioco, la scoperta delle sue precipue facoltà percettive può essere intesa come esercizio per acquisire una consapevolezza diversa del nostro stesso linguaggio a partire da una prospettiva straniante. Questo è, come si è visto, un motivo ricorrente della poetica di Ulrike Draesner, da lei sviluppato in molti modi e forme diverse. È interessante che una di queste modalità scelte sia stata sviluppata sfruttando le potenzialità del medium specifico, diverso da quello da lei utilizzato normalmente. Afferma l'autrice nella descrizione del proprio progetto:

«Ein Computerspiel scheint das ideale Medium zu sein, um hier neue Wege zu gehen. Grenze von Vorstellung und Erfahrung lassen sich verschieben. [...] Erzählt werden kann, dank des Wolfes, von unserer Angewiesenheit auf Kooperation (die Anwesenheit des Rudels) und von den Möglichkeiten, „Wirklichkeit“ nach anderen Regeln und Wichtigkeiten herzustellen».²⁶²

Ed è appunto la specificità del medium ad aver calamitato l'interesse di Draesner. In un'intervista a Deutschland Radio Kultur²⁶³ essa ha raccontato di essersi resa conto della possibilità intrinseca nella struttura formale dei videogiochi di costruire i racconti in maniera multidimensionale, come una partita a scacchi, cosa più difficile da fare in letteratura. Infatti, sottolinea Draesner, se l'immedesimazione in sé è un qualcosa

²⁶²U. DRAESNER, *Der Wolf*, in Thomas Böhm (a cura di), *Computerspiele und Literatur*, Metrolit, Berlin 2014, pp. 80-83, qui p. 82: «Un videogioco sembra essere il medium ideale per percorrere nuove strade. I limiti di rappresentazione ed esperienza slittano. [...] Grazie al lupo si può raccontare la nostra dipendenza dalla cooperazione (la cooperazione del branco) e delle possibilità di costruire la 'realtà' sulla base di altre regole e priorità».

²⁶³<http://www.deutschlandradiokultur.de/fiktion-computerspiele-als-literatur.1270.de.html?dram:article_id=297832>

che è possibile anche leggendo un libro, quello che cambia con i videogiochi è la possibilità di costruire la storia in maniera sempre diversa, scegliendo diverse traiettorie, diverse relazioni con gli altri personaggi, diversi spazi di possibilità. Anche questa specifica caratteristica del medium videogioco contribuisce appunto all'affinamento delle capacità percettive, alla comprensione in generale di come sia strutturata la percezione. Draesner dunque lavora a questo tratto importante della propria poetica sperimentando non solo trame e stili diversi, ma anche le possibilità insite in media diversi apparentemente distanti dal mondo della scrittura e della comunicazione letteraria tradizionale.

Se quest'iniziativa recente ha consentito a Draesner di riflettere sulla letteratura a partire da un medium diverso dalla carta stampata, ancor più spesso essa si è espressa in vario modo sul ruolo della rete. Particolarmente interessante per la comprensione della posizione dell'autrice in merito a queste tematiche è il già menzionato *Restnatur im Halbydill. Vom Einfluss der digitalen Medien auf die Autorenexistenz*. Come suggerisce il titolo, l'autrice analizza in questo testo le modalità in cui i nuovi media stanno cambiando o possono cambiare il mondo della letteratura. Per la precisione, l'autrice parla di *Autorenexistenz*, dell'esistenza dell'autore e intende dunque l'influenza del computer nella pratica letteraria, sia in senso traslato – in quanto strumento che comporta una diversa percezione dell'autorialità, dell'autore come istanza che garantisce l'organicità dei testi.

Partiamo dall'influenza dei nuovi media sul lavoro quotidiano dello scrittore. Il dato che emerge in maniera più evidente da questo racconto è certamente l'enorme quantità di stimoli che può venire dall'utilizzo delle nuove tecnologie informatiche. Un primo evidente impulso – e impegno – è dato certamente dalla partecipazione a diversi blog e progetti culturali in rete, che danno la possibilità agli autori di esprimersi in una forma diversa da quella della finzione letteraria. In Germania sono sempre più le opportunità offerte agli autori in questo senso. Ultima in ordine temporale è, ad esempio, la neonata rubrica online del giornale tedesco «Die Zeit» dal titolo significativo »Freitext – Feld für literarisches Denken» (www.zeit.de/freitext/) per la quale l'autrice ha già scritto diversi contributi. Come si legge nella presentazione di questo nuovo progetto culturale, attraverso il sito si vuole dare spazio alla visione del mondo dei letterati, al loro punto di vista su questioni riguardanti la politica, la società e la loro stessa vita, di confrontarsi con i propri colleghi e con il pubblico di lettori. Da subito Draesner si è dimostrata molto attiva, come del resto già faceva su diversi altri siti che condividono all'incirca lo stesso intento comunicativo. Da segnalare è ad esempio la sua partecipazione al blog www.perlentaucher.de, un sito il cui nome richiama il celebre saggio di Hannah Arendt su

Walter Benjamin e dove gli autori hanno la possibilità comunicare tra loro e commentare le principali novità dal mondo della cultura. Costante è anche la collaborazione a www.fixpoetry.com, per il quale scrive brevi articoli e recensioni di vario genere (recenti sono, ad esempio, i suoi interventi su linguaggio degli animali e linguaggio umano, sulla pratica delle pubbliche letture degli autori e sulla *Weltpoesie* – articolo questo che l'autrice segnala anche sul proprio sito personale).

E se questi siti si rivolgono comunque a un pubblico di persone già interessate alla poesia e alla letteratura in genere, ancor più significativo è il tentativo di sfruttare gli strumenti divulgativi offerti dalla rete. Nell'ambito di un progetto iniziato nel marzo 2013 sul ruolo della poesia nella società e sulla necessità di creare un centro per la poesia si è, infatti, aperto alla Literaturwerkstatt di Berlino un dibattito sulla necessità di riscrivere le voci riguardanti la lirica, il modernismo e la poesia tedesca contemporanea per far sì che tali temi non siano banalizzati, bensì affrontati adeguatamente.²⁶⁴ Alla base di questo progetto si può scorgere l'idea che lo spazio virtuale possa fungere da mediatore efficace di un programma poetico collettivo ed essere luogo di scambio tra autori, non meno di quello fisico e concreto di un centro per la poesia. L'aspetto interessante di queste piattaforme online per autori, l'apporto che essi danno al cambiamento dell'esistenza dell'autore è dato dall'opportunità che essi offrono di rivestire un ruolo sociale diverso da quello dato dalla scrittura letteraria. Essi consentono a chi scrive di aprire un canale comunicativo diverso da quello della letteratura, di prendere parte al dibattito culturale – inteso in senso ampio – di proporre nuovi temi di riflessione e di sperimentare forme diverse da quelle puramente estetiche. Certamente possibilità del genere non sono una novità assoluta, un certo spazio è sempre stato dato agli scrittori anche dai media tradizionali. Altrettanto chiaro è però il fatto che rubriche online e blog si caratterizzano per una maggiore visibilità, una dipendenza meno condizionante dall'editore e soprattutto da uno stile di scrittura completamente diverso. Sottolinea la stessa Draesner: «Der Text wird durch das Medium, in dem er erscheint, sowohl ermöglicht als auch beschränkt. Die Strukturen der Medien, ihre Grammatik, sind vollkommen unterschiedlich».²⁶⁵ Internet, del resto, non offre solo maggiore spazio all'interno di progetti strutturati, ma può essere sfruttato anche come portale privilegiato, dove chi scrive, può scegliere come presentare se stesso e il proprio lavoro.

²⁶⁴Cfr. <<http://www.literaturwerkstatt.org/de/literaturwerkstatt-berlin/veranstaltungen/aktuelle-veranstaltungen/kampagnenstart-ein-zentrum-fur-poesie>>

²⁶⁵U. DRAESNER, *Restnatur im Halbidyll*, cit., qui p. 162: «Il testo viene sia reso possibile sia limitato dal medium nel quale viene pubblicato. Le strutture dei media, la loro grammatica sono completamente diverse».

Sempre in *Restnatur im Halbydill*, Draesner sottolinea che l'avvento delle nuove tecnologie digitali ha cambiato in maniera significativa il modo in cui un autore può delineare l'immagine che di se stesso vuole trasmettere al pubblico. Essa ha da tempo colto quest'opportunità e aggiorna costantemente il proprio sito (www.draesner.de) e il proprio profilo Facebook. Sul sito si possono trovare ovviamente informazioni generali sull'autrice e le opere pubblicate (spesso accompagnate da estratti dalle opere stesse o da recensioni); una sezione intitolata «Fundgrube» dove si trovano link e informazioni su i progetti intermediali dell'autrice, compresi i due drammi radiofonici; la sezione «Notizblock», dove vengono riportati appunti vari e link a interviste o interventi su altri siti; le sezioni «Neue Texte» e «Gedicht des Monats» dove compaiono anche degli stralci di traduzioni.

In che senso il sito può essere considerato più di una fonte di informazioni promozionali? Non sono solo i testi inediti e le parti diaristiche a fornire informazioni utili a chi si accosta all'opera di quest'autrice, ma anche il modo in cui essa presenta le sue opere. La scelta dei passi citati, così come pure i frammenti di recensioni pubblicati rappresentano uno strumento interessante per la comprensione dell'immagine che l'autrice vuole dare della propria opera. Implicito nella scelta del materiale è infatti una comunicazione di tipo critico sulle varie opere che può virtualmente portare a una loro lettura e interpretazione, a un secondo livello di costruzione dell'opera da parte dell'autrice stessa.

Gli esempi fin qui presentati non riguardano soltanto le modalità in cui internet ha cambiato la vita dei letterati, ma anche il modo in cui i lettori li percepiscono ed entrano in contatto con loro, ci sono tanti altri modi in cui la rete è entrata a far parte della quotidianità degli scrittori. Un altro aspetto che Draesner sottolinea è l'importanza di internet per l'acquisizione di materiale utile per la scrittura. E se è opinione comune che la rete dia accesso a un mare sterminato e indefinito di informazioni, è anche vero – afferma Draesner nello stesso scritto – che questa sovrabbondanza di materiali a disposizione acuisce la capacità critica e selettiva e consente di affermare il proprio io soggettivo.

Infine l'autrice parla della rete come luogo in cui, un po' come a teatro, si possono interpretare i ruoli più disparati, presentando agli altri una costruzione fittizia di sé che può più o meno conservare delle tracce del sé reale. Scrive l'autrice:

«Ich mache im Netz die Erfahrung, mir ohne viel Aufwand Masken aufsetzen zu können. Ich habe eine Gelegenheit, Rollensprechen zu üben: als Ulrike, nicht als Autorin, aber ich

kann davon natürlich etwas in meine Gedichte oder Prosa übertragen, sowohl inhaltlich als auch formal durch Rhythmus und Schnitt von Textpassagen».²⁶⁶

Questo *Rollensprechen* può prendere diverse forme. Può realizzarsi, ad esempio, attraverso la creazione d'identità diverse su chat di incontri per sperimentare in una forma diversa da quella della scrittura creativa la possibilità di assumere altre identità, per comprendere le dinamiche della comunicazione telematica, più veloce e sintetica, con una grammatica e uno stile propri. Oppure può rientrare in un progetto strutturato, come quello che ha visto l'autrice impegnata a rispondere per due settimane per un'ora al giorno agli sms dei visitatori di una galleria di Monaco: attraverso questi messaggi, spiega Draesner, essa ha anche potuto lavorare in una forma *sui generis* alla costruzione di personaggi letterari.

Come si è detto, tuttavia, per l'autrice l'influenza dei media digitali sull'esistenza degli autori non si esaurisce nell'accrescimento delle sue possibilità materiali di espressione, ricerca e sperimentazione, ma investe anche il concetto stesso di autore e autorialità. Per spiegare questo punto, Draesner parte da considerazioni di carattere generale su chi è un autore e qual è il suo ruolo all'interno del mercato librario, sottolineando che questi è in realtà una finzione, una costruzione legata a dinamiche del mercato. Essa si riferisce dunque all'autore in quanto tale, non all'io fittizio delle opere (che rappresenta un ulteriore grado di finzione). Dal suo punto di vista, la figura autoriale sarebbe nata storicamente per far fronte alla necessità del mercato di ascrivere un determinato testo a una determinata opera per darle autorevolezza, organicità e credibilità. Pur esistendo anche come persona in carne ed ossa, l'autore in quanto soggetto responsabile di un testo sarebbe dunque una finzione. Al contrario, i media digitali che sono tradizionalmente considerati uno strumento in cui la realtà viene annullata a favore di un'intangibile virtualità sarebbero qualcosa di concreto e reale. Vista in quest'ottica, spiega l'autrice, si dovrebbe ammettere un paradossale ribaltamento di prospettiva:

«Zunächst denken wir, digitale Medien seien ungreifbar, virtuell; Autoren hingegen real. Jetzt heißt es: Der Autor ist eine Fiktion, real sind die digitale Medien – klein zwar aber sichtbar, mechanische Apparate der 0 und der 1. Wenn ich über den Einfluss der digitalen

²⁶⁶Ivi, p. 160: «In internet provo senza grande sforzo a indossare una maschera. Ho la possibilità di fare esercitarmi nei giochi di ruoli: come Ulrike, non come autrice, ma ovviamente posso trasportare qualcosa di questo nelle poesie o nella prosa, sia dal punto di vista contenutistico sia dal punto di vista formale attraverso il ritmo e il taglio dei passaggi testuali».

Medien spreche, handle ich also über den Einfluss von etwas Realem auf etwas Fiktives». ²⁶⁷

L'autrice stessa ammette che questa è certamente una semplificazione, ma allo stesso tempo sottolinea che una delle questioni fondamentali dell'influenza dei media digitali sulla letteratura riguarda proprio i problemi che essi pongono e le possibilità che aprono in termini di autorialità e percezione della figura dell'autore. A maggior riprova di ciò ci sarebbe il fatto che contemporaneamente allo sviluppo e all'affermazione di questi nuovi media ci sia stata la diffusione del postulato postmoderno della morte dell'autore. Con essa s'intende appunto la scomparsa dell'autorità che garantiva il senso e l'organicità dei testi, l'autore come finzione appunto. A esso si è contrapposto «das neue Idyll der Anonymität» ²⁶⁸ offerto da internet. Tale presunto idillio si può comprendere meglio nella sua complessità e nei suoi effetti sulla letteratura stessa se, come dice Draesner, ci si sofferma a riflettere su cosa ha portato alla creazione e diffusione dei media digitali:

«Zuletzt aber, und vielleicht Entscheidenden, werden die Auswirkungen der digitalen Medien auf die Poetik sichtbar, wenn diese Medien als Teil des größeren ökonomischen, militärischen, produktionstechnischen und menschenbildlichen Zusammenhanges begriffen werden, der sie sind. Das Netz verdankt sich einem ursprünglich militärischen Gedanken, dem der dezentralen und daher unverletzlichen Infrastruktur. Was aussieht wie Machtverteilung, dient, in einem Kippeffekt, dem Aufbau systemischer Stärke. Der Kampf um Aufmerksamkeit und Lebenszeit, um Körperlichkeit und Freiheit wird mit den Mitteln der Verlockung geführt, er münzt sich direkt um in eine doppelte Währung aus Geld und Prominenz. Die digitale Medien sind, ganz kantisch, die Bedingung der Möglichkeit dieses Systems, das in seiner Vernetzung ein uns weithin beherrschender Souverän geworden ist, effektiv in der Organisation nicht nur von Wahren- und Gedanken- sondern auch von Gefühls- und Phantasieströmen. Weltweit, nicht lokalisierbar und daher auch unstürzbar». ²⁶⁹

²⁶⁷Ivi, p. 155: «All'inizio pensiamo che i media digitali siano intangibili, virtuali; gli autori, al contrario, reali. Adesso ci viene detto che l'autore è una finzione e a essere reali sono i media digitali – piccoli, ma visibili, apparati meccanici basati su 0 e 1. Se parlo dell'influenza dei media digitali, parlo dell'influenza di qualcosa di reale su qualcosa di fittizio».

²⁶⁸Ivi, p. 157: «Il nuovo idillio dell'anonimità».

²⁶⁹Ivi, p. 166: «In ultimo, ed è forse l'aspetto decisivo, gli effetti dei media digitali sulla poetica diventano evidenti quando vengono concepiti per quello che sono: parte di un più ampio quadro economico, militare, politico, di tecniche di produzione e immagine dell'uomo. La rete si deve originariamente a un principio militare, quello dello dell'infrastruttura decentrata e dunque inattaccabile. Quella che sembra una

Secondo l'autrice, il fatto che i media digitali siano nati come strumento militare e continuo, di fatto, a essere un potenziale strumento di controllo, in grado di influenzare pensieri, sentimenti e fantasie resta privo di effetti fino a quando essa persegue nella sua nostalgica ricerca del soggetto unitario, dell'autore come garanzia di autenticità. Mostra invece il suo effetto nel momento in cui si percepisce questo desiderio d'identità e autenticità come una sovrastruttura, un effetto di dinamiche di potere. A partire dalla complessità dei nuovi media ci si può invece accostare in maniera diversa al concetto stesso di autenticità, di per sé complesso e articolato. Se si associa il concetto di autenticità a quello di verità – in contrapposizione a quello di finzione – bisognerà ammettere che la verità è in generale più complessa della finzione perché, afferma l'autrice, comprende sempre anche ciò che è in contraddizione con essa. Spiega Draesner:

«Die digitalen Medien führen also zu einer Aufspaltung des Begriffes "Fiktion" in verschiedene, simultan machbare Erfahrungen von Realität, Virtualität [...] und Fiktivität im alten Sinn. Neue Mischformen entstehen. Die Ränder zwischen fiktiven, virtuellen oder realen Wirklichkeiten werden unscharf; ebenso meine Identität, die sich in Identitäten splittet».²⁷⁰

L'assottigliarsi del confine tra realtà e finzione rende dunque più labile il senso autenticità e identità, palesando la complessità del concetto stesso di finzione. In realtà, sostiene l'autrice, questa mancanza di stabilità può avere dei risvolti positivi e li potrebbe avere soprattutto per la letteratura se essa rinunciassse alla messa in scena degli ultimi sprazzi di natura, a quello che essa definisce nostalgico realismo pop.

In un certo senso si potrebbe parlare di morte e resurrezione dell'autore: della sua morte come entità ordinatrice e dominante e della sua resurrezione come portatore e 'custode' di molteplicità e complessità, anche attraverso lo sfruttamento delle possibilità offerte dagli stessi nuovi media.

redistribuzione del potere, alla fin fine serve alla costruzione di una potenza sistemica. La lotta per visibilità e la durata della vita, la corporeità e la libertà viene portata avanti attraverso i mezzi della seduzione, si trasforma direttamente in una doppia valuta fatta di soldi e prominenza. I media digitali sono, in senso kantiano, condizioni di possibilità di questo sistema, che nella sua connessione in rete è diventato evidentemente un sovrano che ci domina, in pratica nell'organizzazione non solo di flussi di beni e idee, ma anche di sentimenti e fantasie. A livello mondiale, non localizzabile e dunque inattaccabile».

²⁷⁰Ivi, pp. 160-161: «I media digitali portano dunque a una frammentazione del concetto di 'finzione' in esperienze diverse benché simultanee di realtà, virtuale e finzionale in senso tradizionale. Nascono nuove forme miste. I confini tra realtà fittizie, virtuali o reali si fa sfocato, così come la mia identità che si frantuma in identità plurali».

3.2. Pensare e scrivere in rete

Se nel saggio *Restnatur im Halbydill* Ulrike Draesner analizza in forma teorica e discorsiva quelle che dal suo punto di vista sono le potenzialità della rete, i due suoi principali progetti in rete possono essere considerati degli ottimi esempi di come tali possibilità possano essere messe in pratica. Sia www.neuedichte.de che www.der-siebte-sprung.de mostrano infatti in maniera diversa come attraverso la rete si possano costruire discorsi che non abbiano il tono definitivo di un saggio, ma piuttosto l'apertura e la pluralità di voci di un dialogo in forma scritta. In questo senso, entrambi i siti non solo sfruttano la capacità della rete di raggiungere un pubblico più ampio, ma possono essere considerati dei progetti pensati interamente per la rete, costruiti intorno alle caratteristiche di questo medium.

Realizzato nel 2004, il sito www.neuedichte.de è nato dalla collaborazione con altri undici poeti contemporanei di lingua tedesca (Oswald Egger, Elke Erb, Monika Rink, Ulf Stolterfoht, Peter Waterhouse, Katrin Schmidt, Ilma Rakusa, Ferdinand Schmanz, Brigitte Oleschinski, Ursula Krecher, Brigit Kempker) ed è stato pensato come «paesaggio di testi di poesia e poetica» e come strumento per accostarsi al pensare poetico facendolo in rete. È interessante notare innanzitutto la grafica del sito che può essere interpretata come una rappresentazione visuale dell'idea dalla quale è scaturito. La parte superiore è composta di una serie di quadratini di varie tonalità di verde, come dei pixel ingranditi e resi visibili di un quadro più grande, troppo ampio per essere visibile per intero. Cliccando sui quadratini più scuri, l'internauta è rimandato a dei testi di poesia o poetica. La maggiore densità di colore di questi quadratini rimanda in qualche modo al nome del sito, quel «neue Dichte», che a sua volta rimanda alla celebre falsa etimologia della parola «Gedicht» come addensarsi di un'idea, come precipitato in forma di parole. Quando si clicca sui quadratini, oltre ai testi corrispettivi compaiono anche una serie di linee che legano quel quadratino a un certo numero di altri quadratini, indicando visivamente l'esistenza di un nesso più o meno diretto tra quei testi. In questo senso, anche graficamente si sottolinea il fatto che i contenuti non vadano pensati singolarmente ma messi in relazione gli uni con gli altri. La rete dunque non resta solo lo strumento di diffusione di questo sito, ma può essere vista come il principio che struttura l'intero progetto basato, come si dice esplicitamente nella dichiarazione d'intenti, sul «pensare poetico – pensare in rete». Leggiamo dunque il breve testo con il quale gli autori presentano il proprio progetto:

«Ein Jahr lang schreiben zwölf Autorinnen und Autoren aus dem deutschsprachigen Raum über das, was sie am Dichten und Denken interessiert – als ein „Wir“, das keine bestimmte Gruppe oder Position repräsentiert, sondern zwölf einzelne Stimmen im Gespräch miteinander verbindet.

Noch eine Website? Eine Textlandschaft aus den spröden, wundersamen Stoffen von Poesie und Poetik, die sich in keinen akademischen Diskurs fügen, keine mediale Quote erfüllen, keinen Marktwert erobern? **Gedichte also**, und das, was in Gedichten gedacht wird?

Wir glauben, daß gerade darin ein zukunftsweisendes Potential kultureller Reflexion und gesellschaftlicher Offenheit (wieder) zu entdecken ist, **ein neugieriges und belastbares Interesse** für die neuen, sich erst vorwärtstastenden Fragen des dritten Jahrtausends, die ihre Sprache erst finden müssen. Gedichte sind Spezialisten für das (Er-)Finden neuer Sprachen und Modelle.

Alle paar Jahre (und zunehmend schneller) wechseln im Literaturbetrieb die Tonfälle, die intellektuellen Trends, die Erwartungen von Verlagen, Veranstaltern, Publikum. Gegenwärtig gilt in der Lyrik dem sprechbaren Gedicht die größte Aufmerksamkeit, während **das poetische Denken als eigenständiger Formprozeß** kaum (noch) wahrgenommen wird. Tatsächlich bilden aber die über Jahre hin angelegten Denkfelder in der poetischen Arbeit besondere Muster von Aufmerksamkeit und Interesse aus, die weit über das einzelne Gedicht hinausreichen. Diese Denkfelder betrachten wir als Ausgangspunkt für ein poetisch-poetologisches Projekt, das im Internet eine neue Form der Textlandschaft anlegen will.

Wir wollen in der Textlandschaft **neuedichte.de** gemeinsam über (neue) Gedichte weltweit und die mit ihnen verbundenen poetischen Prozesse nachdenken, und zwar konzentrierter und präziser, als es sich **im Prosarauschen des Betriebs** gewöhnlich ergibt. Was heißen will: ohne die unvermeidlichen Eitelkeiten des Auftretswesens, auch nicht eingesperrt in von außen vorgegebene "Lyrik"-Definitionen.

Fragen wir noch einmal: **wen** kann und soll **interessieren**, wie Gedichte denken?

Gedichte, wie sie zu Beginn des dritten Jahrtausends geschrieben werden – nach einer Zeitrechnung, die längst nicht für alle Gedichtsprachen gilt – sind **Sonden** in jene noch fast unvermessene globale Welt, die vor uns liegt. Diese neue Welt darf und kann nicht nur von ökonomischen Prozessen, Marktstrategien und weltweiten Unterhaltungsmedien beschrieben werden. Sie braucht ebenso **die individuellen Stimmen**, die sich im besonderen Sprach- und Denkvermögen von Gedichten manifestieren. Diese Stimmen sprechen zu allen. Wir wollen

sie auffindbar machen, sowohl in ihrer Neuartigkeit wie ihren Rückbindungen in alle Sprachen der Welt, indem wir sie in das einzige **Weltmedium** einbinden, das von fast allen Winkeln der Erde aus einsehbar ist. Wir tun dies aus den Blickwinkeln unserer eigenen Arbeit, denn wir sind Teile des Netzes, das wir zu beschreiben und reflektieren suchen. Unsere Kompetenz ist die einer aktiven Gestaltung poetischer Prozesse weltweit. Wir treten bei internationalen Festivals auf, gehören interdisziplinären Vereinigungen an, betreiben multimediale poetische Projekte.

Nachhaltiger als eine Veranstaltung, vielfältiger als ein Symposium, mehr als ein einzelner Gedichtband. Das Projekt zielt in seinen Anfängen auf eine Topographie oder Topologie der poetisch-poetologischen Landschaft, in der wir uns zu Beginn des dritten Jahrtausends befinden. In ersten Schritten sollen die unterschiedlichsten Wege zur Poesie miteinander verglichen und verschränkt werden, um Leerstellen und Überdeckungen zu markieren, gegenwärtige Kraftlinien und historische Tiefenströme ausfindig zu machen, **dichte und dünne Gewebe** zu sondieren. Für uns und für andere soll sichtbar werden, wie **Poesie und Erkenntnis** aneinander arbeiten. Dabei fragen wir insbesondere nach dem Verhältnis von Gedicht und ("individueller", "authentischer") Erfahrung, nach den öffentlichen wie privaten Bedingungen für gespannte Aufmerksamkeit und nach den Grenzgängen der poetischen Wahrnehmung in einer medial überformten Wirklichkeit». ²⁷¹

²⁷¹ < <http://www.neuedichte.de/>>: «Per un anno intero, dodici autrici e autori dell'ambito linguistico tedesco hanno scritto su ciò che trovano interessante del fare poesia e dell'attività intellettuale – come un 'noi' che non rappresenta né un gruppo né una posizione precisa, bensì dodici voci singole in dialogo l'uno con l'altra». Ancora un sito internet? Un paesaggio testuale fatto della fragile e meravigliosa materia di poesia e poetica, che non si inseriscono in alcun discorso accademico, non soddisfano alcuna quota, non alzano alcun valore di mercato? Poesie dunque, e ciò che nelle poesie viene elaborato intellettualmente. Pensiamo che vi si possa (ri)scoprire un potenziale per il futuro della riflessione culturale e di apertura sociale, un interesse curioso e persistente per le nuove domande del terzo millennio, che adesso iniziano a tastare il futuro e devono trovare il linguaggio per farlo. Le poesie sono specialisti per trovare / inventare nuovi linguaggi e modelli. Nel mercato letterario ogni paio d'anni (e sempre più velocemente) cambiano i toni, i trend intellettuali, le aspettative delle case editrici, degli organizzatori di eventi, del pubblico. Attualmente nella lirica l'attenzione maggiore è rivolta alla poesia parlata, mentre il lavoro intellettuale come forma a se stante non viene quasi più riconosciuta. In realtà gli ambiti di riflessione nel campo poetico hanno formato negli anni degli speciali modelli di attenzione e interesse, che vanno ben oltre la singola poesia. Questi campi di pensiero li abbiamo considerati dei punti di partenza per un progetto poetico-poetologico, che vuole introdurre in internet una nuova forma di paesaggio letterario. Su [neuedichte.de](http://www.neuedichte.de) vogliamo riflettere insieme sulle nuove poesie in tutto il mondo e i processi poetici ad esse collegati e farlo in maniera concisa e precisa di quanto non accada nel mormorio della prosa del mercato. Senza le inevitabili vanità dell'entrata in scena, ma senza neanche restare imprigionati in una definizione di lirica data dall'esterno. Chiediamoci ancora una volta: a chi può e deve interessare come pensano le poesie? Le poesie, come vengono scritte all'inizio del terzo millennio – secondo una periodizzazione che da tempo vale per tutte le lingue poetiche – sono sonde in quel mondo globalizzato che ci sta davanti, ancora non misurato quasi per nulla. È lecito e possibile che questo nuovo mondo non sia descritto solo da processi economici, strategie di mercato e media di intrattenimento globale. Esso ha bisogno anche delle voci individuali, che si manifestano nelle particolari possibilità del linguaggio e del pensiero. Queste voci parlano a tutti. Legandole all'unico medium mondiale comprensibile da quasi ogni angolo della terra, le vogliamo rendere riconoscibili, sia nella loro novità sia nei loro collegamenti con tutte le lingue del mondo. Lo facciamo dalla prospettiva del nostro personale lavoro, in quanto siamo parte della rete che cerchiamo di descrivere e analizzare. La nostra competenza è quella di un

Il dato più interessante che emerge anche da questa dichiarazione d'intenti è proprio la piena consapevolezza delle peculiarità di internet e il fatto che l'intero progetto sia stato concepito sulla base delle caratteristiche e delle possibilità di questo medium specifico nel quale gli autori riconoscono un potenziale per la costruzione del futuro, oltre che per la descrizione del presente. Innanzitutto a partire dallo stile che esso impone, più preciso, sintetico e dunque diretto. A differenza di quanto accade nel format del libro, ad esempio di un'antologia, non si può riconoscere alcuna definizione a priori intorno alla quale gravitano i testi. Essi non sono espressioni diverse di un'unica voce ma voci singole in dialogo tra di loro e che anzi cercano – attraverso il dialogo, la poesia e il pensare in poesia – di trovare un nuovo linguaggio e proporre nuove modalità di costruzione di costellazioni letterarie e poetiche. Questo tipo di paesaggio testuale viene messo a confronto sia con forme di comunicazione 'orali' (come, ad esempio i simposi) sia scritte e in entrambi i casi il confronto sembra dimostrare una maggiore efficacia comunicativa di questo nuovo medium. E soprattutto, questo è forse l'aspetto più scontato, esso è uno strumento che consente virtualmente una comunicazione sovranazionale, può provare a descrivere e analizzare dall'interno – ovvero con i suoi stessi strumenti comunicativi – le altrettanto globali strategie economiche e di mercato.

Se questa dichiarazione d'intenti risulta certamente significativa e illuminante per la questione specifica dell'approccio ai nuovi media, altrettanto interessanti sono i contributi specifici di Ulrike Draesner al sito. In essi si possono rintracciare i motivi principali della sua poetica: dalla centralità della questione della *Wahrnehmung* a quella della traduzione, dalla relazione tra corpo e letteratura ai riferimenti a Wittgenstein e alla filosofia del linguaggio. Nello spirito del sito, alcuni interventi sono in risposta a testi di altri fondatori del sito. Interessante è in questo senso il riferimento alla discussione aperta da Ursula Krecher su Berlino nella letteratura contemporanea, alla quale Ulrike Draesner fa notare che per qualche motivo la presenza di luoghi reali in letteratura sembra essere appannaggio della prosa e che dunque sarebbe interessante riflettere sul perché i luoghi concreti trovino meno spazio in

attivo dare forma a processi poetici in tutto il mondo. Ci presentiamo a festival internazionali, apparteniamo ad associazioni interdisciplinari, portiamo avanti progetti multimediali. Più duraturo di un evento, più articolato di un simposio, più di un semplice volume di poesia. Il progetto mira ai suoi esordi a una topografia o topologia del paesaggio poetico-poetologico, in cui ci troviamo all'inizio del terzo millennio. I primi passi muoveranno nella direzione del confronto e dell'incrocio dei percorsi più disparati verso la poesia, per segnare spazi vuoti e aspetti nascosti, scoprire le linee di forza contemporanee e le profondità storiche, a sondare trame strette e sottili. Per noi e per gli altri deve risultare chiaro come poesia e conoscenza lavorano l'uno con l'altro. Per far ciò ci interroghiamo soprattutto sulla relazione tra poesia e esperienza ('autentica', 'individuale'), sulle condizioni pubbliche e private per un'attenzione vigile e per i superamenti di confine della percezione poetica in una realtà ridisegnata dal punto di vista mediale».

poesia. Altrove Draesner rimanda invece ad altri spunti di riflessione provenienti da dibattiti in corso al di fuori del sito, come quello sulla direzione nella quale si muove la poesia, facendo notare che la maggior parte degli intervenuti si è invece limitata a spiegare dalla loro prospettiva da dove essa viene. Non è ovviamente questa la sede per illustrare nel dettaglio il contenuto dei vari interventi di Ulrike Draesner, ma può essere interessante soffermarsi almeno su un breve esempio:

«ob das drehen vortanz hat, wäre eine frage. schon eine andere wäre: ob drehen vortanzt, sich selbst vorausgehend. wie aber wäre dann ein anfang zu haben? etwa auch: der anfang einer „idee“ im kopf, oder wo auch immer ideen herkommen mögen. drehen hier wörter, sich selbst vorantanzend bereits, ohne daß wir es wußten? oder gibt es jenes „ex nihilo“, daß die theologen nie wahrhaben wollten, eben doch?

neurologen sagen: sie hätten bis heute keine ahnung, woher etwas neues in unserem gehirn kommt. plötzlich, aus dem nichts/nihilo, sei es da: nerven funkten zusammen, die zuvor nie zusammengefunkt.

urknall also? denn hier wie dort stellt sich, als „anfang“, die frage nach zeit, die sich selbst als gedrehtes jeder drehung ankr?mmt, sie erzeugt, aus ihr hervorgeht. so da? die rampe sich biegt, sie sie nun gerillt (wie eine vinylplatte?) oder nicht. so da? jedes früher zu später wird, jedes „vor“ zu „jetzt“ und „nach“.

eine drehung hieße dann gleichzeitigkeit als aufhebung von zeit.

die frage des vortanzes verschwände in ihrem eigenen adverb: ihrem sich als wort zur seite sein.

und das „ich“ erschiene als adverb zu „nichts“?»²⁷²

Quello che colpisce subito di questo breve testo dal titolo *Funkten zusammen* è certamente lo stile quasi colloquiale che ben si addice alle intenzioni di coloro che hanno progettato il sito. Così come lo è la prospettiva dalla quale Draesner decide di presentare il tema del pensare poetico, partendo dalla scintilla dell'ispirazione, senza mancare di

²⁷²<www.neuedichte.de>: «Viene da chiedersi se girare sia già danza. Un'altra sarebbe: se girare è già danza precedendo se stessa. Ma allora come sarebbe avere un inizio? Per esempio: l'inizio di un'idea in testa o in qualunque altro posto le idee abbiano origine. Qui le parole girano, facendosi già danza, senza che noi lo sapessimo? O esiste davvero quell' 'ex nihilo' che i teologi non hanno mai voluto ammettere. I neurologi dicono che ad oggi non sanno proprio da dove viene qualcosa di nuovo nel nostro cervello. Improvvisamente sarebbe lì dal nulla/nihilo: i nervi sembrerebbero far scattare insieme una scintilla, che precedentemente non è mai scattata. La scintilla originaria, dunque? Poiché qui come lì la domanda sul tempo si pone come 'origine'. [...] un movimento rotatorio vorrebbe allora dire un contemporaneo superamento del tempo. La questione della pre-danza si perderebbe nel suo stesso avverbio: il suo essere parola a latere. E l' 'io' comparirebbe come avverbio sul nulla».

rimandare al mondo delle scienze naturali – nello specifico della neurologia – dimostrando, qualora ve ne fosse bisogno, sia il suo interesse per le scienze naturali sia la sua capacità di mettere in relazione ambiti della conoscenza apparentemente distanti tra loro. Nel pieno rispetto del progetto complessivo, Draesner cerca dunque di tematizzare e problematizzare il nesso tra poesia e conoscenza e, allo stesso tempo, di testare nuove modalità per sviluppare le capacità percettive all'interno del mutato panorama mediatico.

Questo tipo di ricerca è stato poi portato avanti da Draesner con un più recente progetto nato nell'ambito della pubblicazione del suo ultimo romanzo *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*. Il sito www.der-siebte-sprung.de porta infatti a uno stadio successivo non solo il percorso del volume a stampa, ma anche quello del sito www.neuedichte.de. Dal punto di vista tematico esso riprende infatti le tematiche del romanzo, le amplia e le espone a un più vasto pubblico. Se si guarda a tale sito da una prospettiva diversa, invece, si potrà interpretare come un ulteriore sviluppo di quel 'pensare poetico in rete' iniziato col progetto precedente, come un tentativo di sfruttare in maniera forse ancora più efficace le potenzialità di internet. In realtà, come si cercherà di mostrare, questi due aspetti non possono essere scissi. Uno degli elementi di maggior interesse – soprattutto dal punto di vista del discorso che si sta qui cercando di portare avanti, inerente le modalità in cui i nuovi media hanno influito sull'opera dell'artista – è appunto il tipo di trasformazione che ha luogo nel passaggio da un medium all'altro. I media sono per l'autrice degli strumenti di trasformazione,²⁷³ degli strumenti che essa usa molto consapevolmente per l'attuazione dei propri fini poetici.

Per comprendere meglio in che modo il sito www.der-siebte-sprung.de fa parte del progetto poetico di Ulrike Draesner, bisogna innanzitutto ricordare che le vicende storiche narrate hanno coinvolto personalmente la famiglia dell'autrice. La nonna, lo zio e il padre appena quattordicenne affrontarono le marce dalla Slesia alla Germania, durante le quali lo stesso zio paterno di Draesner perse la vita. È ovvio che quegli eventi segnarono la loro vita, influenzandone il comportamento e dunque anche il modo di relazionarsi con gli altri. In questo senso, anche persone come l'autrice che non hanno vissuto personalmente né la seconda guerra mondiale, né lo specifico capitolo della storia che riguarda i tedeschi della Slesia, sono state, di fatto, influenzate indirettamente da quegli eventi. *Postmemory* è il nome che la studiosa Marianne Hirsch ha dato a questo fenomeno.²⁷⁴ Hirsch, cui Ulrike

²⁷³Cfr. M. BRAUN, *Intertextueller Zauber im Zoo*, cit., p. 46.

²⁷⁴Cfr. M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory: Writing and the Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012; Ead., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge MA 1997.

Draesner dedica una sezione del sito, spiega che l'intensità degli eventi traumatici è tale da essere trasmessa anche a coloro i quali non hanno vissuto personalmente i fatti storici in questione, che finiscono col sentirli come propri, rischiando di perdere contatto con il proprio presente, troppo condizionato dagli eventi del passato. Draesner racconta di come il padre non parlasse molto dell'abbandono della Slesia, ma che a ogni suo compleanno le ripeteva – sempre come se fosse la prima volta – che proprio in quel girone anni addietro era iniziato il suo viaggio che l'avrebbe portato via dalla sua casa. A questi frammenti di ricordi che in famiglia emergevano da un silenzio carico di tensione e dolore, si affianca la percezione anche materiale di quello che la guerra aveva significato per la Germania intera:

«Während meiner Kindheit hatte ich die Jahre 1933-45 als tief versunkene Vergangenheit wahrgenommen, „der Krieg“ ein Krieg der Großeltern. Schon meine Eltern hatten ihn „nur“ als Kinder erlebt. Erst als ich 30 wurde, dämmerte mir allmählich, wie stark das Bild und die Deformationen einer versehrten Gesellschaft mein Aufwachsen bestimmt hatten. Es war zu erwarten, dass sie untergründig weiterwirkten. Dachte ich an das München der 60er Jahre, sah ich Straßenbahnen mit Sitzplätzen für Kriegsversehrte, verstümmelte alte Männer, die Stöcke schlangen, humpelten, schwiegen. Männer mit Eisenhänden machten mir besondere Angst, ihre Versehrung trat so deutlich zu Tage».²⁷⁵

La maggior parte dei testi che l'autrice indica come riferimenti bibliografici sul sito hanno a che fare proprio con la questione della quasi inconsapevole trasmissione transgenerazionale dei traumi della guerra: dalle generazioni che l'hanno vissuta a quella dei loro figli e nipoti.²⁷⁶ Queste letture, spiega Draesner, l'hanno aiutata a prendere coscienza della propria esperienza personale e dell'importanza di elaborare questi traumi collettivamente. In un certo senso, come si può intuire dalle sue affermazioni, la scrittura di questo romanzo è sempre stata parte dei suoi progetti letterari. Uno dei motivi per il quale esso è arrivato a vent'anni dal suo esordio letterario è probabilmente legato alla necessità

²⁷⁵ < <http://www.der-siebte-sprung.de/rendez-vous-7tersprung/> >: «Durante la mia infanzia ho percepito gli anni tra il 1933 e il 1945 come un passato morto e sepolto, “la guerra” come una guerra dei nonni. Anche i miei genitori l'avevano vissuta “solo” come bambini. Solo dopo i trent'anni cominciai a essermi chiaro quanto l'immagine e le deformazioni di una società mutilata avevano influenzato la mia crescita. C'era da aspettarsi che continuassero ad incidere sotterraneamente. Se pensavo alla Monaco degli anni '60, vedevo posti a sedere per mutilati di guerra, uomini anziani muti, che facevano oscillare bastoni, zoppicavano, tacevano. Gli uomini con le mani di ferro mi facevano particolarmente paura, la loro mutazione era chiaramente evidente».

²⁷⁶ < <http://www.der-siebte-sprung.de/erste-quellen/> >.

di trovare il distacco necessario per scrivere una storia tanto vicina al proprio vissuto. La soluzione a questo problema formale ha molto a che fare con la scelta di costruire contemporaneamente un romanzo di quegli eventi e un sito a essi collegato. Da un lato il romanzo è il primo a essere scritto nella prima persona singolare, benché non in forma di *memoire*, bensì affidando a nove voci diverse il racconto degli eventi storici e delle loro conseguenze nel presente. Il sito, al contrario, racconta innanzitutto il lavoro preparatorio che ha portato alla stesura del romanzo e dunque la voce dell'autrice si presenta in maniera diretta solo in questa forma particolare, nel racconto del *'making of'*. Essa narra del proprio passato e della propria percezione delle conseguenze degli eventi storici, del viaggio fatto in Slesia per incontrare testimoni diretti di quegli eventi e fare ricerche, di come determinati elementi emersi da queste ricerche abbiano colpito la sua fantasia e siano stati inseriti nei vari romanzi; delle parole che per lei sono importanti nel racconto di quegli eventi. Questo le consente da un lato di esprimere il proprio punto di vista in maniera più diretta, dall'altro di mostrare il romanzo per quello che è, ossia una costruzione narrativa che seleziona i materiali e li interpreta in un determinato modo.

Vediamo dunque nel concreto come è strutturata questa pagina internet. Disponibile in tedesco, inglese e polacco, il sito si apre con una breve parte – l'unica non scritta in prima persona – dove si presenta brevemente il romanzo e il sito stesso. Il romanzo viene descritto come un caleidoscopio di ricordi che si traducono in sempre nuove immagini, inscindibili dai traumi della guerra e della perdita della patria e che contribuiscono alla ricostruzione di un secolo di storia mitteleuropea. Il sito, invece, viene presentato come segue:

«Die Autorin gewährt Einblick in ihre Schreibwerkstatt, legt ihre Quellen offen und berichtet, wie alles anfing. [...] Recherchen, Gefundenes und Verworfenes, Reisen durch Deutschland und Polen, durch die Zeit – www.der-siebte-sprung.de versammelt all dies und noch viel mehr: Die Idee des „Siebten Sprungs“ besteht darin, einen Bogen zu schlagen und das Buch zu öffnen. Sie sind herzlich eingeladen, in der Rubrik „Selbst-Erzählen“ Ihre Geschichte zu veröffentlichen: Fluchterlebnisse, Einwürfe, Gedanken, Lektüreerfahrungen, Fragen an die Autorin sind willkommen und finden hier einen Ort».²⁷⁷

²⁷⁷ < <http://www.der-siebte-sprung.de/>>: «L'autrice consente di gettare uno sguardo nella sua officina di scrittura, mostra le sue fonti e racconta come è cominciato tutto. [...] Le ricerche, le cose trovate, le cose gettate, i viaggi attraverso Germania e Polonia, attraverso il tempo – www.der-siebte-sprung.de raccoglie tutto questo e molto altro: l'idea del settimo salto consiste nel tracciare un arco e aprire il libro. Siete caldamente invitati a raccontare la vostra storia nella rubrica "Racconti personali": sono benvenute le esperienze di fuga, obiezioni, pensieri, esperienze di lettura, domande all'autrice, che qui trovano spazio».

Il sito dunque si caratterizza come spazio di incontro tra voci diverse: da un lato quella dell'autrice che ripercorre le tappe che hanno portato alla scrittura del romanzo e tiene costantemente aggiornati i lettori sulle novità che lo riguardano; dall'altro quella dei lettori, che sono appunto invitati a condividere le proprie esperienze familiari, storiche o anche solo di lettura. In questo senso il sito contribuisce a fare del romanzo un punto di partenza per un'opera più vasta, in continuo divenire:

«Die Website begleitet das Buch seit seinem Erscheinen, der *Siebte Sprung* wird kontinuierlich fortgeschrieben. Der Roman selbst wechselt hier das Medium, springt aus der Buchwelt ins Netz, zeigt sein Fadenmuster. Es kommen neue Quellen, Gedanken, Stimmen hinzu. Nachdem zuletzt die Figuren des Romans nacheinander in Auszügen zu Wort kamen, startet am 22. September eine neue Beitrags-Serie *Wegstücke*. Durch den Roman ziehen sich zahlreiche Mikrogeschichten, die eigene Welten eröffnen. Einige davon werden wir Ihnen hier vorstellen. Immer montags und donnerstags setzen wir unsere Reise durch den Roman fort. Gern informieren wir Sie über Neuigkeiten via Newsletter».²⁷⁸

È evidente dunque che il sito non nasce con intenti pubblicitari, ma piuttosto per portare a compimento il lavoro di recupero della storia passata e costruzione di una memoria condivisa. Tale progetto è iscritto nel nome stesso del romanzo: il settimo salto è appunto sia quello che fa il libro verso il lettore, sia quello che esso fa nel cambiamento di medium, da romanzo a sito internet. Cambiamento di medium che comporta un cambiamento di forme e dunque anche di percezione di quanto è oggetto di narrazione. In particolare, quello che si può notare è un'accentuazione dell'idea che non si possa giungere a una verità definitiva sui fatti storici: ricerche come quelle presentate sul sito portano a nuovi interrogativi e le testimonianze non fanno altro che confermare la complessità del quadro storico. In questo senso la rete, come medium di comunicazione più aperto e fluido, in costante evoluzione e aggiornamento, si configura come strumento ottimale per rendere conto della complessità delle tematiche trattate.

²⁷⁸ < <http://www.der-siebte-sprung.de/>>: «La pagina web accompagna il libro sin dalla sua comparsa, la scrittura del *Siebte Sprung* viene continuamente portata avanti. Il romanzo stesso qui cambia medium, compie un salto dal libro alla rete, mostra il suo sistema di intreccio. Si aggiungono nuove fonti, pensieri, voci. Dopo che recentemente una dopo l'altra le figure del romanzo hanno preso la parola attraverso degli estratti, il 22 settembre inizia una nuova serie di contributi: *Wegstücke*, pezzi di percorso. Nel romanzo ricorrono numerose microstorie, che aprono dei mondi propri. Alcune di esse verranno presentate qui. Il lunedì e il giovedì proseguiamo il nostro viaggio nel romanzo. Vi informiamo volentieri sulle novità via newsletter».

Strutturato in diverse sezioni che affrontano il tema da prospettive diverse, la pagina internet sembra sfruttare molto bene questa possibilità offerta dalla rete. La prima sezione è chiamata significativamente *Romanwege*, a sottolineare il carattere anche topografico di questa ricerca, il suo fondarsi su percorsi che non sono solo mentali, ma anche concreti, storici e geografici. Si ritrovano in queste sezioni i personaggi del romanzo con le loro storie. Settimanalmente vengono aggiunti sotto questa voce nuovi stralci dal romanzo di cui si propone una sorta di lettura collettiva. Sempre sotto questo link vi si trovano gli *Essays* nei quali l'autrice parla in prima persona di ciò che l'ha spinto a scrivere questo libro, della propria esperienza personale e familiare. Seguono le parti dedicate alle fonti – distinte in fonti tedesche e fonti polacche – dove sono inseriti i materiali e testimonianze raccolte durante il viaggio di ricerca in Slesia finanziato all'autrice dalla fondazione Bosch. Tra le fonti tedesche si trova una bibliografia di testi ritenuti interessanti sull'argomento, ma anche una serie di documenti privati di Draesner, immagini di Breslau prima della guerra, suoi racconti in prima persona riguardo a quanto ha osservato durante l'infanzia del comportamento dei nonni paterni, su quanto poco si parlasse di quel passato e quanto forte fosse tuttavia la sua presenza nelle vite di quelle persone. La sezione di fonti polacche è appunto costituita dalle testimonianze raccolte dall'autrice durante il suo viaggio in Polonia e comprende anche una serie di link a interviste audio. In generale, se già il romanzo si componeva di voci diverse, ognuna con i propri ricordi incerti, il sito risulta ancora più aperto e polifonico e per sua stessa natura consente questa polifonia. Link a materiali audio e video sono presenti anche alla voce *Mixed-Media*, dove, però non si trovano solo quelli riguardanti il viaggio di ricerca, ma anche interviste fatte all'autrice dopo l'uscita del romanzo in cui essa presenta l'intero progetto. Vi è poi un link in cui si chiarisce un po' il motivo per cui l'autrice ha creato il filone parallelo della ricerca sulle scimmie. Questi animali, considerati tra i parenti più stretti dell'uomo nel mondo animale, le hanno offerto lo spunto per riflettere su questioni comportamentali e sociali (soprattutto sull'origine della pulsione alla violenza) e su questioni relative al linguaggio. Infatti, mentre nel romanzo a ogni personaggio vengono associati dei simboli del linguaggio *yerkish*, creato per testare le capacità comunicative delle scimmie, sul sito sono presenti invece link a diversi materiali informativi su questo progetto di ricerca, che offrono anche spunti interessanti di riflessione sul linguaggio in generale.

Che il linguaggio sia in qualche modo il punto di partenza delle ricerche di Ulrike Draesner lo dimostra anche il fatto che il sito contiene una sezione speciale intitolata *Lexikon der Reisende Wörter* dove sono presentate delle parole intorno alle quali si

addensano significati rilevanti per l'intera opera. Come di consueto, dunque, Ulrike Draesner prende le mosse proprio da uno scavo nelle significato e nella storia delle parole per proporre una rielaborazione collettiva del passato a partire appunto da ciò che in teoria è lo strumento di condivisione per eccellenza. Scrive l'autrice:

«Das Lexikon der reisenden Worte gehört Esther. Sie hat es lange geführt und einmal erklärt sie im Roman ihrem Großvater Eustachius ein Wort daraus: mangmang, die chinesische Vokabel für Unendlichkeit. Das Lexikon war Teil meines Schreibprozesses. Es wanderte in den Text und wieder aus ihm heraus. Im *Tractatus logico-philosophicus* spricht Ludwig Wittgenstein von Leitern: die man anlegt, anlegen muss, um weiterzukommen. Doch ist man den Weg einmal gegangen, kann man sie zur Seite stoßen. Die reisenden Worte bewegen sich zwischen Sprachen, zwischen Erleben und Nachdenken, zwischen damals und heute. Einige von ihnen sind auf den Vor- und Nachsatzseiten des Buches abgedruckt, im Übergangsbereich zwischen Buch und Nichtbuch. Vor einem gewitterdunklen Himmel steigen sie auf. Hier, außerhalb des Romans, lassen sie sich öffnen. Sichtbar werden Gedankengänge und Gefühlswege, die sich vielleicht nicht begrifflich, wohl aber atmosphärisch im Roman niederschlugen».²⁷⁹

In queste parole si può leggere tutta la complessità del progetto e la cura nel realizzarlo: dal riferimento alla filosofia di Wittgenstein all'attribuzione di questo progetto al personaggio che più di tutti è in grado di sentire e interpretare il silenzio di chi è stato ferito nel profondo dagli eventi storici; dalla scrittura delle parole all'interno della copertina del libro – sullo sfondo appunto di un cielo cupo, perché non sono concetti chiari, ma 'condensazioni atmosferiche' – al passaggio di queste parole dai margini del libro – una zona interstiziale tra libro e non libro: un luogo virtuale e concreto allo stesso tempo, dove il lettore può costruire e ricostruire il proprio percorso di lettura. Significativa è ad esempio *mangmang*, la parola cinese per infinito. Riferendosi al *Lexikon der sperrigen Wörter* del poeta Yang Liang, Draesner spiega che tale parola ha a che fare con prati

²⁷⁹ <<http://www.der-siebte-sprung.de/category/lexikon-der-reisenden-woerter/>>: «Il lessico delle parole in viaggio appartiene ad Esther. Lo ha tenuto a lungo e una volta nel romanzo racconta a suo nonno Eustachio una parola tratta da esso: *mang mang*, il termine cinese per infinito. Il lessico era parte del mio processo di scrittura. Confluiva nel testo e ne riusciva. Nel *Trattato Logico-filosofico* Ludwig Wittgenstein parla di scale: che si mettono, devono essere messe per andare avanti. Eppure, una volta fatto il percorso, la si può mettere da parte. Le parole in viaggio si muovono tra le lingue, tra vivere in prima persona e riflettere, tra allora e oggi. Alcune di esse sono stampate sulla copertina interna all'inizio e alla fine del libro, nella zona di passaggio tra libro e non libro. Si ergono su un cielo che annuncia tempesta. Qui, al di fuori del romanzo, si lasciano aprire. Diventano evidenti ragionamenti e percorsi dei sentimenti, che magari non concettualmente ma 'a livello atmosferico' si depositavano nel romanzo».

sterminati, gli stessi che spesso si ritrovano nelle descrizioni nostalgiche di chi è stato espulso dalla Polonia. Inoltre, come in tanti personaggi bilingui di Draesner c'è presente l'idea del contatto tra le lingue stesse: «Wie sagt Lian: Doppelung und Zärtlichkeit. Zwischen den Sprachen geht die Reise so: mögen/mangmang».²⁸⁰ C'è poi la parola inventata *Wegewirklichkeit*, con la quale Draesner cerca di descrivere la complessa realtà dei drammatici viaggi dalla Slesia verso la Germania, sottoposti alle avversità meteorologiche e alle violenze umane. Ci sono parole chiave come *Vertrieben* (che per lungo tempo è stato il titolo del romanzo), *Kriegskinder*, *Erbenkinder*, *Postmemory* e *memory cascading*, o come la stessa parola *Rand* presente nel titolo:

«[...] Ein Rand also gibt als Grenze Halt und Schutz. Er verleiht Fassung. Die Redewendung „mit etwas zu Rande kommen“ geht auf diese Grundbedeutung zurück. Auch ein Ufer (Fassung des Landes) kann als „Rand“ bezeichnet werden, ebenso der Saum einer Tiefe, eines Abgrundes oder einer Schlucht. In der Redewendung „halt den Rand“ bezeugt sich bis heute eine weitere Bedeutung des Wortes: „Rand als Einfassung, Abgrund und Saum des Menschen meint – seinen Mund. An diesem Rand stößt der Einzelne an die Welt, hier schlagen Inneres und Äußeres ineinander um».²⁸¹

Draesner racconta del legame tra la parola *Rand* e la parola *Mund*, di come ci sia nella lingua tedesca un nesso tra la bocca e la cornice, il margine, nesso dato dal mescolarsi e confondersi di interno ed esterno. Ciò può essere interessante per l'interpretazione del titolo poiché si rafforza l'idea del salto dal margine come narrazione stessa, come qualcosa che viene dall'incontro tra interno ed esterno e che si concretizza attraverso il linguaggio. Come si è visto, nonostante gli io-narrativi del romanzo siano nove, quelli che Draesner considera le voci che compiono gli *'Sprünge vom Rand der Welt*, sono solo quelli di coloro che hanno vissuto in prima persona la follia della seconda guerra mondiale e coloro che da figli ne hanno pagato le conseguenze dirette. Questi 'salti' dal margine del mondo sono i salti di coloro che ricordano, coloro che verbalizzano i propri traumi e portano la propria testimonianza. L'intero progetto è del resto basato sulla rielaborazione collettiva del passato per la costruzione di una memoria di quegli eventi e delle loro conseguenze. Il

²⁸⁰ < <http://www.der-siebte-sprung.de/mangmang/> >.

²⁸¹ < <http://www.der-siebte-sprung.de/rand/> >: «Un margine dà come confine appoggio e protezione. Dà forma. L'espressione “venire a capo di qualcosa” si rifà a questo significato di base. Anche un fiume, (forma del paese) può essere considerato un “margiene”, come l'orlo di una profondità, di un precipizio o gola. Nell'espressione „halt den Rand“, „chiudi la bocca“ si attesta ancora oggi un altro significato della parola: „come confine come bordo, abisso, orlo degli uomini si intende la bocca. Su questo margine il singolo si scontra con il mondo, interno ed esterno mutano l'uno nell'altro».

salto più importante per questo scopo è dunque proprio il settimo, quello dal libro alla dimensione pubblica data dai lettori e dal sito. L'ultimo link del sito è appunto quello dedicato alla condivisione di testimonianze riguardanti la storia tedesca di quegli anni, gli effetti sulle generazioni successive o anche esperienze di lettura del romanzo, nonché – cosa particolarmente interessante – richieste di parole da aggiungere a quelle selezionate dall'autrice. Questa sezione viene presentata come segue:

«ERZÄHLEN SIE SELBST!

Der Roman heißt „Sieben Sprünge vom Rand der Welt“, obwohl nur sechs Vertriebene ihre Geschichte erzählen. Jeder von ihnen ist vom Rand seiner Welt gesprungen. Auf www.der-siebte-sprung.de springt der Roman selbst – in ein anderes Medium. Sein Resonanzraum verlängert sich in Netz.

Was ist der Siebter Sprung?

Hier in der Rubrik „Selbst-Erzählen“ ist Platz für Ihre Gedanken zu Flucht und Vertreibung, Ihre Erfahrungen mit dem Thema in verschiedenen Generationen, Ihre Geschichte(n), Ihre Leseindrücke. Auch Fragen an die Autorin sind willkommen. Und neue Wortbeiträge für das „Lexikon der reisenden Wörter“ werden auf Bestellung geliefert».²⁸²

Gli interventi giunti fino ad ora sono molto interessanti e variegati. Vi si legge di tedeschi che da bambini hanno avuto dei rifugiati provenienti dalla Slesia come compagni di gioco e hanno così fatto le proprie prime esperienze di percezione di quanto è proprio e quanto è estraneo; brevi testimonianze di persone che come Draesner sono figlie di espulsi dalla Slesia, talvolta accompagnate da versi e foto; dichiarazioni di nostalgia per la terra abbandonata e non appartenenza alla Germania; testimonianze sulla difficoltà a esprimere le proprie emozioni quando si è figli di una generazione che le ha sempre represso perché troppo difficili da gestire; commenti di lettura.

²⁸² < <http://www.der-siebte-sprung.de/selbst-erzaehlen/> >: «**Raccontate voi stessi!** Il romanzo si chiama Sette salti dal margine del mondo, benché solo sei profughi raccontino la loro storia. Ognuno di loro ha compiuto un salto dal margine del proprio mondo. Su www.der-siebte-sprung.de è il romanzo stesso a compiere un salto – in un altro medium. Il suo spazio di risonanza si allunga nella rete. **Cos'è il settimo salto?** Qui nella rubrica “Racconti personali” c'è spazio per le vostre riflessioni su fuga e allontanamento forzato, le vostre con il tema attraverso diverse generazioni, le vostre storie, le vostre impressioni di lettura. Anche le domande all'autrice sono le benvenute. E vengono fornite su richiesta nuovi lemmi per il lessico delle parole in viaggio».

È importante a questo punto sottolineare che sia il libro sia il sito, in forme diverse, aprono tutta una serie di questioni inerenti la costruzione della memoria condivisa degli eventi storici. Tale processo non è certamente mai semplice e sembra essere particolarmente complesso nel caso specifico degli eventi che hanno segnato le relazioni tra Germania e Polonia. Nel suo interessante saggio dal significativo titolo *The Persistence of Postwar*, Norman Naimak illustra la politica di omogeneizzazione etnica perpetrata in Polonia prima dai tedeschi e poi dai sovietici e soprattutto mette in evidenza quanto quegli eventi continuano tuttora a segnare le relazioni tra Germania e Polonia. Per esemplificare la complessità di questi rapporti Naimak racconta dell'animoso dibattito sorto intorno all'analisi del passato e all'elaborazione di una memoria di quegli eventi condivisa a livello sovranazionale:

«In 2000, when Erika Steinbach, member of the Bundestag und president of the Bund der Vertriebener (BdV) (Association of Expellees), proposed a fundraising campaign to build a museum in Berlin against forced deportations (Zentrum gegen Vertreibungen) to commemorate and document these events in the twentieth century, the press in both Poland and Germany raised a storm of opposition. Before her visit to Poland in the fall 2003, Steinbach was portrayed on the front of the popular magazine Wprost (17 August 2003), as a lather-jacked Nazi dominatrix riding on the back of her Trojan horse, Chancellor Gerhard Schroeder. There were counterproposals from Germans (like Markus Meckel) and Poles (Adam Michnick, Adam Krzewniski, and Wlodziemierz Borodziej) to build an all-European museum on forced deportation in Wroclaw (Breslau). Others suggested Strasbourg as the best site. Meanwhile, a parallel initiative in 2003 came primarily from Central European (German and Polish) academic circles and cultural officials, supported by resolutions of the European Council. This involved the creation of a European Network of Memory and Solidarity that would integrate the projects of research institutes and social organisations interested in developing an all-European approach to the history of ethnic cleansing, mass killing, and oppression in the region. “The objective of the network”, stated a resolution from the 2 February 2005 meeting in Warsaw, “is the analysis, the documentation, and the dissemination of the history of the 20th century, a century of wars, totalitarian dictatorships, and the suffering of civilian populations...” The idea is to develop a common history of mass killing and deportation and absorb it into a single European narrative of past, present and future. As then Cultural Secretary Christina

Weiss put it in Warsaw: “to broaden the narrow national view of the past into a European viewpoint».²⁸³

Il contesto in cui s’inseriscono le ricerche, la stesura e la diffusione del libro è dunque molto particolare e richiede una particolare sensibilità che l’autrice dimostra di avere. Il modo migliore in cui essa si esprime, è certamente l’elevato grado di complessità che l’autrice ha dato tanto al libro quanto al sito. Nel libro, l’interpretazione degli eventi viene presentata da Draesner in forma simbolica attraverso racconti di personaggi fittizi appartenenti a quattro generazioni diverse (personaggi che hanno partecipato alla guerra, *Kriegskinder*, *Enkelkinder* e figli degli *Enkelkinder*). Delle nove voci che raccontano la propria storia, sei sono tedesche e tre polacche. Molti dei personaggi ammettono di non essere certi della verità dei propri ricordi, che potrebbero essere stati distorti con il passar del tempo e la crescita delle ferite. Lo spettro culturale e temporale coperto è dunque piuttosto ampio e conferisce al romanzo un carattere polifonico, che nelle intenzioni dell’autrice deve contribuire a frammentare la rappresentazione della storia e mostrarne la complessità.

Il sito rende questo quadro ancor più articolato perché mostra la finzione del romanzo come tale, mostra la prospettiva dalla quale chi l’ha scritto ha guardato a quegli

²⁸³N. M. NAIMARK, *The Persistence of “the Postwar”*, in F. Biess e R. Moeller (a cura di), *Histories*, Berghahn Books, 2010, pp. 13-29, qui pp.25-26: «Nel 2000, quando Erika Steinbach, membro del Bundestag e presidente dell’Associazione dei profughi (BvD), propose una campagna fondi per costruire un museo a Berlino contro la deportazione forzata (Zentrum gegen Vertreibungen) per commemorare e documentare questi eventi nel ventesimo secolo, sia la stampa tedesca che quella polacca sollevò un vespaio di polemiche. Prima della sua visita in Polonia nell’autunno del 2003, Steinbach fu disegnata sulla copertina della popolare rivista *Wprost* (17 agosto 2003) come una dominatrice nazista in giacca di pelle che cavalca il suo cavallo di Troia, il cancelliere Gerhard Schroeder. Ci furono delle controproposte da parte tedesca (come quella di Markus Meckel) e polacca (Adam Michnick, Adam Krzemiński, and Włodzisław Borodziej) di costruire un museo pan-europeo sulla deportazione forzata a Wrocław (Breslau / Breslavia). Altri suggerirono Strasburgo come sede ideale. Nel frattempo nel 2003 un’iniziativa parallela giunse principalmente da circoli accademici e dalle istituzioni culturali dell’Europa centrale (tedesca e polacca), supportata dalla risoluzione del consiglio europeo. Questo comprendeva la creazione di una Rete Europea di Memoria e Solidarietà che avrebbe integrato progetti di istituti di ricerca e organizzazioni sociali interessati nello sviluppo di un approccio pan-europeo alla storia della pulizia etnica, omicidi di massa e oppressione nella regione. “Scopo della rete”, affermava la risoluzione di un convegno tenutosi a Varsavia il 2 febbraio 2005, “è l’analisi, la documentazione e la diffusione della storia del ventesimo secolo, un secolo di guerre, dittature totalitarie e sofferenze per la popolazione civile...”. L’idea è sviluppare una storia comune degli omicidi di massa e della deportazione per assorbirli in una singola narrazione europea del passato, del presente e del futuro. Come affermò la responsabile per la cultura Chrisina Weiss: “allargare le ristrette interpretazioni nazionali in un punto di vista europeo».

Nel frattempo, accanto al centro di ricerca Willy Brandt fondato presso l’università di Breslavia nel 2002 con fondi del DAAD, il progetto di un centro di ricerca e informazione internazionale è proseguito e sta prendendo corpo proprio a Breslavia con il nome di Zentrum Erinnerung und Zukunft (Ośrodek Pamięć i Przyszłość), centro che la stessa autrice ha avuto modo di visitare prima ancora della sua apertura. La scelta fatta è stata quella di raccogliere fundamentalmente testimonianze orali di persone che hanno vissuto quegli eventi.

eventi, fornisce ulteriori testimonianze dirette attraverso interviste e fornisce la possibilità a lettori e internauti di condividere la propria esperienza o esprimere il proprio giudizio, oltre che di muoversi liberamente tra i materiali che lo compongono, senza seguire una linea precisa come quella data dal romanzo. Da un lato si ha dunque una costruzione simbolica, un monumento della storia; dall'altro una decostruzione di quel monumento e l'aggiunta a esso di ulteriori materiali che vanno a complicarne ulteriormente la rappresentazione.

Se si guarda a questo progetto attraverso la lente della teoria sulla memoria di Aleida Assmann, che certamente è riconosciuta come una delle maggiori autorità nel campo degli studi in quest'ambito, si possono anche meglio comprendere le implicazioni culturali della struttura che Draesner ha dato al proprio lavoro e soprattutto la rilevanza della scelta di affidare parte della comunicazione a un medium digitale, sapendone sfruttare anche le caratteristiche specifiche. Secondo il modello di Aleida Assmann si può distinguere tra memoria culturale e memoria comunicativa. La prima viene determinata da una precisa politica del ricordo e dell'oblio attraverso testi o altri costrutti simbolici materiali ai quali viene dato valore canonico; la seconda è legata al racconto di tre generazioni di testimoni. La memoria comunicativa è caratterizzata dal presente storico dei sopravvissuti, quella culturale dal passato assoluto. La memoria culturale si fonda su supporti materiali, quella comunicativa su testimonianze orali. Il volume a stampa va in un certo senso nella direzione della memoria culturale che propone una determinata interpretazione e rappresentazione dei fatti storici.

Presentando tante testimonianze di persone che hanno un legame più o meno diretto con gli eventi, il sito potrebbe essere invece ascrivibile all'ambito della memoria comunicativa. Già il fatto che Draesner abbia sviluppato il proprio lavoro in due forme tanto diverse è certamente rilevante, ma ancor più lo è la relazione che s'instaura tra i due media. Come detto, infatti, il sito non solo aggiunge altre prospettive, ma distrugge continuamente l'illusione di veridicità del romanzo mostrandolo come artefatto. In questo modo Draesner, sfruttando le possibilità di un nuovo medium, fa venir meno uno dei presupposti della memoria culturale, ossia il fatto di essere costruita e presentata come interpretazione stabile e condivisa di determinati fatti storici, come supporto per la creazione di un'idea d'identità comune.

A quest'idea di adesione a un modello interpretativo condiviso si sostituisce attraverso il sito quella di un'interpretazione collettiva, di una continua potenziale riscrittura della storia. Del resto, il materiale archiviato in forma digitale risulta in qualche modo più presente, facilmente richiamabile nella contemporaneità. Non a caso la studiosa

Elena Esposito fa notare che la parola virtuale viene spesso anche usata come sinonimo di latente.²⁸⁴ Il tutto è complicato ancor più dal fatto che s'insiste molto sull'idea della 'fremde Erinnerung' di coloro che non hanno vissuto di persona determinati eventi, ma ne hanno subiti gli effetti. In questo senso, il passato sembra non essere tanto un corpo separato che getta la sua ombra, quanto piuttosto una presenza viva e forte. Anche da questo punto di vista la scelta di realizzare parte del progetto attraverso un sito internet si è rivelata fondamentale poiché ha contribuito a problematizzare la questione del tempo. Inoltre, essendo scritto in tre lingue diverse – tedesco, polacco e inglese – il sito non si rivolge solo a un pubblico tedesco, ma europeo in genere, mostrando in prospettiva la strada per un tipo di costruzione della memoria che non sia rivolta soltanto a una nazione specifica, ma investa i rapporti stessi tra le nazioni. Su alcune di queste implicazioni dell'utilizzo delle nuove tecnologie si era espressa qualche anno fa la stessa Aleida Assmann, esponendo in una breve pubblicazione le sue profonde perplessità davanti al fenomeno internet come possibile supporto alla memoria culturale:

«Die Angemessene Metapher für das Internet ist deshalb nicht die Bibliothek oder das Archiv, sondern der Supermarket. Dort ist das Neue und Frische am wertvollsten. Was zu lange auf dem Regal liegen bleibt, verliert seinen Wert und kann nur zum halben Preis gekauft werden. Mit der elektronischer Verflüssigung von Materialität und der Beschleunigung des Informationssystems ist das Internet ein Speichergedächtnis ohne Speicher. Es ist ganz auf die Gegenwart eingestellt, es legt zurück und hält vor, was hier und jetzt tatsächlich gebraucht wird. [...] Der Präsentismus des Internets und seine globale Reichweite scheinen die Vorstellung von Kultur als Gedächtnis obsolet zu machen».²⁸⁵

I dubbi di Assmann in merito a internet riguardano dunque l'instabilità del supporto alla quale sono collegate anche il carattere sovranazionale e la tendenza alla presentificazione piuttosto che all'archiviazione sistematica. Il progetto di Ulrike Draesner mostra che le caratteristiche di internet come strumento di archiviazione portano

²⁸⁴ Cfr. E. ESPOSITO, *Fiktion und Virtualität*, in S. Krämer (a cura di), *Medien, Computer Realität*, cit., pp. 269-297, qui p. 270

²⁸⁵ A. ASSMANN, *Das Kulturelle Gedächtnis an der Millenniumschwelle. Krise und Zukunft der Bildung*, UVK Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 2004, p. 15: «La metafora giusta per internet è perciò non la biblioteca o l'archivio, bensì il supermercato. Lì, ad avere il valore maggiore, è ciò che è nuovo e fresco. Quello che resta troppo a lungo sugli scaffali, perde valore e può essere comprato solo a metà prezzo. Con la perdita di materialità attraverso il medium elettronico e l'accelerazione del sistema di informazioni, internet si configura come supporto per la memoria senza memoria. È regolato completamente sul presente ripone e mette a portata di mano ciò che serve veramente qui ed ora. Il presentismo di internet e la sua portata mondiale sembrano rendere obsoleta un'immagine di cultura come memoria».

effettivamente in questa direzione, ma mostra anche che i tratti peculiari individuati da Assmann possono essere delle potenzialità e non dei limiti.

L'aspetto più evidente è certamente quello riguardante la sovrانionalità. A differenza di monumenti e archivi fisici, un sito può essere facilmente accessibile a tutti e consente dunque una più ampia fruizione dei materiali e in generale del ricordo di eventi passati; inoltre il fatto che sia scritto contemporaneamente in più lingue consente di ridimensionare anche la barriera linguistica.

Anche la presentificazione di cui parla Assmann trova per certi versi un riscontro nel sito, sebbene non come ricerca costante del nuovo e svalutazione del vecchio, bensì come presentificazione del ricordo in sé, che è di fatto un elemento inscindibile dal processo di commemorazione. In realtà Assmann stessa sottolinea nei propri scritti che il ricordo del passato è sempre proiettato nel presente, il passato viene rielaborato in base al presente e non ripreso in quanto tale. In Draesner questo aspetto emerge in diversi modi. Innanzitutto nella frequente sottolineatura del fatto che il passato mostra le sue conseguenze nel presente. È questo, in effetti, uno dei principi fondamentali sui quali si fonda il concetto di *postmemory*: nonostante il nome sembri indicare l'opposto, alla base di questo concetto c'è, infatti, l'idea di un passato che non passa. Continuando a far sentire con forza i propri effetti nel presente, esso non può essere facilmente fissato in una forma precisa e condivisa, restando a livello di memoria comunicativa e non culturale.

L'altra modalità in cui la presentificazione emerge è il frequente riferimento all'instabilità dei ricordi. Messo in luce anche dalle più recenti ricerche scientifiche sulla memoria, l'instabilità del ricordo è legata a dei meccanismi di difesa del cervello che comporta la parziale rimozione o comunque la rielaborazione di eventi traumatici, che dunque non possono facilmente essere ricordati in maniera veritiera. Questo dato è ovviamente particolarmente rilevante quando poi determinati fatti storici vanno ricostruiti collettivamente per la formazione della memoria culturale. Che l'autrice sottolinei spesso quest'aspetto ha come conseguenza un'instabilità del ricordo a livello collettivo e la presentazione del passato come un qualcosa su cui non si può avere un dominio completo. Dominio che in realtà è il presupposto per il passaggio dalla memoria comunicativa a quella culturale. Quest'ultima si fonda sull'apparenza di controllo sul passato e sulla stabilità delle interpretazioni che devono poi essere funzionali ai discorsi che hanno luogo nella contemporaneità. Il processo di canonizzazione di una determinata interpretazione di un evento storico è dunque funzionale alla sua fissazione in una determinata forma che sia in linea con le politiche culturali vigenti. Venendo meno la possibilità di presentare in

forma stabile dei ricordi viene dunque meno anche la possibilità della costruzione della memoria culturale. Da questo punto di vista, Assmann ha certamente ragione a sottolineare che i cambiamenti nei sistemi di archiviazione comportati dai nuovi media possono portare degli importanti cambiamenti nel modo di concepire la cultura come memoria, ma non si può forse arrivare ad affermare che essi la rendano obsoleta. Il celebre studioso russo Juri Lotmann, citato anche dalla stessa Assmann nei suoi studi, ha giustamente messo in luce che la cultura non è un bene ereditario e che il materiale culturale viene rinegoziato di generazione in generazione. Certamente il modello di cultura proposto dalla studiosa tedesca rientra in questa tipologia di cultura, ma in realtà questo modello non esclude neanche operazioni culturali come quella portata avanti da Draesner con il proprio sito che anzi si fonda sulla ricostruzione da vari punti di vista degli eventi storici. La mancata affermazione di un punto di vista dominante affidato a ‘esperti’ della cultura, che selezionano il materiale a loro disposizione e decretano l’affermazione di determinate interpretazioni su altre, non prescinde da una riflessione sulla storia e contemporaneamente sulle sue varie interpretazioni. In questo senso si può affermare che non è in sé il modello di cultura come memoria a diventare obsoleto, ma piuttosto l’idea che sia proficuo per la cultura fissare delle immagini precise e stabili di fatti storici o di materiali culturali in genere. Questo è un aspetto molto importante per Draesner, che si ricollega al discorso sulla percezione, centrale nella sua poetica. Afferma l’autrice in un’intervista,

«Politisches in Literatur heißt weder einfach sich für etwas zu »engagieren« noch »Widerstand« aufzubauen. Derart schablonenhaften Begriffe helfen hier nicht. Politik in Texten meint vor allem Wahrnehmen statt meinen. [...] Und weil ich politisch aus Literatur lerne, wenn Politik bedeutet, wie der Einzelne sich auf das Gemeinwesen bezieht und dieses Gemeinwesen seinerseits ständig an ihm handelt».²⁸⁶

In questo passo si può cogliere appieno l’approccio con il quale Ulrike Draesner si accosta all’utilizzo di internet per il proprio lavoro, l’idea stessa che Draesner ha della cultura e del ruolo che la letteratura svolge in essa. Essa si basa sulla percezione piuttosto che sulla formazione di idee e concetti stabili; si nutre della scoperta di nuovi collegamenti

²⁸⁶U. DRAESNER, *Anders oder: »Hatte ich nicht schon genug gesagt?«*, in W. F. Scholler e H. Wiesener (a cura di), *Widerstand des Textes. Politisch-ästhetische Ortsbestimmungen*, Mattes & Seitz, Berlin 2009, pp. 133-149, qui pp. 148-149: «Politico in letteratura non vuol dire né semplicemente impegnarsi per qualcosa, né fare opposizione. Certi concetti schematici non aiutano in questo caso. La politica nei testi vuol dire soprattutto percepire piuttosto che pensare. [...] E poiché io imparo politicamente dalla letteratura, quando la politica significa, come il singolo si rapporta alla collettività e questa collettività a sua volta agisce costantemente su di lui».

tra le cose, piuttosto che di quadri definiti e su un canale di comunicazione tra singolo e collettivo che consente a entrambe le parti di partecipare attivamente alla circolazione delle informazioni e delle idee e alla loro interrogazione. Internet è per sua natura uno strumento che consente questo tipo di comunicazione culturale. La rete che ne è la metafora è un'immagine ricorrente negli scritti dell'autrice la cui idea di linguaggio, di cultura e letteratura è basata appunto sul collegamento e sull'addensarsi di significati in nodi inscindibili gli uni dagli altri. L'utilizzo da parte di Draesner si configura dunque come un atto consapevole, una scelta poetica e politica piuttosto che di marketing o di immagine. Come afferma lei stessa nello scritto che dedica a letteratura e nuovi media,

«Solange uns hingegen etwas anderes vorgespielt wird, solange Literatur nur ist was das System bestätigt, indem es unsere Wirklichkeiten vereinfacht und uns die Gaukelung eines ungebrochenen Ichs, das ein bisschen in Not verstickt ist, vorführt, solange verschenkt Literatur ihr Potential in der neuen Medienwelt und manövriert sich selbst in eine Wirkungslosigkeit, über die zu klagen ihr dann tatsächlich zur Lächerlichkeit gereichte».²⁸⁷

Conclusione

²⁸⁷U. DRAESNER, *Restnatur im Halbidyll*, cit., qui p. 168: «Fin quando ci viene presentato qualcos'altro, fino a quando la letteratura si limita a convalidare il sistema, semplificando le nostre realtà e mostrando l'illusione di un io non frammentato, che è un pochino in difficoltà; fino ad allora la letteratura getta via il suo potenziale nel nuovo mondo dei media e armeggia in una inefficacia, sulla quale diventa ridicolo piangere».

Nel suo celebre saggio sulla traduzione, Walter Benjamin afferma che la scrittura poetica si colloca all'interno della foresta della lingua, mentre la traduzione si colloca ai suoi margini. Il poeta, infatti, è per Benjamin immerso nella propria lingua, mentre il traduttore deve al di fuori di essa, dirimpetto alla foresta, guardarla dall'esterno e sentirne l'eco. Scrive Antoine Berman:

«Opera e traduzione non sono affatto situate in 'luoghi' differenti, non sono caratterizzate da un 'abitare ciascuno nella propria lingua'. No: ognuna sta in un rapporto 'topologico' differente rispetto *alla lingua stessa*. La lingua non è 'abitata' nello stesso modo dall'opera e dalla traduzione. Rigorosamente parlando, solo l'opera 'abita la lingua', il cuore della sua lingua, il centro della sua lingua, mentre la traduzione sta sul bordo della propria lingua, laddove l'altra lingua può apparire. [...] Il poeta, immerso nel massiccio forestale della *propria* lingua, difficilmente può percepire quell'essere-al-di-fuori-della-sua-lingua che è lo specifico del traduttore. Costui è tra-le-lingue, al limitare delle lingue».²⁸⁸

Ulrike Draesner e Ann Cotten si possono definire scrittrici che seguono nella propria scrittura il paradigma della traduzione nel senso che esse si pongono ai margini delle lingue, le osservano dall'esterno, si collocano tra di esse e lasciano che nella propria scrittura risuoni l'eco dello straniero – o sarebbe più corretto dire del contatto con l'estraneo. Tale contatto mostra le differenze tra le lingue, esibisce la loro non naturalità e fa uscire tanto le scrittrici quanto i lettori dalla condizione di familiarità non ragionata con la propria lingua.

Questo processo non è in realtà solo concettuale: un ruolo fondamentale lo ha la percezione fisica delle lingue, che le autrici veicolano al lettore, coinvolgendolo in questo particolare approccio al medium linguistico. Riprendendo una celebre affermazione di Benjamin su Franz Kafka – non a caso un autore plurilingue – si potrebbe dire che lo sguardo esterno sulla propria lingua, l'interazione tra lingue diverse 'dispiega il senso' in maniera molto particolare:

«Il verbo "dispiegare" ha un doppio senso. Se il bocciolo si dispiega nel fiore, il bastimento di carta, che si insegna a fare ai bambini si dispiega in un foglio liscio. E questo secondo tipo di "spiegazione" è propriamente adeguato alla parabola, al piacere di

²⁸⁸A. BERMAN, *L'âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2008, pp. 147-154; trad. it. di V. Sommella, *L'âge de la traduction*, in *Filosofia e poetica della traduzione*, in «Testo a fronte», n. 49, 2013, pp. 19-27, qui p. 23.

stenderla finché il suo significato sia del tutto piano. Ma le parabole di Kafka si dispiegano nel primo senso e cioè come il bocciolo diventa fiore. Perciò il loro prodotto è affine alla poesia». ²⁸⁹

Allo stesso modo, la scrittura di Cotten e Draesner fa dispiegare davanti al lettore la complessità del linguaggio: la sua materialità, l'estrema soggettività data dallo stretto legame col corpo e le sue percezioni fisiche e, allo stesso tempo, il suo valore culturale dato dalla memoria che è stratificata in esso. La specificità della prospettiva che il linguaggio ha sul mondo è innanzitutto qualcosa che si percepisce, di cui ci si rende conto quando ci si trova effettivamente a vivere in una lingua diversa.

Il più delle volte è proprio attraverso la tematizzazione di quest'esperienza di vita che si cerca di mettere a parte il lettore di una nuova concezione del linguaggio. Come tema di scrittura, dunque, prima ancora che come pratica letteraria. Basti pensare, ad esempio, alla mirabile rappresentazione della vita in una lingua straniera fatta in tempi non troppo lontani da Eva Hoffman in *Lost in Translation. A life in a New Language*. Il romanzo autobiografico della scrittrice di origine polacca si fonda appunto sulla scoperta – all'inizio dolorosa, perché derivata da una privazione – della colorazione affettiva delle parole:

«But mostly the problem is that the signifier has become severed from the signified. The words I learn now don't stand for things in the same unquestioned way they did in my native tongue. "River" in Polish was a vital sound, energy with the essence of riverhood, of my rivers, of being immersed in rivers. "River" in English is cold – a word without an aura. It has no accumulated association for me, and it does not give off the radiating haze of connotation. It does not evoke». ²⁹⁰

Questo tipo di considerazioni è appunto un elemento ricorrente della scrittura esofonica e vengono spesso presentate in chiave negativa, come perdita. In realtà, nonostante il titolo della sua opera lasci supporre il contrario, Hoffmann presenta l'immersione in una lingua straniera in maniera molto positiva. Da essa origina una curiosità per la capacità di significare delle parole, per il loro essere strumenti di relazione con il mondo, simile a quella dei bambini:

²⁸⁹W. BENJAMIN, *Franz Kafka . Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id. *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino 2010, pp. 275-305, qui p. 286.

²⁹⁰E. HOFFMAN, *Lost in Translation. A life in a new language*, Vintage, London 1999, p. 106.

«Each language modifies the other, crossbreeds with it, fertilizes it. Each language makes the other relative. Like everybody I am the sum of my languages –the language of my family and childhood, and education and friendship, and love and the larger, changing world- though perhaps I tend to be more aware of the fractures between them and of the building blocks. The fissures sometimes cause me pain, but in a way they're how I know that I'm alive». ²⁹¹

Hoffman è certamente una delle autrici che è riuscita a esprimere in maniera più emozionante e suggestiva la costruzione di un nuovo rapporto con il linguaggio – e con se stessi – a partire da una lingua diversa. Nel suo intento di prestare questa pregnante esperienza, essa può essere per certi versi accomunata alle autrici qui oggetto di analisi. C'è però una differenza sostanziale tra la sua opera e quelle di Cotten e Draesner. La prima, infatti, è un *memoire*, mentre le seconde non presentano lo straniamento linguistico in forma autobiografica, ma lo rendono manifesto al lettore per mezzo di una scrittura che segue il paradigma della traduzione. La scoperta di una nuova prospettiva dalla quale guardare alla propria lingua – e al linguaggio in genere – non è il tema diretto della loro opera, bensì un effetto della loro modalità di scrittura.

Questa differenza è fondamentale in quanto mostra l'essofonia come una prassi, oltre che come esperienza di vita. Una pratica che in letteratura viene portata avanti in traduzione. E se in traduzione ci si trova davanti a un 'originale' in una lingua e un testo in un'altra lingua 'd'arrivo', una scrittura che faccia della traduzione il suo paradigma prende sulle spalle il peso culturale e affettivo di una lingua (che viene in qualche modo considerata essa stessa come un testo) e lo porta con sé nel viaggio in un'altra. La lingua d'arrivo sarà apparentemente la stessa, ma in realtà avrà su di sé i segni di questo viaggio. Sarà appunto compito del lettore rintracciare questi segni e seguire le orme del percorso che ha condotto a quegli esiti linguistici. Tale percorso non viene dunque narrato, se ne vedono solo le cicatrici sul corpo della lingua. Se nella letteratura essofonica che fa della narrazione del viaggio il centro del proprio discorso è la soggettività dell'autore a farla da padrone, quando il viaggio non è narrato, è la soggettività del lettore a essere predominante, perché deve ricostruirlo sulla base dei suoi effetti sul linguaggio.

La convinzione che questo sia un aspetto rilevante ha guidato la scelta di queste due specifiche autrici nel vasto ed eterogeneo panorama della letteratura essofonica. Cotten,

²⁹¹Ivi, p.273.

infatti, non racconta l'esperienza di vita che l'ha portata a non avere familiarità né con l'inglese – sua lingua madre – né con il tedesco. Essa piuttosto rende il lettore partecipe della decostruzione e rinegoziazione dei significati delle lingue e delle forme del linguaggio. Draesner, a sua volta, scrive addirittura nella propria lingua madre, eppure può essere considerata un'autrice esofonica perché si posiziona fuori dalla sua lingua e mette il lettore nella condizione di fare altrettanto.

Parlare di paradigma della traduzione – applicabile, come in questo caso, alla scrittura creativa, vuol dire implicitamente proporre anche un'immagine della traduzione che non la releghi esclusivamente nel campo della riscrittura di un testo da una lingua all'altra. In questo senso, la traduzione viene presentata innanzitutto come *pratica* del contatto linguistico, una pratica dal profondo valore euristico.

A essere accresciuta attraverso la traduzione è, come si è visto, innanzitutto la comprensione stessa del linguaggio. Come scrive Camilla Miglio, «La frammentazione dà accesso allo spazio del metalinguaggio»: ²⁹² la frammentazione delle lingue tanto quanto la frammentazione dell'unità della propria lingua materna, della sua apparenza di universalità. A cambiare è soprattutto il senso di appartenenza linguistica. Lo spiega bene Iain Chambers, il quale afferma che «Mettere la lingua contro se stessa, notare i molteplici abitanti dello stesso medium, per esempio l'inglese», vuol dire estorcere alla lingua la verità, che è sempre parziale e partigiana: parla per qualcuno, da una posizione specifica, costruisce un habitat, un senso di appartenenza e di 'casa'. ²⁹³ Nelle sue parole, l'aspetto più strettamente culturale dell'appartenenza linguistica e quello soggettivo-affettivo s'intrecciano, redendo manifesto un modo diverso di concepirlo:

«[I]l nostro senso di appartenenza, la nostra lingua e i limiti che ci portiamo dentro rimangono, ma non più come 'origini' o segni di 'autenticità' capaci di garantire un senso della vita. Permangono come tracce, voci, memorie e mormorii mescolati ad altre storie, ad altri episodi, ad altri incontri. [...] Il nostro senso precedente di conoscenza, lingua e identità, nostro patrimonio peculiare, non si può cancellare dalla storia come se niente fosse. Quello che abbiamo ereditato – in termini di cultura, di storia, di lingua, di tradizione, di senso d'identità – non viene distrutto ma scomposto, aperto alla discussione, alla riscrittura e al disorientamento». ²⁹⁴

²⁹²C. MIGLIO, Tra Babele e pentecoste: intorno a Des Tours de Babel di Jaques Derrida, cit. p. 99.

²⁹³I. CHAMBERS, *Migrancy, Culture, Identity*, op. cit. pp. 34.

²⁹⁴Ivi, pp. 30-31.

Chambers mette qui l'accento su un aspetto fondamentale, ossia quello dell'identità, che certamente necessita di essere ripensato in una contemporaneità in cui l'illusione d'identità omogenee si dimostra assolutamente anacronistica. Lo studioso parla di 'scomposizione', 'discussione', 'riscrittura' e 'disorientamento', tutte pratiche che hanno molto a che fare con la traduzione.

In questo senso, nel paradigma della traduzione si può riconoscere un modello per il lavoro non solo sui testi, sul linguaggio o sull'identità personale, ma anche sull'identità. Infatti, come scrivono Aleida Assmann e Heidrun Friese, un'idea d'identità che tenga conto della complessità del reale si dovrebbe basare sulla pratica della differenza:

«Identitäten sind um so kompakter, defensiver und gegebenenfalls auch potentiell aggressiver, je stärker sie die Grenze als äußeren Schutzwall aufrichten; und sie sind umso elastischer und differenzierter, je mehr sie diese Grenzen selbst zum reflexiven Gegenstand einer immer offenen Identitätsbildung werden lassen. Das bedeutet, dass der Gegenbegriff zu Identität, nämlich Differenz, nicht mehr als das Andere der Identität bestimmt wird, das diese durch Grenzziehung und Gegensatzbildung konstituiert. Sobald die Differenz ins Innere der Identität verlegt wird, verliert der Begriff seine problematischen Konnotationen von Homogenität und Totalität, Substanz und Organizität. So verstanden wäre Identität nicht mehr der Gegenstand von Alterität, sondern eine Praxis der Differenz».²⁹⁵

Se dunque tradizionalmente si è individuato nella lingua il fondamento di un'identità culturale esclusiva e chiusa in se stessa, l'identità che si fonda – come in traduzione – sulla pratica della differenza, sulla comprensione e percezione del sé attraverso l'altro, porta con sé un'idea mutata del nesso tra lingua e identità. La lingua, in questo caso, non costruisce muri e confini, ma piuttosto si fa soglia. Per spiegare quest'aspetto attraverso un esempio (che è anche una dimostrazione pratica del potenziale euristico del confronto interlinguistico), si potrebbe citare l'interessante saggio di Dario

²⁹⁵ A. ASSMANN e H. FRIESE (Hg.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, p. 23: «Le identità sono tanto più compatte, difensive e talvolta anche potenzialmente aggressive quanto più possenti sono i muri che costruiscono come protezione; e sono tanto più elastiche e differenziate, quanto più fanno dei confini stessi un oggetto di riflessione di una sempre più aperta costruzione dell'identità. Ciò significa che il contrario di identità, ossia differenza, non viene considerato più 'l'altro' di un'identità che viene costruita attraverso linee di demarcazione e opposizioni. Quando la differenza viene posta al centro della costruzione dell'identità, questo concetto perde la propria connotazione problematica di omogeneità e totalità, sostanza e organicità. Intesa così l'identità non sarebbe l'opposto dell'alterità, bensì una pratica della differenza».

Gentili sulla ‘costellazione soglia’.²⁹⁶ L’etimologia della parola ‘soglia’ in italiano e francese, spiega Gentili, rimanda alla suola del sandalo (*solea*) e dunque designa tanto il movimento del passaggio, quanto quello del radicamento al suolo; la parola tedesca *Schwelle* porta con sé una costellazione completamente diversa che ha a che fare con l’architrave della porta, il davanzale ma anche l’alzarsi del livello del mare; la parola inglese *threshold* porta con sé l’idea di gradino, ma anche di ‘esitare’, ‘tentennare’ e un po’ anche di inciampo. In qualche modo, le lingue viste attraverso la lente della traduzione sono così: sono saldamente legate al suolo, ma si aprono come una finestra su altri mondi e altre lingue e non possono non portare con sé un inciampo o un tentennamento. In questo senso, i confini dell’identità costruita sulla lingua – e continuamente riscritti e rinegoziati – non hanno a che fare con il *finis* lineare, bensì con il *limes* trasversale e poroso.

In tutti questi modi diversi, come afferma Emily Apter, «Cast as an act of love, and as an act of disruption, translation becomes a means of repositioning the subject in the world and in history; a means of rendering self-knowledge foreign to itself; a way of denaturalizing citizens, taking them out of the comfort zone of national space, daily ritual, and pre-given domestic arrangements».²⁹⁷

²⁹⁶D. GENTILI, *Costellazione soglia*, in F. Fiorentino e C. Solivetti (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 115-131.

²⁹⁷E. APTER, *The Translation Zone. A new Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005, p.6: « Presentata come un atto d’amore e come un atto di rottura, la traduzione diventa uno strumento per riposizionare il soggetto nella storia; uno strumento per rendere la conoscenza di sé straniera a se stessa, un modo per denaturalizzare i cittadini, portarli fuori dal rassicurante spazio nazionale, dai rituali quotidiani e dalle disposizioni domestiche già date».

Bibliografia

Ann Cotten

Opere

A. COTTEN, *Fremdwörterbuchsonette*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007.

- <www.glossarattrappen.de>.

- *Florida Räume*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2008.

- *Das Pferd*, SuKulTur Verlag, Berlin 2009.

- *I, Coleoptile*, Broken Dimanche Press, Berlin 2010.

- *Pflock in der Landschaft*, Schok Edition, Berlin 2011.

- *Gedichte*, in A. Gumz e S. Porombka, *Flarf Berlin. 95 Netzgedichte*, Edition Pächterhaus, Hildesheim 2012.

- *nimmst du bitte die waffen aus dem bett*, Departure Lab, Wien 2012.

- *Der schauernde Fächer*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2013.

Saggi e scritti di poetica

A. COTTEN, *Über einige Probleme in Sebastian Kiefers Entwurf eines Literaturbauhauses*, in «Kolik. Zeitschrift für Literatur», n. 35, 2006, pp. 128-137.

- *Geduldiges Manifest*, < <http://www.forum-der-13.de/seiten/fd13.php?comm=5277>>, 2007.

- *Nach der Welt. Die Listen der konkreten Poesie*, Klever Verlag, Wien 2008.

- *Etwas mehr*, <http://www.lyrikkritik.de/Cotten%20-%20Etwas%20mehr.html>, trad. it. di E. Scudieri e Th. Prammer, *Un po' di più. Sulle premesse di ciò che possiamo combinare con le parole*, in T. Prammer (a cura di), *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011, pp. 632-644.

- *Glossarattrappen*, in «Poetenladen», 6, 2009, pp. 158-167.

- *Helm aus Phlox*, Merve Verlag, Berlin 2011.

- *Im Gummistiefel die Haut entlang*, in A. Avanesian, A. Henning, S. Popp (a cura di), *Poesie und Begriff. Positionen zeitgenössischer Dichtung*, Diaphanes Verlag, Zürich-Berlin 2014, pp. 151-162.

Interviste

- S. J. Flower, *If you no longer would like to exist, you may bite the dust*, <<http://www.3ammagazine.com/3am/maintenant-34-ann-cotten/>>, 2010.
- J. von Sternburg, *Die Abweichung bejahen*, <<http://www.fr-online.de/literatur/ann-cotten-im-interview-die-abweichung-bejahen,1472266,26472320,item,1.html>>, 2014.

Saggi e recensioni su Ann Cotten

<http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1192609>, 2007.

<<http://derstandard.at/3089739/Mama-komm-und-hol-den-Geigerzaehler>>, 2007.

<<http://www.lyrikkritik.de/Kubaczek-Cotten.html>>, 2007.

<<http://www.heidelberg.de/hd,Lde/HD/Rathaus/Rede+Andree+Weber.html>>, 2008.

<<http://www.textem.de/index.php?id=2391>>, 2012.

<<http://faustkultur.de/594-0-Malte-Kleinjung-Ann-Cotten.html#.VQRZdo6G9bo>>, 2012.

TH. PRAMMER, *Un robot che governa gli USA. La musa maledetta di Ann Cotten*, in Ead. (a cura di) *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011, pp. 581-587.

J. JUNG, *Eine aufregende Ausweitung der Idee Roman*, in «Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache», n. 10, 2014.

Ulrike Draesner

Opere

U. DRAESNER, *gedächtnisschleifen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, successivamente ripubblicata da Luchterhand, München 2008.

- *Lichtpause*, Volk & Welt, Berlin 1998.

- *Anis-o-trop*, Rospo Verlag, Hamburg 1998.

- *Reisen unter den Augenlidern. Erzählungen*, Ritter Verlag, Klagenfurt/Wien 1999.

- *für die nacht geheuerte zellen*, Luchterhand, München 2001.

- *Mitgift*, BTB, München 2005.

- *Hot Dogs. Erzählungen*, Luchterhand 2004.

- *Spiele*, BTB Verlag, München 2005.

- *kugelblitz*, Luchterhand, München 2005.

- *berührte orte*, Luchterhand, München 2008.

- *Vorliebe*, Luchterhand, München 2010.

- *Richtig liegen. Erzählungen*, Luchterhand, München 2011.
- *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, Luchterhand, München 2014.
- *Subsong*, Luchterhand, München 2014.

Traduzioni

- *Twin Spin. Sonette von Shakespeare. Radikalübersetzungen*, in P. Waterhouse, U. Draesner, B. Köhler, : *to change the subject*, Wallerstein, Göttingen 2000.
- Gertrude Stein, *The First Reader. Gedichte, Prosa und Theaterstücke für Kinder und Erwachsene*, Ritter Verlag, Klagenfurt/Wien 2001.
- Hilda Doolittle, *Hermetic Definition: Heimliche Deutung*, Urs Engler Editor, Basel/Weil am Reihn 2006.
- Luise Glück, *Averno*, Luchterhand, München 2007.
- Luise Glück, *Wilde Iris*, Luchterhand, München 2008.

Hörspiele

- U. DRAESNER, *Beziehungsmaschine*, Bayerischer Rundfunk 1998.
- *dieser Bottich, ach das Ich*. Bayerischer Rundfunk 1998.

Saggi e scritti di poetica

- U. DRAESNER, *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ›Parzival‹*, Peter Lang, Frankfurt am Main u. a. 1993.
- *Atem, Puls, Bahn. Das Denken des Körpers im Zustand der Sprache*, in «*Lettere International*», n. 44, 1999, pp. 62-67; trad. it. di D. Capaldi, *Respiro, pulsazione, transito*, in Th. Prammer, *Ricostruzioni, nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011.
- *Die rote Spaghetti der Sprache*, in J. J. Becker e U. Janetzki (a cura di), *Helden wie Ihr. Junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*, Quadriga Verlag, München 2000, pp. 24-32.
- *Schlundreiben, eben*, in P. Monioudis (Hg.), *Schaffur der Welt. Junge Schriftsteller über das Schreiben*, Quadriga Verlag, München 2000, 57-67.
- *Das fiktive Alphabet*. Vortrag Bern 2001, <<http://www.draesner.de/de/essays/alphabet/>>.
- *Möblierte Mädchen*, in R. Baumgart e Th. Tebbe (Hg.), *Einsam sind alle Brücke. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann*, Piper Verlag, München 2001, pp. 124-137.
- *Restnatur im Halbidyll. Zum Einfluss der digitalen Medien auf die Autorenexistenz*, in «*neue deutsche literatur*», n. 49, 2001, pp. 124-137.
- *Tagebuch*, in K. Modick e H. Mörchen (Hg.), *Von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller*, Eichborn, Frankfurt am Main 2001, pp. 60-96.
- *Was könnte ein Gedicht heute sein? Rede zur Verleihung des Friedrich Hölderlin Förderpreis*, <<http://www.draesner.de/de/essays/gedichte/>>, 2001.

- *jagen und sammeln*, in «Entwürfe. Zeitschrift für Literatur», n. 9, 2003, pp. 3-8.
- *Kleines Gespenst. Gedanken zum lyrischen Ich*, in J. Bürger (a cura di), *Ich bin nicht innerlich*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2003, pp. 9-30.
- *Treibriemen der Psyche – Reflexionen zur Stimme*, in Th. Böhm (a cura di) *Auf kurze Distanz. Die Autorlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Tropen Verlag, Köln 2003, pp. 26-40.
- *Tanzboden, Trommelfell, Trampolin. Die Zeit des Tagebuchs. Für Krista Wolf*, in «neue deutsche literatur», n. 52, 2006, pp. 7-10.
- *Denke ich an Gottfried Benn*, in H. L. Arnold (Hg.), *Gottfried Benn TEXT+KRITIK*, H. 44, München 2006, pp. 27-35.
- *Gespräch um Zuneigung*, in H. L. Arnold (Hg.) *Junge Lyrik TEXT + KRITIK*, H. 171, 2006, pp. 68-79.
- *Gefäße. Ein Handschuh mit tausend Fingern – ein Gedicht*, in R. Bucheli (Hg.), *Wohin geht das Gedicht*, Wallstein, Göttingen 2006, pp. 28-35.
- *Reichtum*, in E. Krottenthaler e C. von See (a cura di), *Von Science zu Fiction. Wissenschaft mit anderen Worten*, Hirzel Verlag, Stuttgart 2006, pp. 24-27.
- *Zauber im Zoo. Vier Reden von Herkunft und Literatur*, Wallstein Verlag, Göttingen 2007.
- *Die drei Hälften der Torte. Von der Wissenschaft zum Schreiben*, in S. Catani und F. Marx, *Familie, Geschlechter, Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners*, Wallstein Verlag, Göttingen 2008, pp. 13-22; trad. it. di I. Bruno, *Le tre metà della torta. Sapere (e) scrivere*, in G. Cantarutti, L. Albertini, S. Albertazzi (a cura di), *Il saggio, Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 2007.
- *Schöne Frauen lesen*, Luchterhand, München 2007.
- *Wer wir sind, sprechen wir deutsch*, in B. Vogel (Hg.), *Was eint uns? Verständigung der Gesellschaft über gemeinsame Grundlagen*, Herder Verlag, Freiburg 2008, pp. 64-77
- *Anders oder: »Hatte ich nicht schon genug gesagt?«*, in W. F. Scholler e H. Wiesener (a cura di), *Widerstand des Textes. Politisch-ästhetische Ortsbestimmungen*, Mattes & Seitz, Berlin 2009
- *Tiere sind keine Dinge und Menschen sind Tiere oder: Neun Gehirne hat der durchschnittliche deutsche Satz*, in R. Altenhofer e R. Rosen (Hg.), *nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur*, Fischer, Frankfurt am Main 2010, pp. 261-280.
- *Nur Kamele kauen Kakteen*, in S. Waldow (Hg.), *Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute*, Transcript, Bielefeld 2011, pp. 97-103.
- *Heimliche Helden*, Luchterhand, München 2013.
- *Der Wolf*, in Th. Böhm (a cura di), *Computerspiele und Literatur*, Metrolit, Berlin 2014, pp. 80-83.

Interviste

B. PFETZING, *Lyrische Schleifarbeit. Interview mit Ulrike Draesner*, in «Grau Zone», n. 2, 1996, pp. 12-13.

R. B. ESSIG, *Bewegung in Sprache: Gespräch mit Ulrike Draesner*, in «neue deutsche literatur», n. 51, H. 6, 2006, pp. 42-61.

H. P. BURMEISTER (Hg.), *Literarisches Leben – Impulse zur Wiederbelebung. Auszug aus dem Podiumsdiskussion mit Beiträgen von Ulrike Draesner, Reimer Eilers und Reiner Jogschies*, in ID. (Hg.), *Die Kraft der Literatur. Tradition und Wandel des literarischen Lebens in neuen Deutschland*, Evangelische Akad., Rehburg-Loccum, 2002, pp. 119-136.

CH. SCHLÖSSER, *Gespräch mit Ulrike Draesner*, in «Deutsche Bücher», n. 35, 2005, pp. 269-287.

S. LÖFFER, F. MEZER-GOSAU, J. PERSON, *Die Stunde der kleinen Nager. Über den Roman als Allesfresser, Naturwissenschaft in der Literatur, Schreiben als Kunst des Fahrradfahrens, einen Lockführerstreik der Literaturkritik und kulturpessimistische Szenarien, die keine Drohung sein können. Ein Literaturen-Gespräch mit Ulrike Draesner, Dietmar Dath und John von Düffel*, in «Literaturen», H.1-2, 2008, pp. 28-33.

Saggi e recensioni su Ulrike Draesner

M. BRAUN, *Kafka im Netz*, in «Wirkendes Wort», n. 63, H. 1, 2013, pp. 121-135.

S. BROGI, A. ERTEL UND E. ZEMANECK (Hg.), *Ulrike Draesner*, in «Text + Kritik», n. 201, 2014.

S. CATANI E M. FRIEDHELM (Hg.), *Familien, Geschlechter, Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners*, Wallstein, Göttingen 2008.

A. A. ERTEL, *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, De Gruyter, Berlin 2011.

K. LEEDER, 'Übungen der Zugewandtheit': *Ulrike Draesner's Poetics*, in Ead. (a cura di) *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*, in «German Monitor», 69, Rodopi, Amsternam/New York 2007, pp.231-262.

- *Heimat in der neuen deutschen Lyrik*, in F. Cambi (Hg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 135-153.

J. MAGENAU, *Der Körper als Schnittfläche. Bemerkungen zur Literatur der „Neuen Innerlichkeit“: Texte von Reto Hännly, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hette, Marcel Beyer und Michael Kleeberg*, in A. Erb (Hg.), *Baustelle Gegenwartsliteratur*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1998, pp. 107-121.

A. MAUZ, „eingesagt, zugeschicht“: *Zur Analyse der Inspirationsmotivik und ihren Variationen in der Poetik der Gegenwart (Draesner, Mazröcker, Martel)*, in A. Grözinger, A. Mauz, A. Portmann (Hg.), *Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, pp. 131-150.

A. R. MEYER, *Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling*, in P. Michellüter und S. K. Schindler (a cura di), «Gegenwartsliteratur – Ein germanistisches Jahrbuch», n. 1, 2002, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2002, pp. 107-133.

TH.PRAMMER, *Übersetzen, Überschreiben, Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede*, Klever Verlag, Wien 2009.

- *Essere con sé. Il sognare linguistico di Ulrike Draesner*, in Ead. *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011, pp. 33-37.

M. PIRRO, *Il saggismo nel continuum verbale di Ulrike Draesner*, in G. Cantarutti, L. Albertini, S. Albertazzi (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 249-260

- *Die Stimmigkeit der lyrischen Stimme bei Ulrike Draesner*, in F. Cambi (Hg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 125-134.

N. REUMKENS, *Ulrike Draesner*, in Id. *Kunst, Künstler, Konzept und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mazröckers, Klings, Grünbeins und Draesners*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, pp. 315-402.

D. VON TÖRNE, *Fluchtwege aus dem Maul der Echse. Wortwirbel und Formkraft: Ulrike Draesner*, in «neue deutsche literatur», n. 47, H. 5, 1999, pp. 173-175.

P. WATERHOUSE, *Die Übersetzung der Wörter in Sprache*, in Id. : *to change the subject*, Wallerstein, Göttingen 2000, pp. 5-10.

G. WILD, *Schillernde Wörter. Eine Rezeptionsanalyse am Beispiel von Ulrike Draesners Lyrik*, Lit Verlag, Wien 2008.

Ulteriori riferimenti bibliografici

E. AGAZZI, E V. FORTUNATI, (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma 2007.

W. AMANN, G. MEIN, R. PAAR (Hg.), *Gegenwartsliteratur und Globalisierung. Überlegungen zu einem komplexen Beziehungsverhältnis*, Synchron Publisher, Heidelberg 2010.

E. APTER, - *Continental Drift. From National Characters to Virtual Subjects*, Chicago University Press, Chicago 1999.

- *Preface*, in B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophie: Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil, Paris 2004, pp. VII-XV.

- *The Translation Zone. A new Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2006.

- *Against World Literature. On the Politics of Untranslability*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2013.

A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck, München 1999; trad. it., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.

- *Texte, Spuren, Abfall. Die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses*, in H. Böhme, K. R. Scherpe (Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1996, pp. 96-111.
- *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur*, Picus Verlag, Wien 2009.
- *Das kulturelle Gedächtnis an der Millenniumschwelle: Krise und Zukunft der Bildung*, Universität Verlag Konstanz, Konstanz 2004.
- con D. HARTH (Hg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Fischer, Frankfurt a. M. 1991.
- con J. ASSMANN (Hg.), *Schrift und Gedächtnis*, in C. Hardmeier (Hg.) *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*, Wilhelm Fink Verlag, München 1993, pp. 265-281.
- con H. FRIESE (Hg.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998.
- J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1991, C. H. Beck, trad. it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.
- M. AUER E U. MÜLLER (Hg.), *Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven: „andere texte anders lesen“*, Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart 2002.
- E. AUERBACH, *Philologie der Weltliteratur*, in W. Muschg e E. Steiger, *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Bern Francke Verlag 1952, pp. 39-51.
- H. BHABHA, *The Location of Culture*. London & New York: Routledge, 1994; trad. it. *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.
- S. BASSNETT, *Moving across Cultures: Translation as Intercultural Transfer*, in Sntamaria, Jose Miguel (a cura di), *Trasvases Culturales*, Universidad del Pais Vasco, Bilbao 1997.
- *Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century*, in «Comparative Critical Studies», n. 3, vol. 1-2, 2006, Edinburgh University Press, pp. 3-11.
- S. BASSNETT E A. LEFEVERE, *Constructing Cultures. Essay on Literary Translation*, Multilingual Matters LTD, Clavedon 1998.
- U. BECK, *Was ist Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007, trad. it. di E. Cafagna e C. Sandrelli, *Che cos'è la globalizzazione*, Carocci, Roma 2010.
- W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in R. Tiedemann e H. Schweppwnhäuser (Hg.) *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, pp. 9-21; trad. it. di G. Bonola, *Il compito del traduttore*, in S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiano, Milano 1993, pp. 221-237.
- *Franz Kafka . Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id. *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino 2010, pp. 275-305.
- A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gillmard, Paris 1984 ; trad. it. *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997.
- *La Traduction et la Lettre. Ou l'Auberge du Lontain*, Seuil, Paris 1999, trad. it. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2000.
- S. BERMAN E M. WOOD, *Nation, Language and the Ethics of Translation*, Princenton University Press, Princenton e Oxford 2005.

- G. BERTRAM, D. LIPTOW, M. SEEL, *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- F. CAMBI, *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.
- B. CASSIN, *Vocabulaire européen des philosophie: Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil, Paris 2004.
- *Introduction*, in B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophie: Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil, Paris 2004, trad. ing. E. Apter, J. Lezra, M. Wood (a cura di), *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2014, pp. XVII-XX.
- *Come la sofistica fa veramente cose con le parole*, in «Spazio filosofico», n. 4, 2012, pp. 17-37.
- I. CHAMBERS, *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London 1994, trad. it. A. Bivasco. V. Guaini, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma 1994.
- *Culture After Humanism*, Routledge, London & New York 2001, trad. it. Di N. Nobili, *Sulla soglia del mondo*, Meltemi, Roma 2003.
- C. CHIELLINO, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart 2007.
- D. DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003.
- J. DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Edition Galilée, Parigi 1995; trad. it. G. Scibilia, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- *Le monolinguisimo de l'autre*, Edition Galilée, Parigi 1996; trad. it. G. Berto, *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*, Raffaello Cortina, Milano 2004.
- L. D'HULST, *Reconstructing Cultural Memory: Translation, Scripts, Literacy*, Rodopi, Amsterdam 2000.
- L. DANNENBERG E F. VOLLAHARDT (a cura di), *Wie international ist die F. LEONARD, The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature. The de Carle Lectures at the University of Otago 1968*, Cambridge University Press, Cambridge 1970.
- A. ERLI, A. NÜNNING (a cura di), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Walter de Gruyter, Berlin 2005.
- *Literatur – Erinnerung- Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier.
- *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin 2008.
- *Mediation, Remediation and the Cultural Memory*, Walter de Gruyter, Berlin 2009.
- I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies*, in *Poetics Today* 11/1, Duke University Press, Durham 1990.
- P. E. FÄBLER, *Globalisierung. Ein historisches Kompendium*, UTB, Stuttgart 2007.
- F. FIORENTINO (a cura di), *Figure e forme della memoria culturale*, Quodlibet, Macerata 2011.

- con C. SOLIVETTI (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Macerata 2012.
- con G. SAMPAOLO (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009.
- M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1961; trad. it., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per lo studio della cultura*, Rizzoli, Milano 1971.
- A. GNISCI E F. SINOPOLI, *Comparare i comparatismi*, Lithos, Roma 1995.
- *Manuale storico di letteratura comparata*, Meltemi, Roma 1997.
- K. S. GUTHKE, *Die Erfindung der Welt. Globalität und Grenzen in der Kulturgeschichte der Literatur*, Francke, Tübingen 2005.
- M. HALBWACHS, *La mémoire collective. Ouvrage posthume publié par Jeanne Alexandre*, PUF Paris 1950; trad. it. a cura di P. Jedlowski e T. Grande, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli 2001.
- D. HARTH (a cura di), *Die Erfindung des Gedächtnisses*, Keip Verlag, Frankfurt am Main 1991.
- M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory: Writing and the Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- E. HOFFMAN, *Lost in Translation. A life in a new language*, Vintage, London 1999.
- S. G. KELLMAN, *The Translingual Imagination*, University of Nebraska Press 2000; trad. it *Scrivere tra le lingue*, Città aperta edizioni, Enna 2007.
- S. KRÄMER, *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitvorstellungen und Neuen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998.
- *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.
- *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.
- *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- R. LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.
- C. LEGGEWIE, D. ZIFONUN, A. LANG et al., *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*, Transcript, Bielefeld 2012.
- G. LINDBERG-WADA, *Studying Transcultural Literary History*, Walter de Gruyter, Berlin 2006.
- J. M. LOTMAN, *La semisfera*, Marsilio, Venezia 1985.
- J. F. LYOTARD, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Parigi 1979; trad. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli 1985.
- S. D. MARTINSON, E R. SCHULZ, *Transcultural German Studies: Building Bridges / Deutsch als Fremdsprache: Brücke bauen. Jahrbuch für interkulturelle Germanistik, Band 94*, Peter Lang, Bern 2008.
- A. MENGISTU, (Ed.), *The language of memory in crosslinguistic perspective*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam 2007.
- C. MIGLIO, *Heimat. Una parola mondo*, in M. Lumachi (a cura di), *Patrie. Territori mentali*, Il Torcoliere, Napoli 2009.

- (a cura di), *Filosofia e poetica della traduzione*, «Testo a Fronte», n. 49, 2013.
- N. M. NAIMARK, *The Persistence of "the Postwar"*, in F. Biess e R. Moeller (a cura di), *Histories*, Berghahn Books, 2010, pp. 13-29.
- I. E. OLAF, *Translation kultureller Repertoires im Zeitalter der Globalisierung: Tendenzen, Möglichkeiten und Perspektiven translatorischen Handelns im Zeichen einer "zweiten kulturellen Wende"*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2008.
- J. OLICK, V. VINITZKY-SEROUSSI, D. LEVY, *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press, Oxford e New York 2011.
- T. PARKS E E. ZUCCATO, *Towards a Global Literature /Verso una letteratura globale*, «Testo a fronte», n. 48, Marcos y Marcos, Milano 2013.
- P. VAN PARIJS, *Linguistic Justice for Europe and the World*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- TH. PRAMMER, (a cura di), *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, Scheiwiller, Milano 2011.
- P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Parigi 2000; trad. it. 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- *La traduzione. Una sfida etica*, testo a cura di D. Iervolino, Morcelliana, Brescia 2001.
- *Sur la Traduction*, Bayard, Parigi 2004, trad. it. Mirela Oliva, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, Urbaniana University Press, Città del Vaticano 2008.
- E. SAID, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1995; trad. it. S. Galli, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999.
- *Freud and the Non-European*, Verso, London 2003.
- *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004; trad. it. M. Fiorini, *Umanesimo e critica democratica*, Il saggiatore, Milano 2004.
- G. SAPIRO, *Globalisation and Cultural Diversity in the Book Market. The Case of Literary Translation in US and France*, in «Poetics», n. 38, Elsevier, München 2010, pp. 419-439.
- H. SAUSSY (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, John Hopkins UP, Baltimore 2006.
- M. Schmeling, (Hg.), *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Köninghausen & Neumann, Würzburg 2000.
- *Weltliteratur heute*, Konzepte und Perspektiven, Köninghausen & Neumann, Würzburg 1995.
- S. SETTIS, *Il futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004.
- G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, OUP, Oxford 1975, trad. it. di R. Bianchi e C. Beguin, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1992
- *What is Comparative Literature?* in Id. *No Passion Spent*, Faber, London 1996; trad. it. a cura di C. Beguin, *Che cos'è la letteratura comparata?*, in Id. *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano 1997, pp. 86-103.
- R. STOCKHMMER, *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007.

- K. H. STOLL, *Translation als Kreolisierung*, in A. Gippel, S. Klengel (a cura di), *Kultur, Überstetzung, Lebenswelte. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2008, pp. 177-201.
- J. STRAUB, *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz*, Metzler Verlag, Duisburg 2007.
- E. STURM-TRIGONAKIS, *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.
- S. TABERNER (Ed.), *German Literature in the Age of Globalisation*, Continuum, London 2004.
- I. TANI, *Lingua e legame sociale. La nozione di comunità linguistica e le sue trasformazioni*, Quodlibet, Macerata 2015.
- J. TRABANT, *Globalesisch, oder was? Ein Plädoyer für Europas Sprachen*, C. H. Beck, München 2014.
- B. WALDENFELS, *Topographie des Fremden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997.
- *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999.
- H. WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck München 1997; trad. it., *Lete. Arte e critica dell'oblio*, il Mulino, Bologna 1999.
- S. ZANETTI, *Schreiben als Kulturtechnik*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2012.
- R. ZYMNER E A. HÖLTER (Hg.), *Handbuch Komparatistik*, Metzler, Stuttgart 2013.

