



**DOTTORATO DI RICERCA IN**  
**CULTURE E LETTERATURE COMPARATE**

**CICLO XXVIII**

**COORDINATORE Chiar.mo Prof. Francesco Fiorentino**

**Emine Sevgi Özdamar, Rita Ciresi, Yasemin Şamdereli.**

**Due scrittrici e una filmmaker**  
**nel nuovo Occidente transculturale**

**Dottoranda** \_\_\_\_\_ **Tutor**

**Dott. Sandra Paoli** \_\_\_\_\_ **Chiar.mo Prof. Giovanni Sampaolo**

\_\_\_\_\_ **Cotutor**

\_\_\_\_\_ **Chiar.mo Prof. Richard Ambrosini**

**Anno Accademico 2014/2015**

## Ringraziamenti

Fin dall'inizio, nel percorso del mio dottorato all'Università Roma Tre, ho avuto la fortuna e il privilegio di incontrare e conoscere docenti, studiosi, colleghi che con generosità e genuino interesse per la mia ricerca hanno dato, in vario modo, un contributo importante alla realizzazione e alla stesura della presente tesi.

Sono grata a tutti loro, in particolare al mio *tutor*, il professor Giovanni Sampaolo, al *cotutor* professor Richard Ambrosini, al Coordinatore del dottorato di ricerca in Culture e Letterature Comparete, professor Francesco Fiorentino.

Ma sento innanzitutto l'obbligo di esprimere la mia riconoscenza verso le istituzioni che hanno reso possibile tutto questo.

Sono riconoscente alla scuola dove insegno tedesco da anni, il Liceo Canova di Treviso, alla preside Mariarita Ventura che mi ha concesso un congedo dall'insegnamento, d'intesa con il Ministero della Pubblica Istruzione.

Credo, e ne sono anzi convinta dopo questi anni di dottorato, che la possibilità di usufruire di un permesso lungo di studio e di ricerca sia

un'opportunità di enorme importanza nel percorso di un insegnante, un'esperienza che ne arricchisce il bagaglio professionale e culturale, anche a vantaggio dell'istituzione scolastica.

All'Università Roma Tre ho trovato non solo l'elevata qualità accademica che giustamente alimenta l'ottima considerazione di cui gode quest'ateneo, ma anche un ambiente favorevole alla ricerca, stimolante e amichevole.

Sono particolarmente grata alla University of Michigan, Ann Arbor, per avermi dato l'opportunità, come *visiting scholar*, di fare ricerca per due semestri.

Ricordo con piacere l'intenso e produttivo periodo trascorso all'Università della Calabria, partecipando alla *summer school* organizzata dall'ateneo calabrese con il John D. Calandra Italian American Institute di New York.

Desidero anche ringraziare la Freie Universität e l'università Humboldt di Berlino e l'università Carl von Ossietzky di Amburgo per avermi concesso l'accesso alle loro biblioteche. Ed è per me importante ricordare qui la mia partecipazione al convegno annuale del GSA, German Studies Association, a Kansas City, occasione di incontro e di dialogo con accademici nel campo dei miei studi, e al convegno internazionale ad

*Amburgo Sprach-Rollen-Wechsel. Theatrale Interkulturalität bei Emine Sevgi Özdamar.*

La mia lunga esperienza di insegnante si è rivelata utile tutte le volte, numerose, nelle quali il lavoro di ricerca mi ha posto di fronte alla contemporaneità di nodi complicati e diversi da sciogliere, come capita in una qualsiasi giornata a scuola. Ma indubbiamente è stato grazie al sostegno, alla sensibilità e ai consigli del professor Sampaolo che ho potuto orientarmi su un terreno, per me nuovo, come quello della ricerca, e trovare il tragitto giusto. Lo ringrazio per la sua instancabile ed esigente guida, anche a distanza, nel periodo di soggiorno negli Stati Uniti.

Il professor Ambrosini mi ha sostenuto e fornito precisi e preziosi suggerimenti nel corso della stesura della tesi. Le sue osservazioni hanno consentito di mettere meglio a fuoco e migliorare le connessioni tra diverse parti del testo.

Il professor Fiorentino si è costantemente informato sull'andamento del mio lavoro. A lui devo il consenso al mio soggiorno di studio negli Stati Uniti, che è stato in realtà di più: un incoraggiamento, che ho molto apprezzato.

Le tre autrici che sono al centro del mio lavoro – Emine Sevgi Ozdamar, Yasemin Samdereli e Rita Ciresi – mi hanno concesso disponibilità e tempo per essere lungamente intervistate e, successivamente, per darmi tutti gli ulteriori chiarimenti che ho chiesto loro. Nella diversità e peculiarità dei loro caratteri e stili, il comune tratto di gentilezza, affabilità e generosità nell’aprirsi al dialogo e nel dar conto del loro lavoro mi ha profondamente colpito. Una lezione di stile e di umanità indimenticabile.

Nell’acostarmi alla cultura e alla letteratura turco-tedesca, sono state per me essenziali le conversazioni con le professoresse Silvia Palermo e Lucia Perrone Capano, autrici di libri imprescindibili per chiunque si cimenti con questo campo di ricerca, non solo in Italia.

L’idea di condurre una parte importante del mio lavoro all’università del Michigan nasce dall’incontro con una studiosa molto rispettata di studi turco-tedeschi, la professoressa Kader Konuk, attualmente docente all’università di Essen, dopo aver insegnato al dipartimento di *German Studies* dell’università del Michigan, considerato un centro di eccellenza nel campo turco-tedesco. In effetti, a Ann Arbor ho trovato il terreno fertile per approfondire una parte consistente della mia tesi, potendo

contare sui consigli puntuali e argomentati di Gizem Arslan, in particolare su Özdamar, e di Johannes von Moltke, in particolare sullo studio del cinema turco-tedesco, un ambito nel quale potevo già muovermi con una certa cognizione di causa grazie anche alle conversazioni avute con la professoressa Maddalena Pennacchia, che ringrazio.

Sono inoltre grata ai professori Andreas Gailus e Helmut Puff per la fiducia che mi hanno accordato e per essersi adoperati nella mia accoglienza da parte della University of Michigan.

Ricordo come un'esperienza molto stimolante la partecipazione al gruppo di lavoro "Alamanya". Ringrazio i dottorandi Mary Hennessy, Emily Gauld e Ali Bolcakan per il lavoro svolto con loro sulla letteratura e il cinema transculturale.

Grazie anche al professor Gottfried Hagen, del dipartimento *Near Eastern Studies*, con cui ho avuto modo di conversare utilmente sulla cultura turca.

Per l'elaborazione e la stesura della parte della mia ricerca dedicata alla cultura e alla letteratura italiana americana, è stata di valore fondamentale

la mia partecipazione alla *summer school "Italian Diaspora"* nel campus di Arcavacata dell'Università della Calabria. Desidero ringraziare i professori Anthony J. Tamburri, Fred Gardaphé, Joseph Sciorra, Marcella Bencivenni, Margherita Ganeri e Donato Santeramo per la profondità e l'originalità del loro sguardo al complesso e vasto campo della cultura italiana americana, per le loro splendide lezioni e per la sollecitudine a interagire con i partecipanti al seminario.

Nel corso della mia ricerca, ma anche prima di entrare nel vivo del dottorato, ho avuto modo di avere scambi di idee e di opinioni con studiosi e docenti, di cui ho fatto tesoro. Desidero qui citare il professor Flavio Gregori e il professor Shaul Bassi, il professor Giampiero Bellingeri, docenti a Ca' Foscari.

Un pensiero particolare va alla professoressa Franca Ruggieri. A lei, come agli altri docenti di Roma Tre, sono riconoscente per le belle lezioni che ha tenuto nel corso, ma anche per la sua costante disponibilità all'ascolto e al dialogo.

Con i compagni del mio tragitto – i dottorandi di Roma Tre, Ilaria Aletto, Francisco De Almeida Dias, Angelica Fei, Giulia Bicchietti, Maha Bader, Dora Rusciano e Fiammetta Dionisio – c'è stata una bella solidarietà, ma

anche un costante dialogo e confronto. Un'esperienza di studio ma anche di vita di grande valore.

Tra le persone che mi hanno “accompagnato” ricordo con piacere Luigi Veraldi dell'Università Roma Tre, per la costante, affabile presenza.

Nel ribadire infine il mio ringraziamento alle persone citate, sottolineo che, di ogni e qualsiasi inadeguatezza o eventuale imprecisione in questo testo, la responsabilità è unicamente mia.



## Indice

<b>Il comune denominatore di tre artiste uniche e autonome</b>	<b>p. 11</b>
<b>Tre biografie, tre realtà transculturali</b>	<b>p. 27</b>
<b>L'Oriente di Özdamar</b>	<b>p. 36</b>
<b>L'America di Ciresi</b>	<b>p. 38</b>
<b>La trasformazione dei <i>Gastarbeiter</i> secondo Şamdereli</b>	<b>p. 42</b>
<b>Ironia, comicità e umorismo</b>	<b>p. 48</b>
<b>Tre figure di un'epoca di transizione</b>	<b>p. 66</b>
<b>La scrittura corporea di Emine Sevgi Özdamar</b>	<b>p. 71</b>
<b>La poetica della corporeità</b>	<b>p. 80</b>
<b>La novità del linguaggio somatico</b>	<b>p. 87</b>
<b>La trilogia dell'intimità</b>	<b>p. 105</b>
<b><i>Mutterzunge</i>. La perdita e della lingua madre</b>	<b>p. 105</b>
<b><i>Großvaterzunge</i>. La ricerca della lingua madre</b>	<b>p. 112</b>
<b><i>Der Hof im Spiegel</i>. La madre e il mondo vicini e lontani</b>	<b>p. 126</b>
<b><i>Die Brücke vom Goldenen Horn</i>. Tra Berlino e Istanbul, tra Istanbul e Berlino, tra precetti e scelte</b>	<b>p. 142</b>
<b>Rita Ciresi. Il caleidoscopio dell'ironia</b>	<b>p. 169</b>
<b><i>Mother Rocket</i>. Oltre la propria comunità</b>	<b>p. 175</b>
<b><i>Sometimes I Dream in Italian</i>. Dentro e fuori la propria comunità</b>	<b>p. 197</b>
<b><i>Blue Italian</i>. Due culture nell'intimità</b>	<b>p. 234</b>

<b>Yasemin Şamdereli. Turchi in Germania, lo sguardo e gli sguardi di una filmmaker</b>	<b>p. 271</b>
<b>La storia di tre generazioni</b>	<b>p. 280</b>
<b>Turchia, una “realtà non omogenea”</b>	<b>p. 289</b>
<b>Appendice</b>	<b>p. 329</b>
<b>Intervista con Emine Sevgi Özdamar</b>	<b>p. 329</b>
<b>Intervista con Rita Ciresi</b>	<b>p. 333</b>
<b>Intervista con Yasemin Şamdereli</b>	<b>p. 340</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>p. 351</b>

## Il comune denominatore di tre artiste uniche e autonome

We live in a dynamic age of global integration, where the reconnection and mixture of the world's people is challenging dominant norms and practices in many societies. Disintegration and integration are simultaneous and interwoven. Cultural codes adapt. New economies emerge. Innovation prospers. Social institutions struggle to adapt<sup>1</sup>.

Così scrivono Ian Goldin, Geoffrey Cameron e Meera Balarajan in *Exceptional People. How Migration Shaped Our World and Will Define Our Future*, uno studio delle dinamiche fondamentali che hanno caratterizzato e definito la storia dell'umanità fin dai suoi albori e che, oggi, specie nelle forme drammatiche raccontate dalle cronache ormai quotidiane, suscitano un dibattito, nell'Occidente e non solo, segnato da ansia, spesso da angosce irrazionali, da paura. O da rassegnazione. O da razionalizzazione ideologica. Raramente da una vera elaborazione, che consenta di cogliere anche i vantaggi e i benefici offerti dall'incontro e

---

<sup>1</sup> «Viviamo in un'epoca dinamica d'integrazione globale, nella quale i processi di riconnessione e di rimescolamento dei popoli del mondo sfidano norme e pratiche dominanti in molte società. Disintegrazione e integrazione sono simultanee e s'intrecciano. I codici culturali devono riadattarsi. Emergono nuove economie. Prospera l'innovazione. Le istituzioni sociali sono impegnate in una lotta per adattarsi a tutto questo». (Ian Goldin, Geoffrey Cameron, Meera Balarajan, *Exceptional People. How Migration Shaped Our World and Will Define Our Future*, Princeton University Press, Princeton 2011, p. 25. Dove non è specificato diversamente, le traduzioni sono mie).

dalla mescolanza di culture e di civiltà diverse, come insegna la storia delle fasi di sviluppo e di espansione dell'umanità.

La letteratura, al pari e spesso più di altre forme di pensiero e di creatività, afferra e segue, anche nei nostri tempi, come in tempi passati, questi sentimenti individuali e collettivi, li racconta, cerca di sviscerarli, spiegandone la natura più profonda. Sovente ne anticipa la portata. Negli esempi più alti e più riusciti fa emergere la traiettoria promettente e feconda dei complicati processi di incontro-scontro tra popoli e culture.

L'italiana americana<sup>2</sup> Rita Ciresi e le turco-tedesche Emine Sevgi Özdamar e Yasemin Şamdereli sono autrici che lavorano proprio in questa direzione, interessate come sono a mettere la loro stessa esperienza di vita a disposizione della letteratura, a disposizione non di operazioni autobiografiche ma – pur partendo evidentemente dal loro vissuto – di opere di scrittura e, nel caso di Şamdereli, di cinema, che valorizzano l'incrocio fecondo di culture, senza occultarne i lati più complicati, conflittuali e problematici, ma, anzi, ponendoli in evidenza come dati meritevoli di riflessione e di elaborazione.

---

<sup>2</sup> Come rilevano Anthony J. Tamburri e Caterina Romeo, il termine Italian American rappresenta egualmente la cultura di partenza e di arrivo, a differenza della definizione italo-americano, dove il primo termine – italiano – risulta storpiato. (Caterina Romeo, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Carocci, Roma 2005, p. 13; Anthony J. Tamburri, *Una semiotica dell'etnicità. Nuove segnalature per la scrittura italiano/americana*, Cesati, Firenze 2010, pp. 17-18).

Le tre artiste hanno esperienze personali in rapporto alla migrazione: due di loro, Rita Ciresi e Yasemin Şamdereli, sono immigrate di seconda generazione, mentre Emine Sevgi Özdamar si è trasferita a Berlino da giovane, dopo aver vissuto in Turchia. Appartengono a tre generazioni che si susseguono tra loro, Özdamar, nata nel 1946, è la più anziana anagraficamente. Rita Ciresi è del 1960, Yasemin Şamdereli del 1973.

Il loro orizzonte va oltre il perimetro narrativo delle vicende e delle vicissitudini di chi vive in bilico tra due culture diverse: nessuna di loro è dentro una rigida logica identitaria, né denuncia angosciose lacerazioni tra un mondo e l'altro, lacerazioni che pure ognuna di loro riconosce e mette in luce. Ognuna di loro vive e descrive intensamente il senso profondo e impalpabile che è proprio dei processi in divenire, dei processi che non è possibile né arrestare né assecondare passivamente, ma che è possibile in qualche modo governare e nei quali, comunque, vale la pena essere dentro, viverli da dentro, perché sono processi trasformativi della realtà e dunque vitali.

Pur essendo viscerale il legame con le loro origini – alimentato da ricordi, odori, profumi, sensazioni fisiche, passioni e affetti – il loro mondo non è quello di provenienza e neppure quello che le ha accolte (o ha accolto le loro famiglie). È un mondo in cui diverse realtà confluiscono, coesistono,

si mescolano, a volte si differenziano di nuovo, anche inaspettatamente, per poi rimescolarsi in forme inedite. Le loro identità di provenienza sono esposte perché siano elaborate. La loro lingua riflette e nutre questa alchimia di culture<sup>3</sup>.

Germania e Stati Uniti, i due Paesi delle tre artiste, non hanno una storia di imperi coloniali paragonabile a quella di Paesi come la Gran Bretagna e la Francia. La Germania ha avuto certamente un periodo coloniale nella fine dell'Ottocento e nei primi del Novecento, segnato da fatti di ferocia verso le popolazioni indigene, ma si tratta di una fase storica remota che non ha lasciato tracce significative e durature nel tessuto del Paese, diversamente da quanto è accaduto in Francia e in Gran Bretagna, o anche in Portogallo, Olanda e Belgio.

Gli Stati Uniti d'America erano essi stessi una colonia e la loro nascita è l'esito di una lotta per l'indipendenza dal dominio coloniale. Ma anche la successiva fase di espansione e di egemonia nel mondo, economica,

---

<sup>3</sup> Così i luoghi che le loro opere raccontano, dove diverse culture coesistono, s'incontrano, s'intrecciano o si contrappongono. L'importanza di tali aspetti è sempre più evidente per la ricerca, come dimostra l'intensificarsi, negli ultimi due decenni, degli studi sul legame tra geografia e letteratura, tra topografia e letteratura, tra cartografia e letteratura, studi che superano una concezione di cultura strettamente legata a una nazione. Si vedano, tra gli studi di rilievo, le seguenti pubblicazioni: Francesco Fiorentino (a cura di), «Cultura tedesca. Topografie letterarie», 33 (2007); Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2008 e il convegno Francesco Fiorentino (a cura di), *Letteratura e cartografia, Giornate di studio*, Roma 8-9 maggio 2015.

militare, culturale, ha caratteri e dimensioni diverse rispetto a quelli dell'epoca del colonialismo. Così come le vicende della schiavitù, la condizione di emarginazione tuttora seria e irrisolta degli africani americani, il razzismo e la sottomissione delle popolazioni indigene, le forme di ostilità verso le nuove ondate di immigrazione, sono problematiche da osservare con la lente più ampia e complessa di una nazione in divenire<sup>4</sup>.

Nel mondo occidentale attuale, per quanto riguarda le minoranze e le culture di cui sono portatrici, le situazioni americana e tedesca sono dunque peculiari e diverse rispetto a quelle di Paesi come Francia, Gran Bretagna, Portogallo, Olanda e Belgio, che hanno un lungo passato di dominio coloniale e che con le loro ex colonie intrattengono ancora relazioni intense, ancorché conflittuali e tuttora cariche di recriminazioni da parte dei popoli dominati. Inoltre, in questi Paesi sono presenti da tempo consistenti insediamenti costituiti da cittadini provenienti dalle ex colonie.

---

<sup>4</sup> Negli Stati Uniti, peraltro, i cinquanta milioni di americani di discendenza germanica, piena o parziale, costituiscono il più grande gruppo etnico con radici riconoscibili, più numerosi degli irlandesi americani, degli africani americani, degli inglesi americani, dei messicani americani, degli italiani americani. Costituiscono un terzo della diaspora tedesca nel mondo. Al tempo stesso è una comunità che meno di altre, in America, conserva e coltiva tradizioni e usanze della terra d'origine e tiene viva la lingua dei padri.

Per quanto riguarda invece gli Usa e la Germania, i grandi flussi migratori verso questi due Paesi e, conseguentemente, la nascita e lo sviluppo al loro interno di comunità di immigrati rendono il paesaggio demografico e sociale americano e tedesco in apparenza simile a quello dei Paesi europei prima citati. Ma la diversa costruzione storica delle realtà legate alla migrazione ha dato e dà vita, sia nella società americana sia in quella tedesca, a dinamiche d'interazione e d'integrazione relativamente più mobili rispetto alle persistenti forme di ghettizzazione e di marginalizzazione che sono denunciate nei Paesi con trascorsi coloniali.

Una simile peculiarità non implica che siano state e siano pacifiche e lineari l'accettazione dell'immigrazione e l'integrazione delle minoranze, negli ultimi decenni, in Germania. Per quanto riguarda poi l'America, la conflittualità che provocano anche i più recenti movimenti migratori avviene in contesti che sono segnati da gruppi resistenti di ingiustizie sedimentate nella storia, in particolare nei confronti dei nativi e dei neri, ma sono pur sempre le tensioni proprie di un Paese di immigrati, fin dalla sua nascita, diverse da quelle che attraversano i Paesi che hanno costruito imperi coloniali.



È una differenza rilevante anche se, come ha osservato Emine Sevgi Özdamar in un'intervista, «si dice che i tedeschi siano arrivati tardi nella colonizzazione. Per questo hanno creato le colonie nel proprio paese: italiane, spagnole, turche»<sup>5</sup>. Ma poco dopo, nella stessa intervista, Özdamar mette in risalto un punto che rende evidentemente diversa la condizione degli immigrati in Germania rispetto a quella dei Paesi con un passato di dominio coloniale, con i riverberi sulle rispettive culture dominanti: «Questi immigrati – afferma la scrittrice – non sapevano il tedesco. È diverso il caso dei francesi e dei britannici. Quando un africano viene a Parigi parla già perfettamente il francese. Lì il problema della lingua non ha una grande importanza. Ma i tedeschi, per comunicare con i loro stranieri, hanno dovuto deformare, piegare, e rompere la loro lingua e inciamparvi sopra»<sup>6</sup>.

«Se per la letteratura inglese, francese, portoghese, nederlandese, etc – scrivono Eva-Maria Thüne e Simona Leonardi – la tematica transculturale passa necessariamente attraverso l'esperienza di ex-

---

<sup>5</sup> Andrea Dernbach, Katja Reimann, *“Gute Arbeit, zwei Freunde, dann kannst du überall leben”*, «Tagesspiegel», 30 ottobre 2011.

<sup>6</sup> Negli Usa, dove lo United States Census Bureau calcola che siano 350 le lingue parlate in casa negli Stati Uniti, l'inglese che accoglie gli immigrati è una lingua a molti di loro sconosciuta. E oggi, più che in passato, il bilinguismo è diffuso, quando non accade – come avviene in alcune comunità ispaniche degli stati meridionali – che un'altra lingua sia prevalente rispetto all'inglese o addirittura sia l'unica conosciuta e praticata.

colonizzatori e dei loro rapporti con gli ex colonizzati, per la letteratura tedesca questa ha un valore ridotto»<sup>7</sup>.

Emine Sevgi Özdamar, come Yasemin Şamdereli, vive e lavora in Germania, un paese nel quale, negli ultimi anni, i turchi naturalizzati hanno assunto un peso crescente in ambito sia politico sia culturale, oltre che economico. Sempre più immigrati sono attivi nella vita politica, e in diversi ormai occupano importanti posizioni di leadership. Alcuni partiti mettono in campo politiche mirate, rivolte agli immigrati, come l'estensione del diritto di voto a tutti i cittadini stranieri, e non solamente a quelli europei.

Nel Bundestag (Dieta federale) trentaquattro parlamentari sono di origine straniera. Nel 2004 erano undici. Considerando l'ambito della cultura, sono numerosi, in campo cinematografico, in quello musicale, in quelli della letteratura, della saggistica, della comunicazione e del teatro e dello sport i nomi di origine non tedesca.

---

<sup>7</sup> Cfr. Eva-Maria Thüne, Simona Leonardi, *Reti di scrittura transculturale in tedesco: un'introduzione*, in Eaed. (a cura di), *I colori sotto la mia lingua: Scritture transculturali in tedesco*, Aracne, Roma 2009, pp. 9-49, qui p. 11.

Sono processi trasformativi della società e della politica tedesca non indolori, come ha dimostrato l'accesa e mai davvero sopita discussione innescata dalla pubblicazione di *Deutschland schafft sich ab* di Thilo Sarrazin, un libro altamente controverso, nel quale, tra l'altro, l'autore, figura di spicco del mondo politico ed economico tedesco, sostiene che gli stranieri di origine turca e araba, per via della loro considerevole crescita demografica, alterano negativamente la chimica sociale e culturale tedesca<sup>8</sup>.

In questo contesto il valore della letteratura e del cinema in lingua tedesca di autori provenienti da altri Paesi è sempre più riconosciuto sia grazie al successo conseguito presso il pubblico nazionale e non solo, sia grazie alla sua apprezzata valenza estetica. Esempio del successo di critica e di pubblico del film di Yasemin Şamdereli, *Almanya. Willkommen in Deutschland*<sup>9</sup>.

Gli Stati Uniti, il Paese di Rita Ciresi, sono una nazione costituzionalmente e storicamente multietnica, multiculturale,

---

<sup>8</sup> Thilo Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, DeutscheVerlags-Anstalt, München 2010.

<sup>9</sup> Yasemin Şamdereli, *Almanya. Willkommen in Deutschland*, Concorde Video, 2011, 97 minuti.

multireligiosa. Gli Usa vivono, da un trentennio a questa parte, un'impetuosa trasformazione demografica: all'incremento notevole della popolazione – 323 milioni di abitanti, secondo gli ultimi dati rilevati dall'United States Census Bureau – s'accompagna un impressionante mutamento nei rapporti di forza tra le sue diverse componenti<sup>10</sup>. Nell'arco di un decennio, dal 2000 al 2010, i non bianchi e gli ispanici hanno contato per il 98 per cento della crescita della popolazione americana. In 44 delle cento più popolate aree metropolitane non c'è più una maggioranza bianca e in 22 c'è una *majority minority*, la maggioranza di una minoranza. Nel complesso, il forte aumento della popolazione statunitense è dunque legato alla crescita della minoranza latina, di fede per lo più cattolica. Per questo non deve stupire che in un Paese tradizionalmente protestante e bianco oggi la più importante singola confessione sia quella cattolica.

La maggioranza *wasp*<sup>11</sup> è, insomma, destinata a diventare minoranza negli Stati Uniti. L'America, già oggi, non è più il Paese in bianco e nero dell'immaginario collettivo alimentato anche dal cinema di Hollywood, il Paese con una visibile maggioranza egemonica bianca e una minoranza nera in posizione marginale e subalterna: questa polarizzazione resta, ma

---

<sup>10</sup> <http://www.census.gov/2010census/data/apportionment-pop-text.php> (consultato il 15 dicembre 2015).

<sup>11</sup> White Anglo Saxon Protestant.

oggi è dentro un caleidoscopio di comunità, di diversi colori, di diverse provenienze, di diverse fedi, e caratterizzate da una notevole scorza di omologazione culturale legata all'egemonia del consumismo.

Al tempo stesso, sono comunità sempre più orgogliose delle proprie radici, che da un po' di tempo a questa parte sono cercate, esibite, coltivate, fatte valere. È un doppio piano, uno dei quali può prevalere sull'altro, anche se egemone è quello dell'identità americana. È un doppio livello nel quale ha un valore riconosciuto anche quello più "basso" delle origini, delle radici. Nel mescolamento delle tante identità di provenienza c'è la fierezza di ciascuna comunità di contribuire alla costruzione in continuo divenire di un'identità condivisa. Si pensi solo ai tanti contributi etnici e culturali che confluiscono nella musica pop americana o a piatti di una comunità, come la pizza, che sono nel menu di gran parte degli americani.

Sono processi che subiscono periodici e violenti contraccolpi, anche per riflesso di crisi internazionali che vedono protagonisti o coinvolti gli Stati Uniti e che producono ripercussioni verso le comunità, all'interno degli Usa, che hanno relazioni, reali o presunte, con quelle realtà esterne e lontane al centro della cronaca.

In questo contesto di *diversity*, costellato di contraddizioni e di periodici passi indietro, di conflitti e di aporie, assumono sempre più peso e visibilità le espressioni artistiche e culturali che mettono esplicitamente in risalto la complessità variegata dell'identità data dall'appartenenza a una comunità, o semplicemente dall'origine da una determinata comunità. Un'appartenenza, come si è osservato, in continua interazione dinamica con l'essere parte della società americana.

Tra queste espressioni hanno un posto di rilievo quelle riconducibili alla comunità *Italian American*.

Secondo lo United States Census Bureau, nel 2013 circa 17.000.000 di cittadini statunitensi dichiarano di avere origini italiane, per l'ottanta per cento provenienti dal Sud e dalle isole. È una comunità ormai consolidata, che da tempo annovera – oltre che numerosi alti dirigenti politici e manager dell'economia – artisti di fama nei campi della letteratura, del giornalismo, del cinema, della musica e delle diverse arti.

L'emigrazione italiana ha inciso profondamente non solo sulla storia degli Stati Uniti, ma su quella di molti altri Paesi, in diverse parti del mondo.

Negli anni Cinquanta la Repubblica Federale Tedesca registra una considerevole espansione economica e, al tempo stesso, lamenta un'insufficienza di forza lavoro in grado di sostenere una crescita così tumultuosa. Di qui il reclutamento di *Gastarbeiter*, lavoratori stranieri ospiti. Molti di loro decidono di stabilirsi definitivamente in Germania.

Tra i primi ad arrivare in quell'epoca sono gli immigrati italiani. Sviluppano persino una loro letteratura. I loro testi circolano nella ristretta cerchia dei connazionali. Si tratta per lo più di poesie o di brevi opere in prosa, nel dialetto di origine o, più spesso, in italiano. È un'attività che consente agli autori di rompere il proprio isolamento e di elaborare la perdita dell'ambiente sociale di provenienza. I temi trattati sono, tipicamente, la nostalgia della patria lontana, le difficoltà di adattamento a un ambiente straniero e non amichevole, la questione della lingua, il trovarsi tra due paesi. In questa prima fase i testi in genere sono scritti nella lingua madre dell'autore<sup>12</sup>.

A partire dagli anni Ottanta l'orizzonte si allarga. Gli autori migranti cominciano a scrivere nella lingua tedesca, anche come lingua di protesta. Di qui il *Gastarbeiterdeutsch*, il tedesco dei lavoratori ospiti. Negli ambienti dell'immigrazione si sviluppa una sempre maggiore coscienza

---

<sup>12</sup> Cfr. Ulrike Reeg, *Schreiben in der Fremde: Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*, Klartext, Essen 1988; Thüne, Leonardi, *I colori sotto la mia lingua*, cit.

sociale, germoglia una letteratura del coinvolgimento e dell'impegno, la *Betroffenheitsliteratur*<sup>13</sup>. Un gruppo eterogeneo di scrittori di origine non tedesca dà vita a un'impresa editoriale che raccoglie testi di autori e autrici di diversa provenienza, la collana Südwind Gastarbeiterdeutsch nella casa editrice CON di Brema. I temi sono legati alle esperienze maturate quotidianamente nella sfera privata e personale, ma anche in quella lavorativa. La scrittura è per lo più realistica, spesso documentale, con tratti stilistici sovente soggettivi<sup>14</sup>.

In questa fase è molto importante anche la fondazione del PoLiKunst, Polinationaler Literatur- und Kunstverein, Associazione Plurinazionale di Arte e Letteratura che ha lo scopo di organizzare presentazioni di libri e mostre e di procurare occasioni editoriali<sup>15</sup>.

Si assiste, quindi, a un incremento dell'interesse degli studiosi per questo nuovo filone di letteratura, un interesse alimentato anche dall'istituzione del premio Adelbert-von-Chamisso, dalla promozione di questi autori anche all'estero da parte del Goethe-Institut e da alcune attività della Bosch Stiftung. L'istituto Deutsch als Fremdsprache di Monaco dà vita a

---

<sup>13</sup> Thüne, Leonardi, *I colori sotto la mia lingua*, cit.

<sup>14</sup> Cfr. Pasquale Gallo, *Arcipelaghi multiculturali. Appunti per la didattica della Letteratura tedesca dell'interculturalità*, in *Schnittstelle Interkulturalität. Beiträge zur Didaktik Deutsch als Fremdsprache*, a cura di Ulrike Reeg e Pasquale Gallo, Waxmann, Münster 2009, pp. 93-122, qui p. 100.

<sup>15</sup> Cfr. *Ibid.*



una serie di concorsi letterari per autori e autrici non di madrelingua tedesca. Queste ultime iniziative coincidono con l'attenzione rivolta dalla germanistica internazionale a questo nascente filone letterario e con l'organizzazione di congressi in cui sono presentati e discussi nuovi approcci di ricerca focalizzati proprio sulla letteratura dei nuovi tedeschi<sup>16</sup>.

Dagli anni Novanta in poi in Germania diversi artisti di origine straniera hanno successo editoriale e cinematografico, sconfinando dal contesto etnico e influenzando la cultura *mainstream*. Particolarmente rilevante è la letteratura turco-tedesca, tanto che lo scrittore e saggista Juan Goytisolo arriva a sostenere che il futuro della letteratura tedesca è nelle mani di autori turchi. Parole che segnano una svolta nella considerazione della letteratura in lingua tedesca di autori di origine non tedesca, fino ad allora giudicata un valore "minore" rispetto a quella di altri autori nazionali<sup>17</sup>.

Il suo sviluppo ha seguito una traiettoria non lineare, vivendo cambiamenti significativi dagli anni Sessanta in poi, cioè dai suoi inizi

---

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 101.

<sup>17</sup> Cfr. Juan Goytisolo, review of *Life is a Caravansaray*, in «Times Literary Supplement», New York, 2 dicembre 1994, 12.

fino agli anni Novanta. Come in altre letterature d'immigrazione, negli anni Settanta e Ottanta essa si poneva l'obiettivo di dar voce alla perdita delle radici e alla ricerca di un'identità nazionale e culturale<sup>18</sup>.

Certe opere più recenti, come quelle di Emine Sevgi Özdamar, dagli anni Novanta in poi, tematizzano proprio la mancanza di un'identità definita e si confrontano con questa riconosciuta assenza non come mancanza ma come opportunità.

### **Tre biografie, tre realtà transculturali**

Per percorso biografico, Özdamar, Ciresi e Şamdereli appartengono a realtà transculturali che esse riflettono e mettono a tema nelle loro opere, pubblicate in un arco temporale di due decenni fino ai giorni attuali. Tutte loro raccontano il mondo contemporaneo, dagli anni Sessanta fino a oggi. Sono tre donne che appartengono a minoranze, ognuna a una minoranza - quella femminile – dentro una minoranza. Sono minoranze che solo negli ultimi decenni hanno voce e trovano ascolto grazie a intellettuali che le rappresentano.

---

<sup>18</sup> Cfr. Ezli Özkan, *Transcultural Movements in Contemporary German (-Turkish) Literature*, in «Asiatische Studien», 62 (2008), pp. 1135-1145, qui p. 1136.

Le biografie di ognuna di loro rispecchiano esse stesse la società contemporanea postmoderna, multi-etnica e in continua trasformazione, sia in Germania sia negli Stati Uniti.

Emine Sevgi Özdamar è stata definita scrittrice transculturale<sup>19</sup>. Nasce nel 1946 a Malatya, città della Turchia centro-meridionale, dove già è consistente la presenza delle minoranze curda e alevi. Da adulta si stabilirà in Germania. Il suo sarà un esilio intellettuale<sup>20</sup>.

Per motivi di lavoro del padre, impresario edile, a pochi mesi aveva lasciato l'Anatolia con i suoi genitori e i suoi fratelli. Si erano trasferiti da una città all'altra, ma il periodo più lungo lo avevano trascorso a Bursa e poi a Istanbul. A diciannove anni Sevgi, senza aver completato gli studi superiori, emigra in Germania. Lavora per due anni a Berlino, in fabbrica, per potersi pagare la frequenza dell'Accademia d'arte drammatica, a cui s'iscrive al suo ritorno a Istanbul. In Turchia partecipa ai movimenti di contestazione degli anni Sessanta e Settanta. Dopo il colpo di stato militare, nel 1976 ritorna a Berlino. Vive sia a Berlino Est sia a Berlino Ovest, lavora come assistente alla regia, drammaturga e attrice alla Volksbühne, con l'allievo di Bertolt Brecht Benno Besson. In seguito va

---

<sup>19</sup> Ivi, pp. 1135-1140.

<sup>20</sup> Cfr. Kader Konuk, *Gedächtnisorte und Erinnerungsgemeinschaften in Özdamars Seltsame Sterne*, intervento alla *Internationale Tagung, Sprach-Rollen-Wechsel. Emine Sevgi Özdamars interkulturelle Poetik*, Hamburg 27.-28. Mai 2014 (in corso di pubblicazione).

a Bochum, quindi a Parigi, dove lavora come assistente, attrice e regista di teatro<sup>21</sup>.

Nella sua opera si legge in controluce la sua infanzia, si racconta dell'emigrazione verso l'Europa, dei movimenti del Sessantotto e degli anni Settanta, della collaborazione con la Volksbühne all'epoca del Muro, della vita in città nella Germania multietnica degli anni Ottanta.

Rita Ciresi nasce nel 1960 a New Haven, nel Connecticut, da madre di origini campane nata negli Stati Uniti, e da padre siciliano, emigrato negli Stati Uniti da bambino, nel 1921. Vive l'infanzia e l'adolescenza nella comunità italiana americana di New Haven, cittadina nota per essere la sede dell'università di Yale. Sua madre non visitò mai l'Italia, né suo padre vi tornò più dopo averla lasciata. L'influenza della cultura di provenienza è visibile nella casa dei Ciresi, arredata e decorata con numerosi oggetti italiani – icone religiose, rosari, vetro di Murano – come è tipico di tante abitazioni italiane americane. Mantiene uno stretto contatto con l'Italia tramite la nonna paterna, che vive in casa con loro e che si reca più volte in Italia a far visita ai parenti. Con la sua morte termina ogni relazione della famiglia Ciresi con la Sicilia.

---

<sup>21</sup> Si veda il sito *Nuove Migrazioni*, [http://www.exilderfrauen.it/nuove\\_migrazioni\\_dettaglio.php?id=93](http://www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni_dettaglio.php?id=93) (consultato il 16 dicembre 2015); cfr. Norbert Mecklenburg, *Interkulturalität und Komik bei Emine Sevgi Özdamar*, in Id., *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, Iudicium, München 2008, pp. 506-536, qui pp. 506-507.

Il quartiere in cui vive da bambina e da ragazza, nell'area periferica di New Haven, è un sobborgo popolare, abitato da africani americani, ma soprattutto da italiani americani, molti dei quali all'epoca non sanno parlare inglese, parlano italiano o, più spesso, dialetto. Sono cattolici osservanti.

Rita Ciresi lascia il suo quartiere all'età di diciassette anni, per frequentare il college in Florida. Un'esperienza liberatoria per lei, non più obbligata a frequentare la chiesa né a sottostare allo stile di vita imposto dalla famiglia.

Il marito, ebreo, che incontra quando frequenta la scuola di dottorato, è cresciuto a Los Angeles in un quartiere abitato per lo più da ebrei. Come lei, proviene da una comunità considerata, all'epoca della loro gioventù, chiusa.

Ora vivono nell'area metropolitana di Tampa, una realtà multietnica della Florida.

Il suo ambiente di provenienza fa da sfondo a molte sue opere, con al centro l'esperienza di vita di personaggi appartenenti alla comunità italiana americana. Essa è presente in gran parte del suo lavoro non come realtà statica ma, al contrario, in continua trasformazione<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Si veda il sito Rita Ciresi, <http://www.ritaciresi.com> (consultato il 16 dicembre 2015); *comunicazione privata dell'autrice con Rita Ciresi*, Roma, Tampa, 15 novembre 2015.

Yasemin Şamdereli nasce nel 1973 a Dortmund. Anche se è perfettamente integrata nella società tedesca, ha un forte legame con la cultura turca e alevi-curda, legame dato dalla sua famiglia di origine. Figlia di immigrati, cresce in un quartiere abitato per lo più da tedeschi. Apprende la lingua del Paese d'arrivo da piccola, dai compagni di giochi e a scuola. A differenza di altri coetanei turchi, è inserita fin dai primi giorni in una classe di bambini di madrelingua tedesca. La sua famiglia è rappresentativa della classe operaia turca in Germania. Il primo a emigrare dall'Anatolia sudorientale, negli anni Sessanta, fu il nonno, seguito, dopo alcuni anni, dalla moglie e da tre dei suoi sei figli. La madre di Yasemin raggiunse i genitori solo dopo essersi sposata. Il padre emigrò più tardi. Tutti gli zii della regista sono sposati con altri turchi<sup>23</sup>.

Nel suo film *Almanya. Willkommen in Deutschland*, ispirato alla storia della sua famiglia d'origine, si dipana la storia dell'emigrazione dall'Anatolia in Germania dagli anni Sessanta ai giorni nostri, e s'intrecciano tra loro le esperienze di più generazioni e di personaggi diversi per mentalità, età, cultura.

---

<sup>23</sup> *Intervista dell'autrice a Yasemin Şamdereli*, Venezia, aprile 2013. D'ora in poi la mia intervista a Yasemin Şamdereli, riportata in appendice al presente lavoro, sarà citata con la sigla IŞ fra parentesi nel testo principale.

Come abbiamo rilevato, le tre biografie rispecchiano un arco temporale cruciale, i tre decenni in cui le artiste vivono, scrivono e ambientano il loro lavoro, un periodo di trasformazioni determinate, specie negli ultimi due decenni, da flussi migratori particolarmente intensi e diffusi rispetto alle epoche precedenti.

In tutto il mondo sono in atto cambiamenti di vecchi e apparentemente consolidati equilibri, con la fine della Guerra Fredda e delle ultime fasi della decolonizzazione, a cui seguono nuove forme di conflittualità armata nei territori postcoloniali, innescate dalla Prima Guerra del Golfo (1990-1991)<sup>24</sup>. Nel frattempo, nella società e nella cultura, oltre che nell'economia, hanno rilevanti conseguenze l'avvento e la diffusione di internet, con la sua capacità di generare inedite alchimie sociali, forme nuove di aggregazione e di affiliazione identitaria<sup>25</sup>.

Özdamar, Ciresi e Şamdereli, nell'unicità di ciascuna delle tre artiste, dispongono di strumenti che permettono loro di raccontare la complessità della realtà contemporanea. La loro è una letteratura "minore", con l'ottica di Gilles Deleuze e Félix Guattari, che definiscono minore la

---

<sup>24</sup> Cfr. Richard Ambrosini, *Memoria storica e critica del presente: usi e abusi dei termini "multiculturalismo" e "postcoloniale"*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XIV (2012), pp. 191-205.

<sup>25</sup> Cfr. Leslie Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a new Critical Grammar of Migration*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2005, pp. 1-30.

letteratura di una minoranza in una «lingua maggiore», come quella di Franz Kafka, ebreo che vive a Praga e scrive in tedesco<sup>26</sup>.

Possono essere definite artiste minori – nel senso dato a “minore” da Deleuze e Guattari – ma il loro lavoro non può essere certo considerato espressione di una cultura inferiore rispetto a una cultura “alta”. Tutt’altro: è un esempio di superamento di classificazioni basate su un’idea di dualità maggiore-minore della cultura. È Anthony Easthope che negli anni Novanta mette in discussione una tale polarizzazione proponendo una teoria della letteratura a campi unificati (*unified field theory*), una teoria che include sia lo studio dei testi di letteratura in senso stretto, considerati alta cultura, sia quelli appartenenti alla cultura popolare<sup>27</sup>.

Le tre autrici a cui è dedicato il presente lavoro hanno ottenuto autorevoli attestati nei campi della letteratura e del cinema. La scrittrice turco-

---

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996. Minore è la letteratura che usa una lingua deterritorializzata. Kafka, come rileva Marek Nekula (Marek Nekula, *Le lingue di Franz Kafka e il suo restare senza parole*, in Giovanni Sampaolo (a cura di), *Kafka: Ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 23-60), conosce il vocabolario di diverse lingue (il ceco, il tedesco, lo yiddish) a diversi livelli e in diversi ambiti, ma dichiara di non riuscire a esprimersi adeguatamente in nessuna di loro. L’aggettivo «minore», per Deleuze e Guattari, si riferisce alle condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all’interno di una, definita «grande». Il lavoro di allontanamento dalla propria lingua, così Deleuze e Guattari, consente di rielaborare il linguaggio al meglio, come avviene nel caso dei nomadi e degli immigrati.

<sup>27</sup> Cfr. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies*, Routledge, London 1991.



tedesca, riconosciuta nell'ambito della germanistica internazionale, ha ricevuto prestigiosi premi riservati alla letteratura tedesca, come il premio Ingeborg Bachmann e il premio Heinrich von Kleist. È considerata scrittrice di alto livello da critici quali Wolfram Schütte e Norbert Mecklenburg<sup>28</sup>.

I romanzi e le raccolte di racconti di Ciresi sono recensiti dal «New York Times». Rita Ciresi è apprezzata come autrice di valore da studiosi come Fred Gardaphé e Anthony Tamburri. Ha conseguito nel 1993 l'ambito premio Flannery O'Connor.

Şamdereli esordisce al Festival del cinema di Berlino con il film *Almanya. Willkommen in Deutschland*, proiettato in apertura in presenza del Presidente della Repubblica Federale Tedesca Christian Wulff. *Almanya* riceve due riconoscimenti nell'ambito del Deutscher Filmpreis: il secondo premio al miglior film e il primo premio alla migliore sceneggiatura. In pochi anni è doppiato in venti lingue.

I riconoscimenti ottenuti, in ambito accademico e non, per opere ambientate in una realtà ricca di contaminazioni di diverse culture,

---

<sup>28</sup> Cfr. Wolfram Schütte, *Deutsche Eigenzunge. Laudatio Emine Sergi Özdamar, anlässlich der Preisverleihung Literatour Nord*, März 1999; Norbert Mecklenburg, *Interkulturalität und Komik bei Emine Sevgi Özdamar*, in Id., *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, Iudicium, München 2008, pp. 506-536, qui p. 506.

indicano che esse sono andate oltre rispetto a quanto messo a tema negli anni Ottanta da Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak.

Certo, se Said, Bhabha e Spivak hanno dedicato la loro attenzione agli studi postcoloniali, la loro ottica può anche attagliarsi a esponenti della letteratura e del cinema turco-tedesco e della letteratura italiana americana in quanto rappresentativi di espressioni e produzione d'arte a lungo considerate minori nella realtà in cui sono state realizzate, minori rispetto alle civiltà dominanti, quella tedesca e quella americana in senso stretto. Il punto è che le tre artiste di questo studio oltrepassano i confini della centralità che l'Occidente attribuisce a se stesso e della gerarchia insita nel concetto "centro-margini". Vanno oltre convenzioni e convinzioni secondo le quali l'universalità del sapere s'irradia dall'Occidente con conseguente subordinazione rispetto ad esso delle civiltà collocate geograficamente ai margini o distanti rispetto al centro europeo e occidentale.

## **L'Oriente di Özdamar**

La visione dell'Oriente in Özdamar, ma anche nel cinema di Şamdereli, va oltre quell'immagine egemone in Europa – esotica o paternalistica o dispregiativa – del loro mondo di origine, l'immagine su cui grava, appunto, la critica di “orientalismo” rivolta da Edward Said all'Occidente nel suo modo di considerare l'altro da sé<sup>29</sup>. La rappresentazione delle due artiste, nei rispettivi ambiti, decostruisce l'Oriente stereotipato che sembra esistere solo nella visione che ne dà l'Occidente, nella letteratura, nell'arte, nella storiografia, nella filologia, nella politica, nel giornalismo e nella memorialistica, sul terreno sia accademico sia non accademico. Infatti, nelle pagine di Özdamar, ma anche nel lavoro filmico di Şamdereli, l'Oriente è distante e diverso dai cliché denunciati da Said, così come lo sono le storie o gli episodi ambientati nella Germania contemporanea in entrambe le artiste.

I protagonisti orientali di Özdamar e Şamdereli sono soggetti autonomi della propria rappresentazione, si raccontano da sé, senza i filtri proposti da comode quanto travisanti lenti di lettura.

Il loro lavoro decostruttivo è innovativo ed efficace perché mette in discussione anche il Paese d'origine degli immigrati e la sua visione del mondo. I due mondi, anche se per spirito di conservazione tenderebbero a essere separati, in realtà sono in collegamento tra loro, sono porosi,

---

<sup>29</sup> Cfr. Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001.

s'influenzano reciprocamente, sono intercomunicanti più di quanto gli stessi interessati non siano disposti a pensare. La critica a uno solo dei due mondi – quello degli immigrati o quello del Paese che li accoglie – la critica che tende a trattarli separatamente e distintamente, è impossibile. Quando essa è praticata, falsa la realtà dei fatti.

Le due artiste, ognuna nella propria autonomia, nella propria peculiarità stilistica e sensibilità comunicativa, agiscono criticamente su entrambi i mondi, dimostrando che si è oggi in un unico mondo, anche se si è inclini a non accettare una simile realtà, anche se si è sottoposti a resistenze, da una parte e dall'altra. In entrambi i campi agiscono forze che erigono muri nel tentativo di arrestare i processi d'interdipendenza e d'influenza reciproca.

La forza innovativa di Özdamar e, cinematograficamente, di Şamdereli consiste innanzitutto proprio nel saper cogliere e valorizzare questa interdipendenza, queste reciprocità, questa dinamica che investe e trasforma incessantemente tutti gli attori in campo, opponendosi alla tendenza opposta, ma vigorosa e diffusa, che cerca il mantenimento impossibile dello status quo e che contrasta ogni movimento teso a unire e a mescolare, e a creare nuovi amalgami.

## **L'America di Ciresi**

Ciresi rappresenta una comunità che negli Stati Uniti è stata a lungo discriminata – in una società indiscutibilmente egemonizzata dalla cultura *wasp* – non diversamente da altre minoranze e vittima di forti e radicati pregiudizi. Ciresi racconta la comunità italiana americana dall'interno, smonta gli stereotipi sugli italiani più comuni in America senza di converso mai idealizzare la sua comunità. Al contrario, rompe il silenzio su realtà scomode, anche indicibili, tradizionalmente taciute nel mondo italiano americano.

D'altra parte questi varchi introspettivi, senza reticenza, si aprono anche grazie al crescente contatto tra le comunità che si osserva oggi in America, molto più che in passato, quando le comunità etniche erano autoreferenziali, prevalentemente endogamiche, sospettose le une verso le altre, se non ostili, riluttanti a entrare in interazione e a uscire da steccati imposti ma anche autoimposti, eretti anche nei confronti di quelle più contigue.

L'epoca dei racconti e dei romanzi di Ciresi è l'epoca in cui la relazione e anche la contaminazione tra le diverse comunità d'immigrati incomincia a essere accettata per diventare via via normale. Ciresi coglie appieno l'opportunità di vivere in un'epoca, rispetto a scrittori e scrittrici che l'hanno preceduta o appartenenti ad altre comunità, in cui è possibile

narrare gli incontri interetnici nelle più varie sfaccettature, fin nei momenti più intimi, e può, liberamente, anche far entrare in scena come protagonisti personaggi estranei alla sua comunità, riuscendo a raccontare le loro emozioni più profonde. Può farlo con l'intensità e la consapevolezza che le derivano dalla sua peculiare sensibilità di figlia di una comunità per lungo tempo "altra", e al tempo stesso con la scioltezza di una scrittrice solidamente radicata nel *mainstream*.

Özdamar, Ciresi e Şamdereli danno ampio spazio e protagonismo ai personaggi femminili, agli ambienti in cui essi vivono, ai loro vissuti e alle loro emozioni. La loro traiettoria va nella direzione auspicata da Gayatri Spivak, studiosa che rivolge la sua attenzione in particolare al femminismo, soprattutto al rapporto tra le istanze del femminismo occidentale e quelle del femminismo dei paesi del Terzo Mondo. Non soccombono alla «violenza epistemica» denunciata da Spivak, la violenza con la quale l'Occidente ha preteso di essere soggetto della storia, ha oggettivato il resto del mondo e ha operato una rottura violenta sul sistema dei segni, dei valori, delle rappresentazioni e della cultura del Sud del Mondo. Ha cambiato le ex colonie, modificate in modo da adattare a

un mondo contrassegnato dall'eurocentrismo<sup>30</sup>. Con le nostre autrici, le donne subalterne hanno l'opportunità e la forza di parlare, di raccontarsi e di essere ascoltate, e non più attraverso filtri imposti, non attraverso le distorsioni di rappresentazioni altrui, come avverte Gayatri Spivak.

Özdamar espone una realtà a lungo negletta anche in ambito accademico: quella parte non trascurabile di donne turche che, autonomamente, con le proprie forze, di propria iniziativa, da sole, emigrarono verso la Repubblica Federale Tedesca, per lavorare in fabbrica, oltre quelle che lo fecero per raggiungere il proprio coniuge emigrato<sup>31</sup>. Peraltro, le protagoniste di gran parte dei racconti e dei romanzi della scrittrice turco-tedesca sono intellettuali che partecipano attivamente alla vita politica e culturale sia del Paese d'origine sia del Paese d'arrivo. Il cliché della donna turca sottomessa, che emigra in Germania per il ricongiungimento familiare e che al massimo lavora come donna delle pulizie è smentito da un contesto in cui sono presenti, appunto, diversi profili di donne, non solo mogli, non solo casalinghe.

---

<sup>30</sup> Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson, Lawrence Grossberg (a cura di), University of Illinois Press, Chicago 1988, pp. 271-313.

<sup>31</sup> Cfr. Beverly M. Weber, *Work, Sex and Socialism: Reading beyond cultural Hybridity in Emine Sevgi Özdamar's Die Brücke vom goldenen Horn*, in «German Life and Letters», Blackwell Publishing Ltd., Oxford and Malden 2010, pp. 37-53, qui p. 38; Lea Nocera, *Cercasi mani piccole e abili: la migrazione turca in Germania occidentale in una prospettiva di genere, 1961-1984*, Edizioni Isis, Istanbul 2012.

Poliedrico è il mondo femminile italiano americano nei racconti e nei romanzi di Cirese. L'autrice narra la sua comunità d'origine con lo sguardo dei caratteri centrali delle sue storie, sovente donne. I racconti e i romanzi di Cirese sono vicende di riscatto, ambientate nel contesto della famiglia, perimetro dominato dalle donne. Le figure femminili sono le più diverse tra loro, vi sono madri tradizionaliste, figlie che seguono le loro orme e figlie che cercano di emanciparsi, ma in ognuna di loro c'è una ricca e imprevedibile sfaccettatura psicologica. In loro, e in ciascuna di loro, c'è la fragilità di chi si trova a confrontarsi con il mondo che cambia, senza disporre degli strumenti adeguati per misurarsi con esso o disponendo di strumenti ormai obsoleti, eppure c'è anche, in loro, personaggi femminili, una duttilità adulta e matura che sembra mancare ai personaggi maschili, solo apparentemente più solidi nelle corazze di certezze non più tali.

### **La trasformazione dei *Gastarbeiter* secondo Şamdereli**

Anche *Almanya* narra la realtà turco-tedesca partendo dall'ambiente familiare, dunque da un punto di vista prevalentemente femminile. La voce narrante è di una giovane studentessa universitaria di origini turche, che elabora la storia della sua famiglia e dei suoi singoli componenti. È il



personaggio che meglio ne comprende il passato e il presente. Li racconta da una sua angolazione e conclude la storia con un messaggio che sintetizza la sua idea d'identità, un'identità mobile, dove ogni individuo sceglie cosa vuole essere, non obbligato alla staticità imposta da confini predeterminati. I personaggi del film sono i componenti di un'intera famiglia, una famiglia ordinaria, la trama dà ampio spazio a quelli femminili, in particolare a tre caratteri centrali. Insieme a loro, la voce narrante rompe lo stereotipo della donna turca passivamente sottomessa. Tutte le figure femminili del film si rivelano essere, nella loro unicità, donne con una personalità ben definita, che trascende evidentemente la loro origine e il loro percorso culturale.

Ognuna di loro incarna un tipo diverso di donna di origine turca, ma ognuna vive una condizione in fermento che ne impedisce la stereotipizzazione, se non in certi aspetti esteriori. La migrante di prima generazione, giunta in Germania per il ricongiungimento familiare, non ha ampio margine di azione, fa parte di una generazione di donne da cui ci si aspetta sottomissione al marito. Ma è determinata. Non critica il marito pubblicamente, ma all'interno delle mura domestiche prende posizione con decisione. Talvolta prevale. La figlia raggiunge il padre insieme alla madre e ai fratelli. È più aperta della madre, da piccola impara il tedesco velocemente, s'inserisce nel Paese di arrivo più

facilmente degli altri. Da adulta è una donna emancipata, dà alla figlia un'educazione "libera". È un personaggio contraddittorio. Neanche da madre di famiglia è sempre sicura delle sue azioni di fronte ai genitori e gliele nasconde. La figlia, immigrata di terza generazione, rappresenta le donne emancipate, vive con il proprio compagno e studia all'università. È una donna in evoluzione, e la sua evoluzione le consente di realizzare anche un riscatto di classe. I vissuti delle donne s'intrecciano tra loro. Nei momenti cruciali le loro relazioni diventano scontri, ma base del loro rapporto rimane un proficuo scambio di vedute, il dialogo tra donne.

Con la presenza non marginale di Gaby, tedesca, nella famiglia Yilmaz, la pellicola si arricchisce di un nuovo sguardo, quello di una donna rappresentante della cultura dominante ma inserita in una comunità minoritaria. La sua visione della Turchia si differenzia da quella degli altri personaggi, come la sua idea di identità. Il suo è uno sguardo esterno, Gaby ha un atteggiamento non giudicante ma di curiosità verso il Paese di provenienza della sua nuova famiglia, ama visitarlo. Desidera che i parenti turchi si sentano ben accolti nel suo Paese, per lei sarebbe positivo se si considerassero cittadini tedeschi.

Il tutto avviene all'interno di una famiglia ordinaria. Non vi sono episodi di violenza né esperienze fuori dal comune. Tali elementi si ritrovano nel film di Nancy Savoca *True Love*<sup>32</sup>.

Le opere delle tre autrici non sottostanno, come si è già osservato, alla gerarchia centro-margine. Il mondo che esse disegnano non è un paesaggio monocromatico, ma ha colori e sfumature di una realtà costruita da diverse culture. Non c'è un centro né una periferia. Il senso del lavoro delle tre artiste è in sintonia con quanto sostiene Homi Bhabha quando afferma che le culture dominanti non riescono a fagocitare le altre. Queste se ne lasciano influenzare, ma nell'assorbirle le adattano alla propria realtà. Si conferma, così, che la semplificazione duale non è sufficiente a spiegare le relazioni tra dominanti e dominati, perché le culture subalterne, nelle loro opere, non subiscono passivamente quelle ritenute superiori, ma, nell'interazione con esse, ne creano di proprie e di nuove. In una tale alchimia anche il concetto di nazione è tutt'altro che

---

<sup>32</sup> Cfr. Nancy Savoca, *True Love*, DVD, 104 min., Stati Uniti: Forward Films, United Artists 1989; il film della regista Nancy Savoca propone un nuovo sguardo sulla classe operaia italiana americana rispetto a quello dei film precedenti, uno sguardo di genere, al femminile (Cfr. Anthony J. Tamburri, *Italian American Film, The Italian Diaspora Studies Summer School, Appunti dalle lezioni*, Università della Calabria e John D. Calandra Italian American Institute, Arcavacata (Rende) Calabria 2015).

statico, ma si dimostra spazio ambivalente e mobile in un crocevia di culture che egli definisce «transnazionale»<sup>33</sup>.

Non vi è un'istanza di riscatto, dal momento che le opere di Özdamar, Ciresi e Şamdereli non si propongono come rappresentative di una cultura minore rispetto a una "alta", ignorano la dualità maggiore-minore, rappresentano e decostruiscono la visione stereotipata delle loro civiltà di origine, mettono in discussione sia la mentalità del Paese di arrivo sia la mentalità di provenienza. Superano i confini delle culture nazionali e raccontano la società contemporanea nella sua complessità. Le loro opere sono contrassegnate da un'unicità ricca di elementi di tutte le culture con cui sono state e sono a contatto.

La presenza di elementi autobiografici lascia emergere quanto individuato da Schwalm<sup>34</sup>. Le tre artiste narrano storie di formazione di personalità che, pur nella loro individualità, hanno una rilevanza generale. Raccontano la storia di individui inseriti in un contesto storico. Tra molte difficoltà, vivono una continua ricerca di una propria identità personale, attingendo a tutte le culture con cui vengono in contatto.

---

<sup>33</sup> Cfr. Homi Bhabha, *Introduzione: narrare la nazione*, in Id., *Nazione e narrazione*, trad. it. Antonio Perri, Meltemi, Roma 1997, pp. 33-41.

<sup>34</sup> Si veda il sito internet dell'Università di Amburgo <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography> (consultato in novembre 2014).

Una loro catalogazione è problematica. Significativo, a questo proposito, il seminario *Rethinking Migration*, tenutosi nell'ambito del convegno nazionale del 2014 della German Studies Association<sup>35</sup>. Già dal titolo si rileva la difficoltà degli studiosi di fronte a un'arte che non dovrebbe essere etichettata. Con l'urgenza di ripensarla. Nel corso del seminario, dopo una lunga discussione, è stato proposto di evitare qualsiasi definizione e di occuparsi solo delle opere. Nello stesso tempo, è stato rilevato che la biografia degli autori è un prezioso aiuto per la comprensione dei loro testi.

Transculturale, termine coniato da Wolfgang Welsch, è a mio avviso il termine che più esprime gli elementi caratterizzanti dell'opera di Özdamar, Ciresi e Şamdereli. Welsch contesta l'idea herderiana di cultura, elaborata, allora, per definire un'identità culturale basata sull'etnia di appartenenza, sulla lingua e sull'origine. Un'idea, secondo Welsch, non adeguata a definire le società postmoderne, multiculturali per le loro intrinseche diversità sociali, regionali e culturali (nel senso di *Alltagskultur*, concetto legato alle abitudini della vita quotidiana). Secondo Welsch nemmeno "interculturalità" si addice alla società contemporanea, perché rivela un'idea di culture collegate solo

---

<sup>35</sup> *Rethinking Migration and German Culture*, Seminar 17, German Studies Association, 38th AISNA Annual Conference, Kansas City, Missouri, September 18-21, 2014.

occasionalmente, non stabilmente. Allo stesso modo, la parola “multiculturalismo” implica una separazione di diverse sfere culturali, anche se vicine. Entrambi i concetti sono dunque basati sull’idea d’isolamento delle singole culture, anche se non ignorano la loro coesistenza nell’ambito della stessa società né le loro interconnessioni. Per contro, “transculturalità” tiene conto della complessità delle singole civiltà nella loro differenziazione interna e dei processi di ibridazione a cui sono soggette<sup>36</sup>.

Transculturale è il termine che più dà conto della complessità di Özdamar, Ciresi e Şamdereli, artiste rappresentative della società postmoderna. Lo sono anche nella ricerca e nell’uso di registri narrativi che un tempo sarebbero stati considerati incongrui o irriverenti, inadatti per raccontare vicende che avrebbero preteso, invece, una chiave drammatica.

### **Ironia, comicità e umorismo**

Uno degli elementi che danno originalità all’opera di tutte e tre le artiste e che allo stesso tempo le accomuna è infatti la loro vena ironica.

---

<sup>36</sup> Cfr. Wolfgang Welsch, *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in «Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache», 26 (2000), Iudicium, pp. 325-351.

Emine Sevgi Özdamar è ritenuta una delle autrici più rappresentative della letteratura turco-tedesca.

Norbert Mecklenburg la considera una delle poche scrittrici comiche della letteratura in lingua tedesca<sup>37</sup>. Per Theresa Specht il suo genere di umorismo è unico, degne di nota le sue più varie forme di comicità, contraddistinta da un'estetica carnevalesca della resistenza e da scene grottesche<sup>38</sup>, elementi messi in rilievo anche da Michael Hofmann<sup>39</sup>.

Silvia Palermo la definisce un'espressione significativa dell'umorismo transculturale nella scrittura femminile turco-tedesca. Facendo riferimento al racconto *Karagöz in Alamanya*, pubblicato nella raccolta di racconti *Mutterzunge*<sup>40</sup>, e al romanzo *Die Brücke vom Goldenen Horn*<sup>41</sup>, dimostra come la scrittrice presenti gli stereotipi, ricorrendo spesso all'esagerazione, per poi ironizzarli, quindi smontarli<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> Norbert Mecklenburg, *Karnevalistische Ästhetik des Widerstands. Formen des Gesellschaftlich-komischen bei Emine Sevgi Özdamar*, in «Peter Weiss Jahrbuch», Bd. 16 (2007), pp. 85-102, qui p. 85.

<sup>38</sup> Cfr. Theresa Specht, *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 27-28.

<sup>39</sup> Cfr. Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006, pp. 214-225, qui p. 220.

<sup>40</sup> Emine Sevgi Özdamar, *Mutterzunge*, Rotbuch Verlag, Hamburg 2006, pp. 47-101. *La lingua di mia madre*, a cura di Lucia Perrone Capano, traduzione di Silvia Palermo, Palomar, Bari 2007.

<sup>41</sup> Emine Sevgi Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2008. *Il ponte del Corno d'oro*, traduzione di Umberto Gandini, Ponte alle Grazie, Milano 2010.

<sup>42</sup> Cfr. Silvia Palermo, *Umorismo transculturale nella scrittura femminile turco-tedesca. Özdamar, Demirkan, Cirak*, in *Rimozione e memoria ritrovata. La letteratura tedesca del Novecento tra esilio e migrazioni*, a cura di Giuseppe Dolei, Margherita Cottone, Lucia Perrone Capano, Artemide, Roma 2013, pp. 254-270.

Norbert Mecklenburg mette in rilievo come, con il ricorso allo straniamento mutuato da Bertolt Brecht, riesca a osservare la società con la dovuta lucidità e a realizzare ciò che lo stesso Brecht definisce «Gesellschaftlich-Komisches», il comico sociale. L'ironia della scrittrice, puntualizza lo studioso, è contraddistinta soprattutto da una forza sovversiva carnevalesca, messa in scena con lo straniamento, la parodia, lo scherzo, giochi di parole, la satira e con elementi grotteschi e assurdi. Il riso è ottenuto da una visione dal basso, permette di individuare gli aspetti comici della realtà, è liberatorio e porta al disincanto nei confronti del potere. Il suo umorismo della migrazione, così Mecklenburg, è simile a quello della letteratura postcoloniale, una forma talvolta di estetica della resistenza, una voce parodistica dei subalterni che si ribellano alle voci egemoni. Özdamar non ha un'idea rigida di alterità, non le si può attribuire una precisa cultura del riso, ma la scrittrice mette in discussione e supera stereotipi e confini inter- e intraculturali.

Particolarmente ricchi di ironia, secondo Mecklenburg, i racconti, pubblicati nella raccolta *Mutterzunge*, *Karagöz in Alania*, *Karriere einer Putzfrau* e *Großvaterzunge*, i romanzi *Das Leben ist eine*



*Karawanserei. Hat zwei Türen. Aus einer kam ich rein. Aus der anderen ging ich raus*<sup>43</sup> e *Die Brücke vom Goldenen Horn*.

Esempio significativo *Karagöz in Alamania*, che lo studioso definisce un collage satirico amaro, surreale, grottesco-assurdo e tragicomico. Narra la storia del contadino Karagöz, originario dell'Anatolia, il suo andirivieni dalla Turchia alla Germania che ha come conseguenza la distruzione della sua famiglia e il suo smarrimento psicologico. La storia in lingua tedesca, ispirata al teatro delle ombre turco, mantiene elementi tratti dal repertorio del Karagöz turco e della sua ironia, ma li modifica rendendoli adatti al racconto della realtà dei Gastarbeiter, i lavoratori ospiti in Germania.

Il protagonista è un contadino-Gastarbeiter accompagnato non dal suo antagonista Hacivat, ma da un asino, che emigra con lui in Germania. Con questa e con altre trasformazioni l'autrice ottiene un effetto parodistico, per lo più grottesco-assurdo, talvolta satirico.

Come in altre opere, il montaggio intertestuale ha una funzione di straniamento e produce una comicità di denuncia e solidarietà.

Nell'ultimo racconto della raccolta *Mutterzunge, Karriere einer Putzfrau*, è riproposto il tema della migrazione, dal punto di vista femminile, quello di un'attrice di teatro turca che in Germania lavora come donna delle pulizie. I montaggi intertestuali sono tratti da *Amleto* di Shakespeare, la

---

<sup>43</sup>Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei. Hat zwei Türen. Aus einer kam ich rein. Aus der anderen ging ich raus*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2008.

comicità è data da distorsioni di parole, da scherzi macabri, da aneddoti osceni, da grossolani motivi farseschi e fiabeschi.

Nel secondo racconto di *Mutterzunge, Großvaterzunge*, sono messi in luce due aspetti della migrazione: l'emancipazione e l'isolamento. La storia è incentrata sul recupero, da parte della giovane protagonista turca, della sua lingua madre, in una fase in cui l'ha perduta, attraverso l'apprendimento della lingua del nonno, l'arabo. Il racconto non è prevalentemente comico, la vena ironica è data da montaggi intertestuali che producono un contrasto profanatore tra religione ed erotismo, tra i versi del Corano e ardenti versi d'amore. Allah stesso diviene un narratore comico.

Aspetti, questi, che assumono una particolare rilevanza anche nel primo romanzo della scrittrice, *Das Leben ist eine Karawanserei. Hat zwei Türen. Aus einer kam ich rein. Aus der anderen ging ich raus*, romanzo autobiografico grazie al quale la scrittrice ottiene il premio Ingeborg Bachman. L'opera narra la vita di una bambina/ragazza turca dalla nascita all'adolescenza. Una fase difficile della sua vita, quando è costretta a trasferirsi più volte con la sua famiglia perché il padre è alla continua ricerca di lavoro. La bambina/ragazza vive le profonde contraddizioni di un Paese in bilico fra tradizione e modernizzazione, dominato da modelli familiari e culturali limitanti. Variegata è la comicità

del romanzo, ricco di scene grottesche, di farse, di elementi plebei, di personaggi folli, di satira politica e storica, comicità nella lingua. Molto spesso la comicità è gestuale e scenica.

Vi sono numerosi esempi di ironia ottenuta grazie all'uso di una lingua ibrida. Ad esempio, la bambina, al suo rientro dall'Anatolia a Istanbul dopo le vacanze estive, si rivolge alla madre usando il dialetto anatolico. Vuole essere affettuosa, ma la madre la rimprovera, perché usa un'espressione che a scuola non sarebbe accettata. Nonostante il suo impegno, la piccola non riesce a esprimersi come vorrebbe la madre, che si mette a piangere. Una scena commovente e ironica, per Mecklenburg.

Il romanzo in alcune occasioni si fa irriverente, il linguaggio osceno e fecale, la storia presenta elementi dissacranti. Più volte la comicità di genere smonta pregiudizi consolidati sulle donne turche. Diventato adulto, il fratello della protagonista si vergogna di rivolgersi direttamente alla sorella e le parla solo con la mediazione della madre.

La satira è politica, sociale e storica. Come quando il racconto della storia della Turchia diventa un tappeto, tessuto con la barba del nonno. Una nuova messa in scena della metafora dell'epica orientale e, allo stesso tempo, una versione alternativa della storia, tradizionalista in quanto raccontata dal nonno, parodistica grazie all'istanza narratrice.

Nel secondo romanzo di Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, l'ironia cambia, come la narrazione. Ambientato negli anni dal 1966 al 1975, *Die Brücke vom Goldenen Horn* è diviso in due parti. La prima ha per sfondo Berlino, la seconda Istanbul. La prima parte narra l'emigrazione della giovane protagonista turca in Germania, dove lavora in fabbrica, prima come operaia e poi come interprete, per due anni. Il racconto inizia con la vita in fabbrica e nel dormitorio, con altre lavoratrici turche. La protagonista esce alla sera, frequenta osterie e la lega operaia. Col tempo comincia a frequentare il movimento studentesco, si dedica allo studio, soprattutto con l'aiuto del direttore del dormitorio, uomo di sinistra in esilio e uomo di teatro. Infine, la narrazione riguarda le prime relazioni amorose e sessuali della protagonista e delle sue amiche, la scelta dei personaggi femminili di mantenere o di liberarsi dalla verginità.

La seconda parte del romanzo si svolge a Istanbul, dove la protagonista frequenta la scuola di arte drammatica, la Filmkommune e partecipa ai movimenti di protesta di fine anni Sessanta e inizio anni Settanta. Secondo Mecklenburg l'opera può essere considerata un Bildungsroman e un romanzo femminile, un romanzo sulla classe lavoratrice e un romanzo politico, ma è soprattutto esempio di un romanzo moderno picaresco femminile, ed è proprio all'interno di questa cornice che si

manifesta la sua comicità. L'emanipazione della protagonista avviene su due piani: quello politico, che si conclude con un fallimento, e quello sessuale. La vita sessuale della donna ha un'evoluzione e porta alla sua emancipazione, pur tra mille difficoltà.

Secondo Mecklenburg, Özdamar combina elementi della carnevalizzazione nel senso di Bachtin (rovesciamento comico sovversivo di valori, di norme dominanti, di ruoli, di aspettative, di modelli di identità) con elementi della teatralizzazione, ovvero la rappresentazione gestuale-scenica di episodi di storie di vita.

La protagonista è un'attrice spiritosa e naïf, l'ironia del romanzo critica e commovente.

Determinante l'interesse della protagonista per la cultura, incoraggiato a Berlino soprattutto dal direttore del dormitorio. La giovane si dedica alla letteratura, al teatro e al cinema. Sebbene questo interesse per la cultura sia narrato con una vena umoristica che coinvolge sia i contenuti sia i mediatori, l'arricchimento culturale del personaggio grazie alle sue letture e grazie alla frequentazione del teatro è evidente.

Quando è letto come romanzo al femminile, si coglie il suo stare tra il serio e il faceto: la protagonista è condizionata dalla sua cultura di provenienza, da una visione tradizionalista dei ruoli familiari, da cui si vuole e deve liberare. Sono presenti in lei idee come quelle dell'onore e

della vergogna, di un legame con la madre paralizzante e amorevole allo stesso tempo. L'opera diventa paradossale, dunque ironica, quando l'emancipazione del personaggio principale è ridotta alla sua emancipazione sessuale.

Gli straniamenti comici talvolta celano solidarietà con le figure che possono apparire ridicole, come i figli dei poveri che emettono scricchiolii, con i fogli di giornali, sotto la camicia, indossati al posto della biancheria intima per proteggersi dal freddo.

Molto frequente l'autoironia della narratrice, talvolta ingenua, talvolta folle, talvolta impertinente e ribelle. È «Simplicia», naïf, soprattutto durante gli incontri con gli studenti di sinistra, i quali a loro volta appaiono ridicoli. La protagonista appare un personaggio buffo quando applica quanto prescritto dal movimento del Sessantotto, come indossare sempre gli stessi capi d'abbigliamento, o quando compie le stesse azioni fatte dai comunisti cinesi durante la Rivoluzione Culturale.

Sfiora la follia quando vende tutti i mobili dei genitori. Talvolta il suo agire si fa pericoloso, altre volte la salva. Particolarmente delicata la situazione che si crea al commissariato di Istanbul, durante un interrogatorio, quando sfida con sarcasmo un funzionario di polizia per poi essere rilasciata perché il capo decide che non è il caso di perdere tempo con gli artisti.

Lo straniamento comico è ottenuto anche con ripetizioni di singole parole, frasi, nomi e metafore. Come l'uso ricorrente della parola «Entschuldigung», scusi, da parte della protagonista. O il motivo del fumo come status symbol, definito il requisito più importante di un socialista.

La tecnica dello straniamento comico è applicata molto spesso nei racconti che riguardano gruppi di persone, fazioni o polarizzazioni. Il direttore del dormitorio chiama un gruppo di operaie «die Zuckers», le altre «die Esels».

Numerosi gli episodi farseschi, tra i quali il principale costituisce un filo rosso della narrazione, precisamente la storia della liberazione dal «diamante», la verginità, dove la liberazione sessuale è incoraggiata e perseguita. Il motivo del diamante è carnevalesco e sovversivo rispetto ai modelli tradizionali di comportamento della donna. La protagonista infatti mira a liberarsi della verginità ed è incoraggiata a farlo.

Nel romanzo trovano ampio spazio elementi realistici-grotteschi e realistici-umoristici. Come la scena dei figli di borghesi che si atteggiavano a surrealisti, che si conclude all'improvviso, quando la madre di uno di loro si fa restituire le lenzuola che i ragazzi hanno indossato.

Non manca la comicità macabra, come quando un contadino sta portando un sacco di farina nel suo paese, ridotto alla fame, ed è pedinato dalla polizia.

Ciresi, come si è rilevato, è riconosciuta come importante rappresentante dell'umorismo della scrittura italiana americana. Un tratto caratterizzante significativo se si considera l'*irony deficiency* nella produzione letteraria italiana americana lamentata da Fred Gardaphé<sup>44</sup>. Che infatti cita Ciresi, insieme a pochi altri scrittori, tutti uomini, come esempio di ironia particolarmente riuscita.

Nelle opere che si analizzeranno, si focalizzerà l'attenzione sulla comicità dolce-amara, che in diversi passaggi è un felice registro narrativo della vita dei protagonisti, nella loro ordinaria quotidianità e nei momenti speciali, negli episodi spensierati e in quelli drammatici, perfino nel confronto con la morte. È con il suo senso dell'umorismo che Ciresi riesce a mettere in evidenza il carattere dei suoi personaggi principali, le loro esperienze, le loro emozioni e i loro sentimenti in tutta la loro varietà e complessità. Sono figure diverse tra loro, che osservano il mondo con sguardi diversamente ironici. Hanno alle spalle esperienze di vita difficili,

---

<sup>44</sup> Cfr. Fred, Gardaphé, *Italian American Humor. From Sceccu to Chooch: the Signifying Donkey*, in *L'Italia allo specchio. Linguaggi e identità italiane nel mondo*, a cura di Fabio Finotti e Marina Johnston, Marsilio 2014, pp. 353-362.



storie di miseria, hanno attraversato tragedie, sanno quanto possa essere profondo il segno lasciato dalla mancanza di affettività. Si trovano a vivere in una società complessa, multietnica e in continua trasformazione, per certi versi ancora simile a quella che accolse i loro genitori, per molti altri molto diversa, nella porosità dei muri ormai non più solidi che un tempo isolavano e sigillavano la comunità italiana americana in un'apparente autosufficienza, un pezzo d'Italia in America quasi estranea all'America.

Le protagoniste potrebbero scegliere una vita statica, protetta dalla comunità di appartenenza, ma rifiutano di rimanere in un ambiente che può apparire rassicurante, ma di cui non si sentono parte. Nella loro comunità vigono ancora valori che non condividono. Per scelta, ma anche perché la storia cammina su una strada diversa da quella battuta dei loro genitori, intraprendono un proprio percorso di vita. Desiderano una maggiore libertà rispetto a quella che hanno avuto in passato, ma non si trincerano dietro a ideologie precostituite, proprie della cultura dominante. Il tragitto presenta molte insidie, ma riescono a trovare la forza di farvi fronte con la loro ironia e autoironia che le aiuta a cogliere con acume gli aspetti più profondi della realtà e della propria personalità. Talvolta il loro humour si presenta acuto, talvolta ingenuo. Ma proprio l'ingenuità aiuta a smascherare le contraddizioni del mondo circostante.

La rappresentazione ironica della complessità della società è resa ricorrendo al paradosso, a un uso comico della lingua, all'espressione esplicita di tabù e all'uso di espressioni scurrili, con cui talvolta la voce narrante o i personaggi diventano irriverenti. Ma anche l'esagerazione, la ripetizione e la decostruzione permettono di ottenere un effetto comico. Più volte si afferma questo registro, per smentire certi stereotipi duri a morire. Ma nessuna cultura in particolare, come si è rilevato, nessuna comunità, è idealizzata né è colpita da critica soverchiante. Sono relativizzati anche i valori del nuovo continente, che pur rappresentano la speranza, perfino il sogno, agli occhi di chi ha un background di immigrazione. Il paradosso è sempre presente e, in tutte le opere trattate, permette di ottenere il rovesciamento dei ruoli: la cultura americana dominante, che attrae le protagoniste, è vista anche nelle sue contraddizioni, i personaggi che a un primo sguardo appaiono sicuri di sé si rivelano insicuri e viceversa. In questo gioco di voluto spaesamento, lo sguardo della voce narrante si sofferma anche sulla differenza tra la psicologia maschile e quella femminile, tra l'umorismo tipicamente femminile e quello tipicamente maschile.

Talvolta i personaggi femminili appaiono ridicoli, solo perché il ridicolo è in ognuno di noi e può manifestarsi quando meno te l'aspetti, ma talvolta fa sorridere la loro ossessione di non essere all'altezza delle

aspettative della società. Il riso si fa beffardo quando è evidente la loro mancanza di autenticità. Ed è benevolo di fronte alla loro insicurezza.

Le opere che si analizzeranno hanno un finale di speranza o hanno un esito tragico, ma nessuna opera di Cirese propone una conclusione definitiva della storia. Non sono epiloghi aperti alla fantasia del lettore. Semplicemente Cirese non dà soluzioni, si limita a rappresentare il mondo contemporaneo per quello che è, in continua trasformazione. Come i suoi personaggi.

In *Almanya. Willkommen in Deutschland* – film sulla storia della migrazione di una famiglia turca in Germania, dagli anni Sessanta ai giorni nostri – l'ironia interagisce con il gioco mobile, e anche a volte eccentrico, dei punti di vista. È un'interazione che costituisce, a mio parere, la peculiarità del film.

I primi studi critici del lavoro di Şamdereli si soffermano sull'umorismo che anima la vicenda narrata. È un ritratto di famiglia che riscrive la storia dei Gastarbeiter da diversi e nuovi punti di vista, che escludono intenzionalmente quello drammatico, fino a rendere a tratti comico un tema dai contorni seri e anche tragici. Il risultato del film non è la banalizzazione di un tema molto serio. Lo scopo e l'esito ottenuto sono

opposti, non si ha a che fare con una commedia disimpegnata, perché è evidente come la comicità di Şamdereli si riveli lo strumento più raffinato e adeguato per mettere in luce anche le sottigliezze e le sfumature di una vicenda travagliata e dolorosa, come può essere l'emigrazione da un paese povero verso un paese benestante. Queste *nuance*, messe in luce dal registro comico, meglio e più di un approccio drammatico, danno efficacemente conto della problematicità sia sostanziale sia emozionale delle tante storie che confluiscono nella grande narrazione dell'emigrazione novecentesca, e anche attuale, e sono i fili della trama del film di Şamdereli.

L'umorismo, che peraltro consente di dar voce a più punti di vista e farli interagire tra loro, rendendo fluido il procedere del racconto, consente anche di rappresentare la complessità della società contemporanea tedesca, così com'è vissuta nella realtà ma anche nella fantasia e perfino nella paranoia dei personaggi.

L'ironia riesce a essere graffiante ma mai offensiva né tantomeno oltraggiosa, anche quando il film si cimenta con temi di forte sensibilità, come il rapporto tra religioni, tra islam e cristianesimo. Anzi, di nuovo, anche su questo terreno la sua comicità consente di affrontare con il dovuto disincanto i pregiudizi inevitabili nei contatti tra religioni diverse.

I personaggi infantili aiutano a dirimere con la loro ingenuità complicate questioni che attengono alle differenze, anche conflittuali, tra islam e cristianesimo, anche sul terreno delicato e sensibile dei simboli e dei segni fondanti della religione cristiana, come l'ostia consacrata e il crocefisso.

L'umorismo di *Almanya* può essere definito anche transculturale nella sua costante tensione a mettere in luce come si creano e come sono alimentati gli stereotipi, dilatandoli, esagerandoli, per poi decostruirli e smontarli. Ai pregiudizi dei turchi rappresentati nel film è attribuita un'ingenuità quasi caricaturale, che proprio per questo mette al tempo stesso in discussione anche l'ottica occidentale che, nella sua pretesa superiorità, unicità e universalità, appare ridicolmente fuori della realtà. La storia, nel susseguirsi di episodi anche paradossali e onirici, fa riferimento a vicende reali, essendo basata, oltre che sulla biografia stessa delle sceneggiatrici, le sorelle Şamdereli, su materiale d'archivio e documentari dell'epoca. La lingua in cui si esprimono i personaggi, invece, non sempre è reale, ma è una sorta di grammelot. Che ci parla della babele del nostro tempo, e al tempo stesso della possibilità di comunicare e capirsi anche a dispetto delle diversità delle lingue.

Delle tre autrici, Özdamar è la figura più complessa per i diversi piani su cui si muove la sua opera. Essa si presta a più chiavi di lettura, e lo dimostrano anche i numerosi saggi dedicati al suo cospicuo lavoro nei suoi diversi aspetti.

Tra questi il legame tra la lingua e il corpo è particolarmente degno di attenzione, perché conferisce originalità ai suoi testi, e inoltre investe tutte le tematiche trattate dalla scrittrice. Finora è stato studiato dalla critica soprattutto con riferimento al racconto *Mutterzunge*, considerando in particolare il duplice significato del termine “lingua” come organo della fonazione e del nutrimento<sup>45</sup>. Vale la pena approfondirlo sia in questo racconto, sia nei racconti *Großvaterzunge* e *Der Hof im Spiegel*<sup>46</sup> (tratto dall’omonima raccolta di racconti) sia nel romanzo *Die Brücke vom Goldenen Horn*, dove lo stretto legame tra la lingua e il corpo e la corporeità della lingua coinvolgono più ambiti di esperienza delle protagoniste.

Anche Ciresi è stata studiata in base a più chiavi di lettura. È vista come rappresentante del genere *memoir*, come scrittrice che rompe il silenzio su argomenti che per lungo tempo sono stati tabù nella comunità italiana negli Stati Uniti. Qui sono state esaminate le idee d’identità che

---

<sup>45</sup> Il primo racconto dà il titolo all’intera raccolta.

<sup>46</sup> Emine Sevgi Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2005.

emergono nei suoi racconti. Parte delle sue figure femminili sono state analizzate dal punto di vista psicologico. Come afferma Fred Gardaphé, il punto di forza dell'opera della scrittrice italiana americana è il suo sguardo ironico. L'ironia è la chiave per la comprensione dei suoi racconti e romanzi, un'ironia che investe tutti gli ambiti di esperienza della sua opera.

Il film *Almanya* di Şamdereli è stato studiato soprattutto come esempio di narrazione della realtà passata dei lavoratori turchi in Germania, come commedia e come esempio di film transculturale. Il centro nevralgico della pellicola è, in questo studio, soprattutto nel lavoro sul punto di vista, su come *Almanya*, partendo dalla prospettiva dei *Gastarbeiter*, proponga al pubblico le più varie angolazioni da cui può essere vista una stessa esperienza, una stessa storia. Tali visuali sono talvolta messe in discussione, talvolta ridicolizzate, talvolta rovesciate, talvolta confrontate con punti di vista diversi.

### **Tre figure di un'epoca in transizione**

Le chiavi di lettura e di analisi proposte in questa ricerca per tutte e per ciascuna delle tre artiste prese in considerazione mirano a lasciar

emergere ciò che le rende, ognuna nella propria autonomia e specificità, figure forti, non convenzionali ed emblematiche della nostra epoca in transizione e delle forme ed espressioni artistiche – nella letteratura e nel cinema – che essa produce in un continuo divenire. Forme ed espressioni che, a loro volta, promuovono inediti e più avanzati incroci di civiltà.

Mio proposito è anche quello di porre in rilievo gli elementi che le accomunano e che rendono la loro opera – nell'evidente diversità di talento, di visione, di stile, d'intendimenti – innovative e capaci di entrare in sintonia con i processi trasformativi del nostro tempo. Importante specificare, da questo punto di vista, che l'importanza di Emine Sevgi Özdamar, Rita Ciresi e Yasemin Şamdereli consiste nel loro essere non meri affluenti esterni della cultura *mainstream* in cui operano, ma nel loro esserne parte integrante, esserne anzi agenti riconosciuti e apprezzati del suo avanzamento evolutivo, in sintonia con le trasformazioni conflittuali della società occidentale.

In questa direzione si metterà innanzitutto in risalto, in ciascuna delle tre artiste, l'ironia, declinata al femminile ed espressa in una ricca varietà di registri. L'ironia è ugualmente caratteristica sia di Emine Sevgi Özdamar sia di Rita Ciresi sia di Yasemin Şamdereli ed è la via che esse privilegiano per sondare in profondità, senza reticenze, i personaggi e gli ambienti in cui i personaggi si muovono. Grazie in particolare all'ironia,



Özdamar, Ciresi e Şamdereli riescono a interpretare e a raccontare le complicate interazioni tra mondi diversi ma anche i fermenti all'interno di ciascun mondo messo alla prova dalle sfide del nostro tempo.

Comune è il loro assillo di dimostrare che la comprensione reciproca e la relazione tra individui e tra comunità sono possibili a condizione che ogni parte interessata venga messa in gioco e in discussione, in virtù di uno spirito critico che indaghi senza pregiudizi e senza censure in ognuna di esse, anche in quella storicamente svantaggiata.

Si porranno dunque in risalto i meccanismi di decostruzione degli stereotipi più comuni e più duri a morire consolidatisi intorno alle minoranze rappresentate nelle loro opere e che contribuiscono non solo a diffondere immagini devianti delle società e delle culture dei Paesi e delle comunità di provenienza, ma ostacolano i processi d'incontro e d'integrazione. Si osserverà un'eguale attitudine nei confronti dei cliché e dei luoghi comuni che fioriscono nelle comunità immigrate intorno alle società d'accoglienza o, comunque, alla cultura egemonica.

L'attualità di Emine Sevgi Özdamar, Rita Ciresi e Yasemin Şamdereli è anche nella presenza nelle loro opere di strumenti del comunicare a cui può essere attribuita una funzione a volte mediatica, a volte di moderno

*deus ex machina*. In questo può essere rilevata una singolare convergenza nel lavoro di ciascuna di loro.

Comune è anche la ricerca di forme nuove del linguaggio.

Özdamar è autrice apprezzata per le innovazioni che sfidano la lingua tedesca e che sono una caratteristica chiave non solo della sua prosa. Esse s'impongono come necessario adeguamento della lingua tedesca al tempo presente e, nella loro elegante naturalezza, raggiungono i livelli più alti della lingua tedesca stessa.

In Ciresi l'attenzione al linguaggio, nelle sue contaminazioni, peraltro presenti in tutte le comunità americane nella loro interazione con la cultura americana, non ha l'ambizione che evidentemente si propone, su questo terreno, l'opera di Özdamar. È soprattutto un contributo intelligente alle possibili variazioni nel registro dell'ironia.

Nel cinema di Şamdereli si osserva un'analogia intenzionalità, con in più, nello specifico cinematografico, il ricorso al *grammelot* in alcuni passaggi del film *Almanya*. Il *grammelot* alimenta evidentemente la comicità e, al tempo stesso, come già osservato, offre una visione ottimistica della possibilità di comunicare pur nella babele linguistica del nostro tempo.

L'insieme dei tratti che consentono di mettere tra loro in connessione tre autrici così diverse, appartenenti a generazioni diverse, a storie diverse, a Paesi diversi non autorizza ad andare oltre la constatazione dell'esistenza di elementi comuni declinati in modo diverso. Altrimenti si farebbe innanzitutto torto all'unicità di ciascuna di loro. L'accostamento ha però un senso più profondo. Emine Sevgi Özdamar, Rita Cirese e Yasemin Şamdereli sono assunte come riferimenti alti di forme d'arte capaci di introiettare ed elaborare la varietà e la diversità offerte dalle culture che s'incontrano, sfidando le etichettature che finora hanno caratterizzato in diverso modo l'ibridazione di culture diverse. Il loro denominatore comune è essenzialmente quello di non appartenere a una specifica cultura di provenienza, da cui pur provengono, né di aderire a quella di arrivo, a cui pure appartengono, né di esserne il risultato della somma. Semmai di un incontro in divenire. Questo impalpabile e indefinibile carattere comune le rende grandi artiste del nostro tempo.

## La scrittura corporea in Emine Sevgi Özdamar

Per indole, per personalità, per storia personale, ma anche per via della sua formazione marxista, Emine Sevgi Özdamar sfugge alle catalogazioni e alle categorie in cui si tende a collocare un'autrice come lei: donna, emancipata, militante, proveniente da un Paese orientale e islamico ma con un lembo in Occidente, la Turchia, eppure tedesca, scrittrice a cavallo tra due culture e lingue diverse, attenta e sensibile alle contraddizioni del suo tempo<sup>47</sup>.

Ai suoi inizi, è stata presa in considerazione nella cornice della *Gastarbeiterliteratur*, la letteratura dei lavoratori-ospiti, relegata così a scrittrice di nicchia. Minore. Acquista una sempre maggiore visibilità soprattutto a partire dagli anni Novanta, con l'attribuzione del premio Ingeborg-Bachmann. Il conferimento del prestigioso riconoscimento diventerà esso stesso oggetto di studi accademici, non solo di articoli giornalistici<sup>48</sup>. E sarà oggetto anche di critiche.

---

<sup>47</sup> L'essere tra due culture emerge in numerose interviste all'autrice, tra queste: Emine Sevgi Özdamar, (manoscritto fornito dalla casa editrice), *Reisen in der Sprache*, in «Frankfurter Rundschau», 5 novembre 2003, Jamal Ruschick, *Sprache der Verhältnisse. Bergens neue Stadschreiberin Emine Sevgi Özdamar*, in «Frankfurter Rundschau», 10 giugno 2003.

<sup>48</sup> Cfr. Yasemin Dayıoğlu.Yücel, "Tausendundeine Geschichten". Die Karawanserei im Spiegel

Per Zafer Şenoçak, Özdamar non fa che assecondare quell'immagine dell'Oriente che l'Occidente si è costruito<sup>49</sup>. Posizione da cui prendono nettamente le distanze diversi studiosi tra cui, di recente, Michael Hofmann<sup>50</sup>. Wolfram Schütte definisce il romanzo *Die Brücke vom Goldenen Horn* «ein großes Buch» un grande libro, evocando i giganti della letteratura in lingua tedesca<sup>51</sup>. La diversità di questa artista, secondo Claudia Breger, non implica un valore minore della sua opera rispetto a quello dei poeti comunemente considerati più rappresentativi della cultura tedesca. Al contrario. Proprio grazie alla sua provenienza da un Paese orientale, in tutta la sua opera la scrittrice riesce a raccontare gli orientismi assumendo una posizione critica e parodistica. I suoi testi possono essere letti quindi come esempio di «mimikry». E acquistano dunque un valore aggiunto<sup>52</sup>.

Identità, migrazione, orientalismo, il carattere naïf di certi suoi

---

der Presse, in Ead, *Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenoçak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee!*, Universitätsverlag, Göttingen 2005, pp. 28-33.

<sup>49</sup> Cfr. Zafer Şenoçak, *Atlas des tropischen Deutschlands*, Babel, Berlin 1993, p. 69.

<sup>50</sup> Michael Hofmann, *Postmoderne Inszenierung weiblicher Körper in Räumen der Tradition der Modernisierung: 'Orient' bei Emine Sevgi Özdamar*, in «Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur» 54 (2014) «Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart», pp. 243-259.

<sup>51</sup> Wolfram Schütte, *Ganz einfach: ein großes Buch. Emine Sevgi Özdamars "Die Brücke vom Goldenen Horn"*, in «Frankfurter Rundschau», N. 74, 28. März 1998.

<sup>52</sup> Cfr. Claudia Breger, «*Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?*» *Strategien der Mimikry in Texten von Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada*, in *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, hrsg. von Cathy Gelbin, Kader Konuk und Peggy Piesche, Ulrike Helmer Verlag, Königstein/Taunus 1999, pp. 30-59.

personaggi, la lingua ibrida sono per molto tempo i “perimetri” privilegiati della critica. La sua opera è stata inoltre contemplata all'interno degli studi di genere<sup>53</sup>.

Col tempo Özdamar si rivela essere più complessa e multiforme. Si presta anche ad altre letture, e a più livelli di lettura. Tra gli studi più recenti, sono rilevanti quelli presentati al convegno internazionale di Amburgo nel 2014, in presenza della scrittrice stessa. Che nei due mesi precedenti aveva tenuto tre lezioni sulla sua poetica e un incontro sui ruoli da lei ricoperti come attrice cinematografica. L'iniziativa dell'Università di Amburgo aveva come titolo «Sprach-Rollen-Wechsel», scambi di ruoli e lingua. Titolo dedicato alla lingua della letteratura e alla sua poetica transculturale<sup>54</sup>.

Özdamar è spesso menzionata come rappresentativa della letteratura

---

<sup>53</sup> In uno degli studi più recenti Michael Hofmann individua nel *Karawanserei* una «prospettiva femminile “dal basso”», cfr. Hofmann, *Postmoderne Inszenierung weiblicher Körper in Räumen der Tradition der Modernisierung: ‘Orient’ bei Eine Sergi Özdamar*, cit., pp. 254-255.

<sup>54</sup> Oltre a questo aspetto, gli interventi hanno riguardato l'influenza della letteratura sulla letteratura, l'influenza che il romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei* ha avuto sull'opera *Leyla* di Feridun Zaimoğlu (Feridun Zaimoğlu, *Leyla*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2007), la differenza tra intertestualità e plagio, l'eterogeneità dei ruoli nell'opera della scrittrice, la messa in scena di elementi comici in Emine Sevgi Özdamar e in Federico Fellini, il personaggio Karagöz, le rappresentazioni degli spazi come eterotopie, i movimenti nella scrittura, la «Sprachbiografie», biografia linguistica, il legame tra letteratura e teatro in una prospettiva transnazionale, i luoghi della memoria e le comunità del ricordo, l'eroticismo (*Sprach-Rollen-Wechsel*, Amburgo 28-29 maggio 2014).

transculturale in lingua tedesca<sup>55</sup>. Ma, sebbene scriva per lo più in tedesco, è considerata significativa anche nel contesto letterario turco. Lea Nocera inserisce la sua opera nel filone della letteratura di autrici turche che, a partire dagli anni Ottanta, dedicano le loro opere al tema della migrazione.

La studiosa rileva come la scrittrice osservi e racconti la migrazione, la trasformazione linguistica e le conseguenze culturali che porta con sé. Rileva inoltre come si confronti con aspetti della società turca da cui la stessa è stata segnata profondamente, anche processi in azione oltre i confini nazionali, affrontando tematiche come il rapporto con la tradizione, la contrapposizione città-periferia, la modernizzazione e il cambiamento dei costumi, la posizione della donna nella famiglia e nella società. Sullo sfondo, la storia della repubblica, che coincide anche con una parte della biografia dell'artista e un'accurata e sentita descrizione della società turca<sup>56</sup>.

Ma come vedremo, Özdamar ha una sua specificità che va oltre la varietà di aspetti a cui prima abbiamo accennato e che pure sono tutti presenti

---

<sup>55</sup> Eva-Maria Thüne, Simona Leonardi, *Reti di scrittura transculturale in tedesco*, cit.

<sup>56</sup> Cfr. Lea Nocera, *Il tema della migrazione nell'opera di Emine Sevgi Özdamar*, in «Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"». Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi», 66 (2006), pp. 49-67.

nella sua opera. Dei diversi elementi autobiografici e culturali dell'autrice che sono stati al centro dell'attenzione della critica spesso singolarmente o in associazione tra loro, nessuno in particolare può contenerla e qualificarla, né la loro somma la può definire.

Ma nella pluralità di questi elementi – se si assume un punto di vista femminile – si coglie uno in particolare, che è il suo essere donna o, ancor più, il suo sentire e scrivere come donna. La sua femminilità. La sua creatività femminile si rivela evidente proprio nell'attenzione al corpo, alla corporeità. Che Michael Hofmann individua come uno dei perni intorno a cui ruota il romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei*, dove certi fenomeni trovano nel corpo il loro filo conduttore ed esplicativo<sup>57</sup>. Il che significa, per chi scrive su di lei, per chi analizza criticamente la sua opera, restituire il più possibile la contraddizione solo apparente tra una scrittura con un punto di vista al femminile e l'impossibilità di catalogarla come tale. È un percorso di lettura e analisi perfino paradossale, ma è l'unico che può dar conto della complessità e della peculiarità di Emine Sevgi Özdamar. Scrittrice che, a nostro avviso, realizza quanto auspicato da Hélène Cixous, che ne *Il riso della Medusa*

---

<sup>57</sup> Cfr. Hofmann, *Postmoderne Inszenierungen weiblicher Körper in Räumen der Tradition und der Modernisierung*, cit., pp. 250-251.



esorta la donna a scrivere se stessa<sup>58</sup>. Anche se non esiste «una sessualità femminile, uniforme, omogenea, dal percorso codificabile, così come non si può parlare di un inconscio identico»<sup>59</sup>.

L'intreccio tra corpo e scrittura, tra corpo e lingua, tra *la lingua* e *una lingua*, è il filo più solido ed evidente di questa trama che attraversa l'intera opera di Emine Segvi Özdamar, ma in particolare la trilogia<sup>60</sup>, il primo e il secondo racconto della raccolta *Mutterzunge* – la raccolta di racconti pubblicata prima del romanzo d'esordio, che, fin dal titolo, gioca intorno alla fisicità della lingua – e *Der Hof im Spiegel*<sup>61</sup>, primo racconto che dà il titolo all'omonima raccolta, dove la protagonista dedica gran parte della comunicazione al telefono, davanti a uno specchio di casa.

È una connessione reciproca, quella che lega lingua e corpo, corpo e lingua, che – nel suo essere un tratto di originalità rilevante nel lavoro di

---

<sup>58</sup> Hélène Cixous, *Il riso della Medusa (Le rire de la Méduse)*, in «L'Arc.» no. 61, 1975), in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, CLUEB, Bologna 1997, pp. 221-245.

<sup>59</sup> Ritiene impossibile, Cixous, descrivere una pratica femminile della scrittura, così come non è possibile teorizzarla, rinchiuderla, codificarla. Non ci sono limiti alla creatività femminile, che persegue «un mondo di ricerca, di elaborazione di un sapere, a partire dalla sperimentazione sistematica dei meccanismi del corpo». Per Cixous la donna deve scrivere il proprio corpo e creare una lingua che va oltre le regole stabilite dalla retorica, cosa possibile perché «le donne sono corpo. Più corpo, dunque più scrittura», (Ivi, p. 222, p. 236).

<sup>60</sup> I tre romanzi *Das Leben ist eine Karawanserei*, *Die Brücke vom Goldenen Horn* e *Seltsame Sterne starren zur Erde* sono stati ritenuti un'unica opera: a una prima pubblicazione come opere singole è seguita quella della trilogia *Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2006.

<sup>61</sup> Emine Sevgi Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2001, pp. 11-46.

Özdamar – consente la lettura e la critica della sua opera assumendo un punto di vista che va oltre – pur tenendone conto – i due principali solchi di ricerca sulla corporeità nell’opera della scrittrice di origine turca: il solco degli studi maggiormente incentrati sulla sessualità («sexueller Bildungsroman») e quello degli studi di genere, che danno rilievo alla rappresentazione del corpo come corpo femminile<sup>62</sup>. È una concezione corporea della lingua, che conferisce alla scrittrice mobilità e indipendenza linguistica<sup>63</sup>. È una scrittura, quella di Özdamar, contrassegnata da una spiccata materialità, corporeità e “performatività”, peculiarità che mettono alla prova chi si cimenta con la traduzione in un’altra lingua<sup>64</sup>.

Va proposto un punto di osservazione reso peraltro stringente dalla peculiarità di un’autrice che si muove dentro e in bilico tra almeno due culture e due lingue, soprattutto tedesco e turco, due tradizioni nelle quali la donna, le donne, vivono condizioni diverse – talvolta solo apparentemente diverse – nei cui confronti è facile cadere nella

---

<sup>62</sup> Beverly M. Weber, *Work, Sex and Socialism*, cit.; Leslie A. Adelson, *Making Bodies, Making History. Feminism & German Identity*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1993.

<sup>63</sup> Karin Lornsen, *The City as Stage of Transgression: Performance, Picaresque Reminiscences, and Linguistic Incongruity in Emine S. Özdamar’s The Bridge of the Golden Horn*, in *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, hrsg. von Norbert Otto Eke, Martha B. Helfer, Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse, Rodopi, Amsterdam New York NY 2009, pp. 201-217.

<sup>64</sup> Cfr. Gizem Arslan, *Animated Exchange: Translational Strategies in Emine Sevgi Özdamar’s Strange Stars Stare to Earth*, in «The Global South», 7.2, 2013, pp. 191-209, Silvia Palermo, *La scrittrice in transito: Emine Sevgi Özdamar in viaggio dall’Est all’Ovest*, in A.M. Carpi /G. Dolei/ L. Perrone Capano, *La scuola dell’esilio. Riviste e letteratura della migrazione tedesca*. Catania, 5-7 maggio 2009, Artemide, Roma, vol. 1, pp.273-284.

stereotipizzazione, considerandole semplicemente contrapposte, l'una avanzata e l'altra arretrata. Il legame tra lingua e corpo, in Özdamar, non riguarda solo la scrittura. Getta luce sul modo in cui la scrittrice racconta le vicende, anche quelle legate appunto esplicitamente alla sessualità e al corpo. La sua scrittura somatica consente al lettore un avvicinamento a storie che hanno in primo piano la ricerca dell'autenticità e dell'autonomia, da parte di una donna su cui gravano attese e prove imposte da norme di una società di forte impronta maschile.

Il corpo della donna – la verginità ne è il nodo rappresentativo – è dunque centrale nel romanzo, dati anche i tempi in cui è ambientato, a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e Settanta<sup>65</sup>. Sono gli anni della contestazione giovanile, gli anni in cui sono messi in discussione i ruoli tradizionali di uomo e donna e la relazione tra loro, anche sessuale. La famiglia tradizionale è criticata duramente. La verginità della donna cessa di essere un valore, se ne può parlare, non è più un tabù, è vista anzi come un impedimento alla libertà. In realtà, nell'opera di Özdamar la liberazione sessuale di quell'epoca – fu allora una delle questioni nevralgiche della “rivoluzione” del costume – non è necessariamente sinonimo di vera emancipazione, ma, secondo Hofmann, produce nuovi

---

<sup>65</sup> Cfr. Michael Hofmann, *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, pp. 111-119.

rituali e tabù. Non si realizza una “liberazione della sessualità”<sup>66</sup>, ma la creazione di nuove prescrizioni sotto nuove forme di conformismo<sup>67</sup>.

## La poetica della corporeità

Nell'autrice la scrittura corporea è un portato della sua stessa biografia. Non solo nel senso del suo personale rispecchiarsi, evidente e anche dichiarato, in alcune delle vicende raccontate. Il suo percorso esistenziale è un susseguirsi di esperienze nelle quali il corpo, con la sua sensibilità, si rivela una bussola affidabile, le indica la direzione da seguire, per evitare le trappole del conformismo, dell'inautenticità<sup>68</sup>. Lei, fortemente politicizzata, marxista, sente sempre innanzitutto l'assillo di dare retta a quel che le dice il corpo. È la “poetica” del corpo che dà ritmo e direzione alla sua opera. Soprattutto nelle relazioni più intime, nelle esperienze

---

<sup>66</sup> Cfr. Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* (1965), cit. in Hofmann *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*, cit., p. 111.

<sup>67</sup> Cfr. Michel Foucault, *Die Geburt der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2* (2006), cit. in Michael Hofmann *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*, cit., p. 111. Edizione originale: *Histoire de la sexualité, vol. 2, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984. Il saggio di Foucault è stato pubblicato in italiano da Feltrinelli, con il titolo *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2* (ultima edizione 2011).

<sup>68</sup> La questione dell'autenticità della narrazione nelle opere di autori turco-tedeschi è problematizzata sia da Venkat Mani (Venkat Mani, *Slouching Histories, Lurking Memories. Emine Sevgi Özdamar's Seltsame Sterne Starren zur Erde*, in Ead., *Cosmopolitan Claims. Turkish-German Literatures from Nadolny to Pamuk*, University of Iowa Press, Iowa City 2007, pp. 87-118) sia da Leslie Adelson (Leslie Adelson, *When Sincerity Fails*, in *The Rhetoric of Sincerity*, ed. Ernst von Alphen, Mieke Bal, Stanford University Press, Stanford California 2009).

cruciali della sua vita, nella sua formazione a teatro. Col tempo la sua capacità di osservazione si affina, la sua sensibilità si fa più acuta. Vede da più angolazioni e con sempre maggiore chiarezza quanto la lingua sia legata al corpo, e questo fa maturare la sua scelta di dedicarsi alla scrittura.

Özdamar espone in varie declinazioni le sue esperienze “corporee” durante il citato ciclo di lezioni di poetica ad Amburgo<sup>69</sup>, con uno sguardo retrospettivo ai diversi romanzi e racconti. Si avverte nella sua esposizione il senso di un tragitto ancora in corso che le ha permesso di raggiungere una profonda consapevolezza della propria creatività e delle radici del suo talento. Nel corso delle lezioni trasforma gli eventi passati, la sua vita, la sua attività di artista e di scrittrice in una trama narrativa e dà loro un senso. Si coglie, nella sua esposizione, la concatenazione di eventi reali e interiori che la porta, naturalmente si direbbe, a creare le sue opere<sup>70</sup>.

Sotto questa luce, quanto afferma la scrittrice stessa a proposito del suo itinerario biografico e letterario si rivela un prezioso contributo alla

---

<sup>69</sup> Emine Sevgi Özdamar, *Poetikvorlesung 1, Hamburger Gastprofessorin für interkulturelle Poetik 2014, Sprachrollenwechsel*, Universität Hamburg 2014 (in corso di pubblicazione).

<sup>70</sup> Si veda il sito internet dell'Università di Amburgo, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography> (consultato il 10 novembre 2014).

lettura e alla critica della sua opera. Va anche detto che – ascoltandola mentre li racconta – gli episodi della sua biografia sono essi stessi storie di valore letterario ed estetico: un'ulteriore conferma dell'impasto vita-corpo-scrittura che ispira e anima l'attività di Emine Sevgi Özdamar.

Nella vita dell'artista le esperienze sono corporee, la memoria stessa somatizza i momenti del passato che possono riaffiorare non come ricordi nebulosi, non come visioni oniriche né come ritorno del rimosso, ma come eventi ancora attuali e in corso. Riguarda anche il vissuto remoto, perfino la fase prenatale. La recitazione, la vita di attrice, sono per Özdamar innanzitutto un continuo affinamento della sua sensibilità corporea.

Nelle lezioni ad Amburgo, Emine Sevgi Özdamar ripercorre la sua vita e il suo itinerario artistico. Partendo dal ventre materno. Narra di aver sentito, allora, nella fase prenatale, voci di donne e di animali. Una varietà di voci. Di lingue. Con le quali si addormentava e si svegliava. Descrivendo se stessa, mette in campo la sua sensibilità corporea. I sensi. L'udito. Il tatto. Tornare al periodo prenatale è far riemergere la percezione, ancora nella vita fetale, dei genitori, dei nonni. Dell'ambiente di allora.

E ora, grazie alla consapevolezza di un'intellettuale matura, riesce a verbalizzare e a elaborare ciò che aveva sentito prima di nascere. Il riferimento a un vissuto così antico è possibile grazie a un legame molto intimo con la madre, viscerale. Un legame che le permette di andare indietro nel tempo, di fare proprio il vissuto della propria madre, un flusso di coscienza che le fa recuperare ricordi solitamente reconditi nella mente umana. «Nella donna sono ritagliate la storia di tutte le donne, la sua storia personale, la storia nazionale e internazionale»<sup>71</sup>. Il vissuto prenatale della scrittrice riemerge nella sua naturale semplicità, ma allo stesso tempo è elaborato e complesso. Gli animali rivelano la vita della madre in un mondo contadino, dall'altro la varietà delle lingue parlate dalle donne a lei vicine testimoniano una ricchezza di culture (in senso lato).

Allo stesso modo, con la protagonista nel ventre materno, inizia il racconto del primo romanzo di Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei*<sup>72</sup>. Il proprio corpo, definito «eine antike Stadt», una città antica<sup>73</sup>, aveva offerto – spiega di fronte alla platea di Amburgo –

---

<sup>71</sup> Cfr. Cixous, *Il riso della Medusa*, cit., p. 230.

<sup>72</sup> Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei. Hat zwei Türen. Aus einer kam ich rein. Aus der anderen ging ich raus*, cit.

<sup>73</sup> Cfr. Özdamar, *Poetikvorlesung 1*, cit.

l'ispirazione per quel romanzo<sup>74</sup>. Il corpo come luogo della memoria.

Anche le città in cui vive e visse sono corporee. Hanno «voci», quelle con cui, in passato, Berlino si svegliava, una città che, nella descrizione di Özdamar, è dotata di udito, sensibile com'è a quanto accade dentro di sé.

Ma è soprattutto la relazione con la madre quella che mantiene una particolare profondità. In questa relazione è vivo uno stretto e costante legame tra la voce e il corpo. La bambina è attratta dalla voce della madre e, guidata dalla sua “sonorità”, sente i propri primi passi. Il corpo si fa un importante strumento di connessione. La piccola Sevgi si apre, conosce altre persone fuori dal contesto familiare, le incontra anche con la sua immaginazione. Sono attori famosi impersonati *nei* genitori, che, dopo averli visti al cinema, ne imitano la mimica.

La piccola Sevgi – si racconta ancora la scrittrice – entra in confidenza con i grandi personaggi dello schermo, con l'intensità propria della loro personificazione nei genitori. Diventano suoi amici, gli amici europei. Il loro corpo apre, alla bambina, un mondo sconosciuto. Ed è un lavoro sul corpo del lettore.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*



Poiché l'esperienza è un vissuto innanzitutto somatico, Özdamar riesce a percepire con il corpo anche figure remote fondamentali per la sua formazione, come Bertolt Brecht. Anche lei, come il grande drammaturgo, si è confrontata con il fascismo, con l'oppressione politica, che definisce «corporea». Brecht, braccato dai nazisti, aveva dovuto lasciare il suo Paese, costretto all'esilio. Özdamar vi sente un'affinità con il proprio vissuto di perseguitata per ragioni politiche.

La "scuola" brechtiana diventa una meta, dove si può curare la lingua oppressa, ferita dalle persecuzioni. Il golpe in Turchia e la repressione che seguì menomarono pure le parole.

Il sogno si realizza. È accolta, a Berlino Est, dal regista e allievo di Bertolt Brecht, Benno Besson. Qui il teatro ha una funzione terapeutica. La giovane trova la felicità. Nella lingua tedesca. Nel teatro.

Dopo la notte delle parole in Turchia, la cura a base di poesia, di storia e di un tedesco "corporeo" in uno *Sprachsanatorium*, una "clinica della lingua"<sup>75</sup>.

Non riesce più a esprimersi nella lingua madre come un tempo, ne prende le distanze. Ma il lavoro a teatro le permette di dedicarsi all'osservazione della messa in scena, sia alla mimica degli attori sia alle parole che

---

<sup>75</sup> *Ibid.*

pronunciano. La sua capacità percettiva si affina, coglie il legame tra ciò che dicono gli attori e il lavoro dei loro corpi. Il teatro le permette di sperimentare la lingua. Per gli attori il corpo e la lingua sono strumenti di profonda empatia.

Benno Besson la invita a lavorare con lui a Parigi, e a continuare come aveva fatto alla Volksbühne a Berlino. Özdamar lavora intensamente a un'esperienza che la porta ancora a riflettere sul teatro come luogo e catalizzatore dell'interazione corporea. Non sa il francese, e proprio non sapendolo, osserva con la massima attenzione le relazioni non verbali sul palcoscenico, e via via apprende così la nuova lingua<sup>76</sup>.

A scrivere, inizia proprio dopo l'esperienza a Parigi, ma è il tedesco la lingua della sua penna. Perché il tedesco? Inizialmente la scelta non era consapevole, ora spiega che è il ritmo del tedesco che corrisponde a quello del suo corpo, che corrisponde anche al ritmo di vita della sua infanzia<sup>77</sup>. Il ritmo del suo primo romanzo, *Das Leben ist eine Karawanserei*.

Quando scrive *Das Leben ist eine Karawanserei*, sente acuta la mancanza

---

<sup>76</sup> Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, cit., p. 132.

<sup>77</sup> Cfr. Petra Kammann, *Jeder Satz ist ein Seiltanz*, in «Buchjournal», II (2001), pp. 16-19.

della madre. Del suo corpo. Soffre la solitudine. Le manca il corpo della madre, la sua voce diventa “madrelingua”, intesa anatomicamente. La scrittrice non dice *Sprache* ma *Zunge*, l’organo che provvede al nutrimento<sup>78</sup>.

La madre è un corpo e una voce, è *una lingua* ed è *la lingua*<sup>79</sup>.

L’intensità davvero corporea del legame con la madre, come si è detto, risale alla vita prenatale. È nel ventre materno che inizia *Karawanserei*. È un tornare indietro nel tempo con il corpo, ed è come scavare in una città antica.

### **La novità del linguaggio somatico**

Il legame tra lingua e corpo, in Özdamar, non riguarda, come si è detto,

---

<sup>78</sup> Molte sue riflessioni sulla lingua sono fatte dalla narratrice nella raccolta di racconti *Mutterzunge*.

<sup>79</sup> Il legame tra lingua e corpo in Özdamar può essere analizzato con il concetto di chora semiotica, elaborato da Julia Kristeva nel saggio *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Secondo la semiologa, i bambini emettono molto presto suoni che «non corrispondono a niente di significante nel senso di “inerente al segno”» (Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979, p. 208.). Sono suoni che corrispondono alla sfera della chora semiotica, la sfera della motilità ritmica e pulsionale che precede e alimenta il sistema simbolico del linguaggio. Preverbale e inconscia, in cui domina l’impulso ritmico e vocale. Profondamente legata al corpo e alla totalità indistinta della madre e del bambino, precede e si differenzia dal sistema simbolico, ovvero dalla sfera del semantico, in cui dominano la sintassi e il concetto, la separazione tra il sé e l’altro, propria dell’ordine paterno (Cfr. Kristeva, *ivi* p. 34).

solo la scrittura. Getta luce sul modo in cui la scrittrice racconta le vicende, anche quelle legate appunto esplicitamente alla sessualità e alla corporeità. Secondo Hofmann, Özdamar propone una visione che va oltre la tematizzazione dei pregiudizi e dei cliché sulla morale e sul costume sessuale ancora dominanti in Germania, secondo i quali la società tedesca si differenzerebbe da quella turca, quest'ultima premoderna e ancorata a vecchi rituali e tabù<sup>80</sup>. Özdamar confronta la cultura tedesca e quella turca in modo provocatorio e con l'arma dell'umorismo, e de-costruisce la visione diffusa secondo cui la moderna società tedesca sarebbe più umana e più libera di quella turca. Differenze, peraltro, rese sempre più relative dall'interdipendenza e dalla globalizzazione. Come scrive Claire Horst, la letteratura della migrazione è il prodotto di questo nostro mondo interconnesso<sup>81</sup>. Concetti in passato consolidati, quali l'appartenenza a nazioni o a determinati luoghi geografici, risultano inadeguati, e la letteratura della migrazione è risultato e specchio di questo cambiamento. E questo processo è già evidente nel rifiuto da parte di Özdamar della lettura della realtà degli immigrati come è proposta dalla *Gastarbeiterliteratur*, la letteratura dei lavoratori-ospiti, puntualizza

---

<sup>80</sup> Cfr. Hofmann, *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*, cit.

<sup>81</sup> Cfr. Claire Horst, *Raum und Körperbilder in der Migrationsliteratur*, in «Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur? Dossier, Heinrich Böll Stiftung Migration Integration Diversity», 2009 (Online-Dossier [www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1990.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1990.asp)), pp. 76-80.

Michael Hofmann<sup>82</sup>. Oltre a Michael Hofmann, altri studiosi ritengono che Emine Sevgi Özdamar non sia da considerare parte della letteratura della migrazione, *Migrationsliteratur* o *MigrantInnenliteratur*. Ines Theilen mette in discussione la definizione degli scrittori in base alla loro nazionalità o in base alla lingua in cui scrivono. Facendo riferimento a *Die Brücke vom Goldenen Horn*, afferma che è più opportuno usare l'espressione di Ottmar Ette «Literatur in Bewegung», letteratura in movimento<sup>83</sup>.

La varietà di mentalità e i contrasti presenti tra gli immigrati turchi sono messi in evidenza, ad esempio, quando il romanzo si cimenta con il valore della verginità, che in occidente è comunemente creduto un valore consolidato per chi proviene da una società islamica come quella turca.

Certo, è vero che, all'interno della «Wohnaym», il dormitorio dove sono alloggiate le operaie turche, la perdita della verginità è condannata, e che la protagonista e alcune altre donne sono additate come potenziali trasgreditrici. Al tempo stesso accade che il direttore del dormitorio, il «kommunistischer Heimleiter», turco, cerca di convincere le giovani a

---

<sup>82</sup> Cfr. Michael Hofmann, *Der verfremdende Blick des weiblichen Schelms: Emine Sevgi Özdamar als Erzählerin des Überschreitens*, in Id. *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006, pp. 214-225.

<sup>83</sup> Cfr. Ines Theilen, *Von der nationalen zur globalen Literatur. Eine Lese-Bewegung durch die Romane Die Brücke vom Goldenen Horn von Emine Sevgi Özdamar und Café Nostalgie von Zoé Valdés*, in «Arcadia International Journal of Literary Culture Internationale Zeitschrift für literarische Kultur» 40.2 (2005), pp. 318-337.

superare il tabù della verginità per poter dare il meglio di sé all'arte. All'interno della minoranza turca in Germania convivono dunque valori diversi, che entrano in conflitto. La posizione conservatrice è egemone, ma è sfidata. Özdamar rappresenta con umorismo la tensione tra conservatori e rivoluzionari<sup>84</sup>.

La protagonista si trova di fronte a due dettami incompatibili. Sceglie di liberarsi dalla verginità, ma non le è facile superare il tabù. Eppure nella sua aspirazione all'autonomia di donna e all'autenticità compirà quel passo in modo coerente e libero. Riesce a disfarsi del «diamante», ma lo fa restando fedele ai suoi desideri profondi. Non segue pedissequamente i dettami dei suoi maestri. Perde il «diamante» non in Germania, ma in Francia. Non con un tedesco – secondo il cliché della *Gastarbeiterin* che aspira a integrarsi unendosi a un locale – ma a Parigi, con uno studente spagnolo, Jordi. I suoi suggeritori consideravano la perdita della verginità un atto “tecnico”, ma lei è andata oltre, ha vissuto l'esperienza con una forte emozione, ha unito sessualità e amore, infischandosene di rituali e tabù e relativi dibattiti.

Nel romanzo l'esperienza di una giovane turca che lavora come operaia a

---

<sup>84</sup> In questa contrapposizione emerge anche l'ideologismo di una sinistra che, come nota Hofmann, collega l'affermazione artistica con la liberazione sessuale. Per il direttore e per Ataman, un suo amico, anch'egli turco, il mantenimento dell'“innocenza” è addirittura deprecabile.

Berlino è vissuta in un'atmosfera che non è segnata dal senso di smarrimento e non è incorniciata in uno schema di denuncia sociale. In queste pagine domina una costellazione transculturale, fonte di esperienze *attraverso*, che permettono un'evoluzione peculiare della protagonista e, insieme, la messa a punto di una specifica scrittura transculturale. Le questioni sociali e politiche e le ingiustizie non sono trascurate, sono anzi parte costitutiva dell'opera, ma sono sullo sfondo dello sviluppo autonomo e personale della figura principale del romanzo.

Una lente di ingrandimento, una specie di monocolo che le operaie in fabbrica devono tenere sull'occhio destro, condiziona l'io narrante che osserva e cerca di comprendere la città di Berlino, a lei sconosciuta. I dettagli appaiono ingranditi. Come lo sguardo dello straniero, che coglie i particolari della realtà e li vede isolati dal loro contesto, la lente non permette di inquadrarli in un insieme più grande. A differenza dei nativi, per i quali è facile l'inserimento dei dettagli della realtà nel contesto più ampio di cui fanno parte, privandoli così della loro casualità o del loro carattere minaccioso. L'accorgimento dalla lente consente alla protagonista di avere una peculiare capacità di osservazione, che sviluppa durante tutta la storia, e alla scrittrice di spiazzare il lettore, in particolare il lettore tedesco, con una lente di lettura della realtà che per lui ha un effetto di straniamento: le consuete proporzioni sono modificate, ciò che

per il lettore è noto gli appare ora sotto una luce insolita<sup>85</sup>.

Anıl Kapitanoğlu<sup>86</sup>, che concentra la sua attenzione sulla lingua di *Die Brücke vom Goldenen Horn*, soffermandosi sulla varietà dei modi e degli espedienti narrativi per descrivere le esperienze sessuali della protagonista, osserva che Emine Sevgi Özdamar in alcuni passaggi ricorre al discorso diretto, con una voce “collettiva” che parla per un gruppo intero, non come voce singola. Con questa voce, l’autrice dà vita a giochi di parole, conia termini e metafore, come «Diamant», diamante, per indicare l’imene, metafora che poi sarà ricorrente in tutto il romanzo. Tra i toni giudicanti delle operaie più anziane del dormitorio e le ironie di Ataman sul diamante – è sua in realtà la voce collettiva dei maschi – c’è la figura del direttore che incita le ragazze ad avere rapporti sessuali con più uomini, presupposto per farsi strada nel campo artistico. È questo singolare personaggio che legittima l’atto sessuale come liberazione dalle norme morali tradizionali, come forma di emancipazione.

Come nota Beverly Weber, il corpo femminile è rappresentato in rapporto

---

<sup>85</sup> Cfr. Hofmann, *Der verfremdende Blick des weiblichen Schelms*, cit.

<sup>86</sup> Cfr. Anıl Kaputanoğlu, *Hinfahren und Zurückdenken. Zur Konstruktion kultureller Zwischenräume in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 278-290.



alle figure maschili dell'opera<sup>87</sup>. Nelle stesse organizzazioni di sinistra le donne sono "sessualizzate", in Germania come in Turchia. Gli uomini di sinistra non considerano la sessualità della donna come qualcosa che debba essere vissuto dalla donna stessa, in modo autonomo. Trattano il suo corpo come un oggetto di consumo – gli uomini di sinistra in Germania e in Turchia come quelli di destra in Turchia. Anche all'interno dei gruppi rivoluzionari – dice Weber – gli uomini tendono ad attribuire alle donne un ruolo subalterno.

La marxista Özdamar non si lascia condizionare dal cliché dell'uomo di sinistra liberato né da quello degli uomini di sinistra uguali a quelli di destra. Glielo consente la sua inventiva linguistica. La Kapitanoğlu rileva come la prima esperienza sessuale della protagonista sia metaforizzata nel romanzo. Il registro narrativo, a quel punto, cambia, l'autrice opera una scissione dell'"io", con l'"io narrante" che osserva con distacco l'io protagonista. L'istanza narratrice non è onnisciente, tanto che non vede le figure coinvolte nel momento del culmine dell'atto sessuale, quando i due amanti sono sotto le coperte<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Cfr. Beverly M. Weber, *Work, Sex and Socialism*, cit.

<sup>88</sup> Il desiderio sessuale della protagonista è considerato da Monika Shafi il motore della sua migrazione (Monika Shafi, *Joint Ventures: Identity Politics and Travel in Novels by Emine Sevgi Özdamar and Zafer Şenocak*, in «Comparative Literature Studies» 40/2 (2004), pp. 193-214).

*Die Brücke vom Goldenen Horn* sfida e smonta la visione stereotipata per lungo tempo e tuttora prevalente della donna immigrata. Si è già osservato che Beverly Weber lo definisce un «sexuellen Bildungsroman», un romanzo di formazione sessuale<sup>89</sup>. Il genere di *Bildungsroman* sessuale consente a Özdamar, come afferma Weber, di mettere in evidenza i limiti delle discussioni dominanti sulle donne musulmane e sull'islam in Germania, che ignorano la partecipazione da parte loro alla vita economica, intellettuale e politica.

Nella sua opera la scrittrice mette continuamente in questione simili narrazioni e ci ricorda che una parte delle donne immigrate in Germania dà un contributo importante all'economia del Paese. In molte sono attive politicamente e impegnate intellettualmente, sia nella comunità turco-tedesca sia in generale nella società tedesca. Secondo Weber, anche in ambito accademico la ricerca ha trascurato le donne immigrate come lavoratrici, come parte attiva della vita politica e come intellettuali, portatrici di conoscenza. È un'omissione che contribuisce a dilatare certi cliché correnti.

Emine Sevgi Özdamar smaschera e mette in discussione le due figure stereotipate più ricorrenti in Germania delle donne immigrate, di quelle

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

turche in particolare: la donna col capo coperto e la donna delle pulizie. Secondo Weber, l'immagine del corpo velato dell'"altra" ricorre molto spesso, anche in ambito accademico, in modo strumentale, per trovare conferma alla convinzione diffusa, secondo la quale la Germania sarebbe contrassegnata da una mentalità democratica ed emancipata, a differenza delle culture "altre". Una simile rappresentazione delle donne islamiche in Germania ignora i diversi ambiti in cui sono e sono state parte attiva. Generalmente non è noto che tra il 1968 e il 1973 il venti per cento dei lavoratori turchi sono donne, parte delle quali lasciano il proprio Paese da sole, pur essendo sposate<sup>90</sup>.

Per Weber il *Bildungsroman* sessuale diventa una rappresentazione alternativa grazie alla quale la sessualità è un principio di crescita intellettuale e politica, non una manifestazione di oppressione dovuta alla cultura di provenienza.

Le donne di Özdamar sono al centro nella storia della migrazione e dominano l'ambiente immediatamente circostante alla protagonista di *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Weber osserva come, nella prima fabbrica in

---

<sup>90</sup> Cfr. Christine Huth-Hildebrandt, *Das Bild von der Migrantin: auf den Spuren eines Konstrukts* (2002), cit. in Beverly M. Weber, *Work, Sex and Socialism*, cit.; Eleonore Kofman et al., *Gender and International Migration in Europe: Employment, Welfare, and Politics*, (2000), cit. in Beverly M. Weber, *Work, Sex and Socialism*, cit.

cui è ambientata la storia, l'autrice descriva l'impatto del lavoro sul corpo delle operaie, dotate, come già si è ricordato, di una lente d'ingrandimento all'occhio destro che ne altera la vista. È un racconto che mette a nudo il processo di disumanizzazione della fabbrica.

Già in *Das Leben ist eine Karawanserei*, il romanzo procede – scrive Sohelia Ghaussy, – attraverso il corpo, così come attraverso la concreta materialità delle parole<sup>91</sup>. Si ha un'enfatizzazione del suono, del ritmo, del pulsare della scrittura – Sohelia Ghaussy cita a proposito Julia Kristeva – con le parole che sono usate ora in senso letterale, ora metaforicamente<sup>92</sup>. La materialità della lingua del romanzo, scrive Ghaussy, ricorda *Il riso della Medusa* di Hélène Cixous, in cui la scrittrice esorta le donne a «scrivere i loro corpi». L'autrice di *Karawanserei* va anche oltre – osserva Ghaussy – nel suo rivivere il ventre materno, nel descrivere da dentro il corpo della madre. È l'“operazione” già messa in atto in *Mutterzunge, La lingua di mia madre*, quando la scrittrice gioca con le metafore, le assume anche nel loro significato letterale, come estraniando la lingua da se stessa («In meiner Sprache heißt Zunge Sprache. Zunge hat keine Knochen», Nella mia

---

<sup>91</sup> Sohelia Ghaussy, *Das Vaterland verlassen: Nomadic Language and “Feminine Writing” in Emine Sevgi Özdamar's Das Leben ist eine Karawanserei*, in «The German Quarterly 71» I (1999), pp. 1-16.

<sup>92</sup> Cfr. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1984), cit. in Sohelia Ghaussy, *Das Vaterland verlassen*, cit.

lingua, per dire *lingua* si dice lingua. La lingua non ha ossa<sup>93</sup>).

Per Özdamar la flessibilità di *una lingua*, Sprache, è la stessa dell'organo della bocca, *la lingua*, sovrapponendo alla parola tedesca *Muttersprache*, lingua madre. Non è un artificio. Per Ghaussy il testo di Özdamar ha suono e consistenza. La scrittura somatica emerge con particolare forza in quei riferimenti al corpo talvolta considerati eccessivamente scurrili dalla critica<sup>94</sup>. Questa interconnessione tra lingua e corpo è strumentale alla narratrice – confusa e dislocata, disturbata, come dice Ghaussy – che può sciogliere i suoi nodi identitari (e, pertanto, linguistici) facendo appunto ricorso a una lingua ibrida, nel suo essere strettamente legata a una corporeità e a una voce specificamente femminili. È una scrittura somatica anche nella rottura del legame tra semiotica (o prelinguistica) e simbolica, evidente nei passaggi in cui c'è un uso “sospeso” di termini turchi, tradotti solo in successivi passaggi. Nella sua capacità di far parlare, nella scrittura, il corpo e l'immaginazione creativa femminile, *Das Leben ist eine Karawanserei* sfida e mette in questione il discorso patriarcale e la sua pretesa egemonia anche sul corpo della donna<sup>95</sup>.

*Die Brücke vom goldenen Horn* è un romanzo che s'inserisce nel solco

---

<sup>93</sup> Cfr. Özdamar, *Mutterzunge*, cit. p. 7, trad. it. *La lingua di mia madre*, cit., p. 19.

<sup>94</sup> Per scrittura somatica non si intende qui il linguaggio non verbale, ma si ritiene che la lingua in cui la scrittrice si esprime, parla e scrive libri, usi metafore legate al corpo umano e tratti le parole come corpi.

<sup>95</sup> Cfr. Ghaussy, *Das Vaterland verlassen*, cit.

della tradizione comica e picaresca, ma che la reinterpreta con la sua scrittura corporea e con il risalto corporeo e sensoriale conferito ai personaggi<sup>96</sup>. A cominciare dalla protagonista del romanzo, con la sua capacità di sintonizzarsi con gli ambienti in cui si trova di volta in volta e con i loro elementi udibili, visibili e sensuali, una sensibilità che deve alle sue spiccate doti di osservazione ma anche alla sua passione per il teatro. Una passione in conflitto con il ruolo tradizionale della donna. Liberarsi della verginità, del «diamante», è rimuovere un ostacolo alla sua carriera di attrice. I tentativi di raggiungere lo scopo culminano in scene ricche d'ironia, che se la ridono dello stereotipo del sesso debole<sup>97</sup>.

La protagonista sfida limiti e restrizioni della tradizione nella sfera della sessualità e della corporeità, ma allo stesso tempo l'istanza narrante guarda con ironia il movimento femminista per come declina la rivendicazione al diritto al piacere sessuale da parte della donna. Può farlo, sostiene Karin Lornsen, grazie a una lingua performativa, giocosa e gioiosa, anche perché onomatopeica nella sua corporeità. Ma anche grazie a invenzioni che lì per lì disorientano il lettore. Come l'episodio della prima relazione amorosa della protagonista, nel quale cambia l'istanza narratrice – tutta la storia altrimenti è raccontata in prima

---

<sup>96</sup> Karin Lornsen, *The City as Stage of Transgression*, cit.

<sup>97</sup> Sulle ragioni per le quali a donna sia stata per lungo tempo considerata più debole dell'uomo da più punti di vista, per la sua fragilità emotiva, vi sono numerosi studi. Tra questi si veda Valeria Lupidi, Federica Pattofatto, *Il sesso debole*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase 2014.

persona – e si produce una scissione sia corporea sia mentale, e la narratrice diventa un’osservatrice esterna, presentando l’esperienza come una scoperta di sé nuova e piacevole.

Nella seconda parte del romanzo il meccanismo diventa ancora più consapevole nella protagonista, anche grazie alla frequenza della scuola di arte drammatica. Si addestra a prestare attenzione al linguaggio del corpo, alle espressioni dei volti e ai movimenti. Si rivela un’osservatrice di sé e dell’ambiente che la circonda, ricettiva e spesso ironica. Una parte del racconto è dedicata al metodo messo a punto agli inizi del ’900 da Konstantin Sergeevič Stanislavskij, il cosiddetto *Method Acting*, un approccio che concentra il lavoro sugli atteggiamenti non verbali. L’insegnante che adotta questo metodo è definito «Körperist», corpista.

In occasione del suo discorso di ringraziamento per il ricevimento del premio Chamisso, Özdamar aveva dichiarato: «Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit, aber meine Erfahrung mit deutschen Wörtern ist ganz körperlich für mich», Le mie parole tedesche non hanno infanzia, ma la mia esperienza con le parole tedesche è interamente corporea<sup>98</sup>. Nel ricordare quella dichiarazione, Hofmann aggiunge che la corporeità delle

---

<sup>98</sup> Emine Sevgi Özdamar, *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit*, in Ead., *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2005 pp. 125-132, qui p. 131.

parole, in Özdamar, è nel loro suono, esse hanno una materialità che la scrittrice usa prima ancora di attribuire loro il significato che hanno. Il loro risvolto semantico non è sempre convenzionale. Özdamar maneggia spesso il vocabolario tutt'altro che arbitrariamente, ma fuori e oltre «le convenzioni della comunità linguistica»<sup>99</sup>. Anche inserendo elementi carnevaleschi.

Il tratto carnevalesco mette insieme e fonde, mescola tra loro non solo lingua e corpo, ma anche i più diversi ambiti della realtà<sup>100</sup>. Il corpo come elemento di collegamento tra le varie sfere del sociale e del quotidiano, altrimenti separate tra loro. L'originalità della lingua di Özdamar non è solo nei momenti in cui turco e tedesco, tedesco e turco, si mescolano e anche si fondono tra loro, ma anche nella somatizzazione dell'atto del parlare. Clara Ervedosa dà rilievo al valore e alla funzione che Özdamar attribuisce alla lingua-organo come "luogo del parlare". È un organo che svolge una duplice funzione sia nel nutrimento sia nell'articolazione della lingua, che a sua volta rappresenta lo stretto legame tra il corpo e l'atto del parlare. Di qui il conio di un neologismo specifico, *Mutterzunge*, che, come già ricordato, dà il titolo non solo a un racconto, ma a una intera

---

<sup>99</sup> Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, cit.

<sup>100</sup> Clara Ervedosa, *Auf dem Weg zu einer transkulturellen Ästhetik? E. S. Özdamars und Y. Tawadas somatisches Schreiben oder die Grenzen kulturellen Lebens*, in *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, hrsg. von Franciszek Gruzca, Peter Lang, Frankfurt am Main 2012, pp. 179-183.



raccolta di racconti, in cui l'erotismo e la corporeità della lingua giocano un ruolo centrale.

Oltre a una felice ed eccentrica trovata letteraria, *Mutterzunge*, la lingua madre, come la intende Özdamar, è la lingua della contemporaneità, la scrittura della letteratura del nostro tempo. L'opera di Özdamar appartiene alla letteratura della migrazione, nell'accezione che ne dà Claire Horst nel saggio *Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur*<sup>101</sup>, quando puntualizza che essa non può essere definita una letteratura "tra", bensì una letteratura "oltre" le culture<sup>102</sup>. È rappresentativa del mondo di oggi, in cui non sono più applicabili definizioni che in passato erano univoche. Come il concetto, in sé statico, di nazionalità.

La letteratura della migrazione, secondo Horst, è predestinata a elaborare la nuova realtà. E non solo per via dei suoi temi ricorrenti, quali le migrazioni, il viaggio o il multilinguismo. I testi della letteratura della migrazione propongono molteplici prospettive, danno spazio a voci

---

<sup>101</sup> Claire Horst, *Raum und Körperbilder in der Migrationsliteratur*, in «Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur? Dossier, Heinrich Böll Stiftung Migration Integration Diversity», 2009 (Online-Dossier [www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1990.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1990.asp)), pp. 76-80.

<sup>102</sup> La stessa Leslie Adelson mette in discussione il concetto *betweenness* riferito ai migranti. La considera un'idea che li colloca tra due mondi, due mondi tenuti separati l'uno dall'altro anche se allo stesso tempo la stessa idea esprime il desiderio di metterli in comunicazione tra loro creando ponti. Il concetto, secondo Adelson, porta a considerare i migranti come sospesi tra due mondi (Leslie Adelson, *Against Between: A Manifesto*, in *Unpacking Europe*, ed. Salah M. Hassan and Iftikhar Dadi, NAi Publishers, Rotterdam 2001, pp. 244-255).

diverse, ma vicine l'una all'altra. In questo modo, secondo la studiosa, non sono più rappresentati il multiculturalismo o gli scontri tra diverse culture, non è più proposta un'immagine di culture separate l'una dall'altra.

Foucault, richiamato da Horst, descrive la realtà attuale come «l'epoca del simultaneo, della giustapposizione, del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso». «Viviamo – dice ancora Foucault – in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa»<sup>103</sup>. Per Horst, nella letteratura della migrazione le concezioni dello spazio giocano un ruolo particolare. Sono tematizzati spesso motivi come il superamento dei confini e il viaggio dell'emigrato. Ma azioni quali oltrepassare i confini e aprire nuovi spazi non sono considerati solo dal punto di vista geografico. Nel caso di Özdamar, nota Horst, la protagonista di *Die Brücke vom Goldenen Horn* è descritta come un personaggio mobile tra luoghi, ambienti e piani diversi, e non in ossequio a una visione dominante e stereotipata che li fissa in collocazioni specifiche, determinate da fattori come lo status sociale, la provenienza, l'età e, non ultimo, il genere. Spesso nella letteratura turco-

---

<sup>103</sup> Cfr. Michel Foucault, *Andere Räume*, in *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (1990), cit. in Claire Horst, *Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur*, cit. La traduzione è tratta da Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis Edizioni, Milano 2002, p. 19.

tedesca i personaggi femminili sono relegati in ambienti domestici<sup>104</sup>. Tradizionalmente, secondo Horst, a personaggi maschili e femminili sono assegnati ambienti diversi e, in un mondo dominato innanzitutto dagli uomini gli ambienti “femminili” sono per lo più limitati. Molte autrici, rileva la studiosa, si oppongono a queste limitazioni narrando la ribellione dei loro personaggi<sup>105</sup>.

Le opere di Emine Sevgi Özdamar, secondo Horst, rappresentano un esempio contrario a luoghi comuni consolidati. I suoi personaggi non rimangono nei luoghi e nelle collocazioni sociali a loro assegnate dagli stereotipi, ma si muovono all’interno e tra diversi spazi, indipendentemente dalla loro appartenenza nazionale o culturale e di genere. Per la studiosa, in un contesto dominato dagli uomini la rappresentazione dell’identità femminile è legata alla sua rappresentazione del corpo. Il corpo è classificato, etichettato, gli vengono attribuite caratteristiche quali sesso, etnia, etc., ma proprio il corpo può essere uno strumento sia di superamento dei confini spaziali sia di lotta contro queste definizioni classificatorie.

La protagonista di *Die Brücke vom Goldenen Horn*, per Horst, si muove

---

<sup>104</sup> Cfr. Karin Yeşilada, *Die geschundene Suleika. Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen* (1997), cit. in Horst, *Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur*, cit., p. 76.

<sup>105</sup> Allo spazio domestico nella letteratura contemporanea in lingua tedesca, compresa l’opera di Emine Sevgi Özdamar, è dedicata la pubblicazione di Monika Shafi *Housebound: Selfhood and Domestic Space in Contemporary German Fiction*, Camden House, Rochester, NY 2012.

con il suo corpo nei luoghi e li esplora. In fabbrica con la lente che indossa oltre il perimetro visivo imposto dallo strumento, lo dimostrano i suoi occhi. E sul palcoscenico spiazza il suo pubblico.

## **La trilogia dell'intimità**

### ***Mutterzunge*. La perdita della lingua madre**

In Emine Sevgi Özdamar le riflessioni sul legame tra lingua e corpo iniziano nel racconto *Mutterzunge*, La lingua di mia madre<sup>106</sup>. L'io narrante, una ragazza turca che vive in Germania, si rende conto, proprio grazie a quanto le fa osservare sua madre, di aver perduto la lingua materna e decide di riappropriarsene.

Già il titolo mette in evidenza sia il legame tra lingua e madre sia l'inscindibilità di lingua e corpo<sup>107</sup>. Lo fa ricorrendo, come si è già ricordato, alla traduzione letterale della parola che in turco indica sia l'organo della fonazione (*Zunge* in tedesco) sia la lingua/linguaggio

---

<sup>106</sup> Cfr. Özdamar, *Mutterzunge*, cit.

<sup>107</sup> Cfr. Dilek Dizdar, *Die Mutterzunge drehen. Erfahrungen aus und mit einem Text*, in "Meine Sprache grenzt mich ab ...". *Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*, hrsg. von Gisella Vorderobermeier und Michaela Wolf, Lit, Wien 2008, pp. 95-110, qui p. 100.

(*Sprache*)<sup>108</sup>. L'organo è muscolo senza ossatura, dunque particolarmente flessibile<sup>109</sup>. Ma quella flessibilità, quella scioltezza che un tempo le apparteneva naturalmente, la protagonista avverte di averla persa a Berlino. A Berlino, la sua lingua, l'ha "girata", dopo essersi inserita in Germania, dopo essersi avvicinata alla cultura tedesca e averne appreso la lingua, l'altra lingua<sup>110</sup>. Perdendo così quella lingua che per Luce Irigaray è appresa nel rapporto con la madre<sup>111</sup>.

La *Zunge* è legata al nutrimento ma anche all'articolazione delle parole e dei suoni<sup>112</sup>. Dà la possibilità di esprimersi e di comunicare con gli altri.

---

<sup>108</sup> Cfr. Lucia Perrone Capano, *Le storie sulla lingua di Emine Sevgi Özdamar*, in Emine Sevgi Özdamar, *La lingua di mia madre*, a cura di Lucia Perrone Capano, Palomar, Bari 2007, pp. 7-13, qui p.7. Eva Maria Thüne, *Cosa può fare la lingua. L'esempio di Emine Sevgi Özdamar*, in *Donne per l'Europa. Atti delle prime tre Giornate per Ursula Hirschmann*, a cura di Luisa Passegini e Federica Turco, CIRSDe, Università degli Studi di Torino, Torino 2011, pp. 87-106, qui p.102.

<sup>109</sup> Secondo la studiosa Jacqueline Gutjahr alla mobilità dell'organo lingua corrisponde la naturale predisposizione al plurilinguismo, così come la sua flessibilità nel passaggio da una lingua all'altra. Cfr. Jacqueline Gutjahr, *Von Sprachen als Monstern und Wörtern im Sanatorium. Phänomene poetischer Mehrsprachigkeit*, in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Intercultural German Studies*, hrsg. von Andrea Bogner, Konrad Ehrlich, Ludwig M. Eichener, Andreas F. Keltert, Hans-Jürgen Krumm, Willy Michel, Ewald Reuter, Alois Widersacher, Barbara Bengel, Band 36 (2010), pp. 233-249, qui p. 242. A questo proposito Dilek Dizdar afferma invece l'impossibilità di padroneggiare una lingua, specialmente una lingua straniera. Cfr. Dizdar, *Die Mutterzunge drehen. Erfahrungen aus und mit einem Text*, cit., pp. 95-96.

<sup>110</sup> Kader Konuk sottolinea che *drehen*, la parola usata da Özdamar, in turco corrisponde al verbo *çevirmek*, che può significare *girare, rivolgere, trasferire, tradurre*. La traduzione dal turco è dunque *lingua "tradotta"*. Dunque la *lingua girata*, per Konuk, non è la lingua madre. Cfr. Kader Konuk, *Die gedrehte Zunge*, in Ead. *Identitäten im Prozeß. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*, Die blaue Eule, Essen 2001, pp. 86-89, qui p. 86.

<sup>111</sup> Cfr. Luce Irigaray, *Il sesso fatto come segno*, in Ead., *Parlare non è mai neutro (Le sexe fait comme signe*, in Ead. *Parler n'est jamais neutre*, Paris 1985), Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 168-169.

<sup>112</sup> Cfr. Everdosa, *Auf dem Weg zu einer transkulturellen Ästhetik? E. S. Özdamars und Y. Tawadas somatisches Schreiben oder die Grenzen kulturellen Lebens*, cit., p. 182.

La protagonista tenta inutilmente di capire in quali circostanze è avvenuta la perdita. E, rileva Lucia Perrone Capano, «cerca di ritrovarla nella sua grana»<sup>113</sup>. Che, come afferma Roland Barthes, è «il corpo nella voce che canta, nella mano che scrive, nel membro che esegue», «la materialità del corpo che parla la sua lingua materna»<sup>114</sup>, o «un misto erotico di timbro e di linguaggio» che può essere «materia di un'arte: l'arte di condurre il proprio corpo»<sup>115</sup>.

I ricordi del passato, come le riflessioni sul presente, rivelano quanto la lingua sia parte e ingranaggio della relazione con la madre: nel passato la comunicazione tra loro era fluida, nel presente il rapporto figlia-madre è contraddistinto da forte empatia, anche se le due donne non si trovano fisicamente nello stesso luogo e la comunicazione stessa tra loro attraversa un momento difficile. La relazione della protagonista di *Mutterzunge* con la madre è particolarmente intensa. È una relazione tra donne, per dirla con Hélène Cixous, «non interrotta nel tempo»<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Lucia Perrone Capano, *Le storie sulla lingua di Emine Sevgi Özdamar*, cit, p. 9.

<sup>114</sup> Roland Barthes, *La grana della voce*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso (L'Obvie et l'Obtus*, Seuil, Paris 1992), Einaudi, Torino 2001, pp. 257-266.

<sup>115</sup> Id., *Il piacere del testo*, in Id. *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo (Le Plaisir du texte*, Paris 1973), Einaudi, Torino 1999, p. 126.

<sup>116</sup> Hélène Cixous, *Il riso della Medusa (Le rire de la Méduse*, in L'Arc. no. 61, 1975), in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, CLUEB, Bologna 1997, pp. 221-245, qui pp. 229-230.

Scrive Roland Barthes: «L'ascolto della voce inaugura la relazione con l'altro»<sup>117</sup>. Per i due personaggi femminili questa dinamica si rivela difficile. Il ritmo, certi vuoti, rendono opachi i racconti della ragazza. La madre segue le sue parole, finché non inciampa nel non detto, che *salta* insieme alla figlia, per poi ricominciare a respirare, in tranquillità, quando il racconto riprende calmo e lineare. Ascolta con tutta se stessa, la madre. Segue la narrazione della figlia con tutto il suo corpo, si adegua all'omissione di elementi importanti, poi in sintonia recupera con lei il ritmo che si confà a entrambe. Tutto è determinato dalla figlia, ma condiviso dalla madre con i movimenti metaforici del corpo (il salto) e con il respiro.

In Özdamar, la voce può coinvolgere chi ascolta, raggiungendo corporeamente l'interlocutore. La madre della ragazza turca, con il proprio corpo, cerca di mantenere un legame stretto con la figlia, oggi che sembra più distante con le sue nuove parole.

Ma l'attenzione, in *Mutterzunge*, si concentra soprattutto sulla giovane turca immigrata, da tempo lontana dal suo paese, in particolare sulla sua

---

<sup>117</sup> Cfr. Barthes, *Ascolto*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 237-251.

ricezione della voce materna, ma anche della lingua madre come lingua scritta. Sono elementi, la voce della madre e la lingua materna della protagonista, su cui sarà focalizzato il presente studio.

La dimensione visiva e quella acustica della lingua vanno di pari passo. La voce della madre, percepita oramai come una lingua straniera ben appresa, è associata all'udito, «die Sätze selbst kamen in meine Ohren», le frasi stesse giunsero alle mie orecchie<sup>118</sup>. La scrittura, che ora le appare tutt'altro che familiare, è associata agli occhi. Udito e vista hanno smarrito la ricettività normalmente propria di ogni individuo verso la lingua materna. Domina un senso di estraneità<sup>119</sup>.

La protagonista non si adegua a questo suo stato, è una condizione che non accetta ma che cerca di capire. Vuole evitare i racconti fatti solamente con «l'angolo della bocca» – metafora di superficialità – quando il narratore blocca e zittisce quasi tutto il proprio corpo, impedendogli di esprimersi nella voce e reprimendo le proprie emozioni.

Intende mettersi in gioco fino in fondo, la protagonista. Vuole comprendere in quale occasione ha perso la *Mutterzunge*. Ha diverse

---

<sup>118</sup> Cfr. Özdamar, *Mutterzunge*, cit., p. 7. Cfr. Özdamar, *La lingua di mia madre*, cit., pp. 18-19.

<sup>119</sup> Cfr. Lucia Perrone Capano, *Sprachfremde and Fremderfahrung as Acoustic and Visual Experience in Works by Yoko Tawada and Emine Sevgi Özdamar*, in Robert Schechtmann and Shin Roberts (Eds.), *Finding the Foreign*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle (UK), 2007, pp. 242-258. Cfr. Gutjahr, *Von Sprachen als Monstern*, cit.



ipotesi. Forse è accaduto quando si è resa conto di essere notata, in Germania, e quando, per la prima volta, si para davanti a lei il Duomo di Colonia e scopre che la monumentale icona della Germania la sta osservando. La perdita della *Mutterzunge* pare dunque, a un certo punto, la conseguenza del suo ambientamento in Germania. Vissuto intensamente, con il proprio corpo. Con una ferita liberatoria: quando apre un occhio per guardare l'imponente cattedrale gotica, una lametta entra nel suo corpo e lo percorre. La sofferenza cessa e la donna apre anche l'altro occhio.

L'episodio dà adito a varie interpretazioni. Jacqueline Gutjahr lo considera un "taglio", un allontanamento dagli ambiti di esperienza legati alla lingua madre, quindi legati alla propria identità<sup>120</sup>. Secondo Bettina Brandt il taglio del corpo dell'istanza narratrice non ha come conseguenza solamente un'anestesia, ma induce anche un nuovo tipo di lettura, non più condizionato da uno sguardo convenzionale, che qui viene distrutto<sup>121</sup>. Per Yasemin Yildiz l'episodio rappresenta una cesura temporanea: la lametta, secondo la studiosa, non rimane incorporata. Ciò significa che i "tagli" della violenza dello Stato in Turchia dopo il colpo

---

<sup>120</sup> Cfr. Jacqueline Gutjahr, *Von Sprachen als Monstern und Wörtern im Sanatorium*, cit., p. 243.

<sup>121</sup> Cfr. Bettina Brandt, *Collecting Childhood Memories of the Future: Arabic as Mediator Between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge*, in «The Germanic Review», 79 (2004), pp. 295-315, qui p. 299.

di stato negli anni Settanta nei confronti degli oppositori contestatori di sinistra evocati nel racconto e quelli legati all'esperienza della migrazione sono differenti: la violenza dello Stato continua a essere un'ossessione, mentre la migrazione rappresenta un'opportunità, un nuovo strumento affilato<sup>122</sup>.

E invece poter tenere gli occhi aperti in un luogo nuovo, diverso da quello di provenienza, è una conquista, è una svolta per la giovane. Ma quel ricordo non è di conforto per lei, che si sente ancora lontana dalla comprensione della perdita della lingua madre.

Ripercorrendo il passato, continua la sua ricerca, torna a Berlino Est, dove anni prima aveva lavorato al Berliner Ensemble, spinta dal suo interesse per Bertolt Brecht. Ma anche questo tentativo si rivela inutile e decide di andare ancora più indietro nel tempo. Decide di imparare l'arabo, i caratteri della lingua del nonno, quando il turco scritto non aveva ancora adottato l'alfabeto latino.

*Mutterzunge* connette la lingua della madre alla voce, e alla sua ricezione con l'udito, ma la lingua del nonno è quella della vista. Una lingua

---

<sup>122</sup> Cfr. Yasemin Yildiz, *Political Trauma and Literal Translation: Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge*, in «Gegenwartsliteratur. Ein Germanistisches Jahrbuch», hrsg. von Paul Michael Lützel und Stephan K. Schindler, 7 (2008), pp. 248-270, qui p. 259.

recepita con gli occhi. La scrittrice, prima che il suo personaggio inizi a prendere lezioni di arabo, fa riferimento alle barriere di incomunicabilità create dalla riforma della lingua turca voluta da Atatürk alla fine degli anni Venti, quando a generazioni diverse corrispondevano due scritture diverse. Al punto che, nel caso in cui lei e il nonno fossero stati muti, non avrebbero potuto comunicare scrivendosi. È l'arabo, la scrittura del nonno, la lingua che desidera apprendere per arrivare alla lingua materna.

### ***Großvaterzunge. La ricerca della lingua madre***

In *A più voci*, Adriana Cavarero osserva che i testi scritti si prestano a «un'organizzazione visiva» basata su un «processo spaziale, lineare, analitico, rivedibile e caratterizzato dalla permanenza»<sup>123</sup>.

Nel secondo racconto della raccolta *Mutterzunge*, dal titolo *Großvaterzunge, La lingua di mio nonno*, si fa riconoscibile il registro visivo della lingua, quando la protagonista prende lezioni di arabo, a Berlino Ovest, dal maestro Ibni Abdullah, e la corporeità della lingua si lega in modo evidente alla scrittura<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Cfr. Adriana Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, 2003, p. 94.

<sup>124</sup> Cfr. Özdamar, *Großvaterzunge*, in Ead., *Mutterzunge*, cit., pp. 13-46.

La «Schriftzimmer», la stanza di scrittura, è essa stessa un corpo vivente agli occhi della ragazza. Animata da lettere dell'alfabeto, da testi e da parole che si esprimono visivamente. Un ambiente, che nella sua umanità, talvolta le può apparire addirittura sonnolento. I riferimenti alla madre e alla maternità suggeriscono che la stanza è una metafora dell'utero. È un luogo chiuso dove la protagonista trova rifugio e da dove talvolta non riesce a uscire. Rappresenta il punto di partenza di una rinascita: è qui che la giovane cerca di riappropriarsi della sua lingua madre imparando la lingua del nonno.

La protagonista s'accosta alla lingua con gradualità. Le prime cinque lettere dell'alfabeto arabo – la prima lezione, il primo impatto – la ragazza le tratta come corpi, come materia. Non sono impresse staticamente su un foglio. Immagina di portarle con sé, nell'“altra” Berlino, a Berlino Est, nel parco davanti al Berliner Ensemble. È lì che le vuole studiare, vicino alla statua di Brecht – Brecht, va ricordato, è l'artista grazie al quale si era recata in Germania. È l'artista che rappresenta una parte importante del suo passato<sup>125</sup>.

I caratteri-corpi dell'alfabeto arabo sono raccontati come fossero oggetti a cui lei si avvicina durante le lezioni o nei momenti dedicati allo studio.

---

<sup>125</sup> Nel precedente racconto, *Mutterzunge*, la protagonista cerca di riavvicinarsi alla lingua materna ricorrendo a Brecht.

L'accompagnano anche nella vita quotidiana, l'accompagnano anche nei luoghi per lei significativi.

La giovane li tiene costantemente vicini a sé per interiorizzarli. Col tempo, le appaiono sempre più eloquenti. Esprimono il mondo circostante. Evocano le figure più varie: alcuni assumono le sembianze di uccelli, altri di un cuore trafitto, di una carovana, di cammelli, di fiumi, di alberi, di serpenti, di sopracciglia, di pezzi di legno, di sederi di donne. Quindi, la protagonista vede in loro animali, parti del corpo umano, parti di un paesaggio. A volte si dotano di un'intensa espressività, raffigurano rabbia o tristezza, piangono<sup>126</sup>.

Altre volte diventano personificazioni, che l'attendono nella *Schriftzimmer*. La loro vista e il loro udito corrispondono a quelli degli esseri umani. La voce narrante racconta ciò che vedono e ciò che sentono. Talvolta alcune parti del corpo umano danno l'impressione di essere esse stesse lettere dell'alfabeto. Come il volto di Ibni Abdullah, che assume la

---

<sup>126</sup> Birgit Haines e Margaret Littler, che affermano che le lettere arabe nel racconto hanno una vita a sé, considerano queste immagini come rievocazioni del sentimento religioso della nonna raccontato anche nel romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei*, Cfr. Brigit Haines and Margaret Littler, *Emine Sevgi Özdamar, 'Mutter Zunge' and 'Großvater Zunge'*, in Eaed., *Contemporary Women's Writing in German. Changing the Subject*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 118-138, qui p. 125. Beate Baumann afferma che la scrittura araba evoca alla protagonista una serie di immagini legate alla sua infanzia e alla cultura arabo-islamica. Per la studiosa il ricorso alle "immagini delle parole" ha lo scopo di rintracciare l'identità individuale e collettiva. Cfr. Beate Baumann, "Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich." *Sprachbewusstheit und Neuinszenierungen des Themas Sprache in den Texten Eine Sevgi Özdamars*, in *Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, hrsg. von Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schweiger, Sandra Vlasta, Praesens, Wien 2010, pp. 225-250, qui p. 239-240).

parvenza di una lettera adirata o di una lettera che chiede l'elemosina in ginocchio<sup>127</sup>. O come le mani della protagonista stessa, che a un certo punto sono descritte come «Buchstaben ohne Zunge», lettere dell'alfabeto senza lingua, paralizzate<sup>128</sup>.

Ci può essere comunicazione, con la scrittura. Quando la protagonista e i testi si guardano negli occhi e i testi mostrano comprensione per la sofferenza che prova in quel momento<sup>129</sup>.

Le parole possono raffigurare anche corpi minacciosi, come dopo una discussione con Ibni Abdullah. Corpi che possono anche condizionarla, per un po', che restano nella stanza dopo che il maestro se ne è andato. Corpi che sono assertivi, piantati sulle gambe, e che lei sente di non essere in grado di contrastare. Le fanno paura e la inducono ad assecondare Ibni Abdullah<sup>130</sup>.

Ma decisivo è il momento in cui riprende in mano i testi, che non cessa di percepire come corpi (una freccia che trafigge un cuore, un occhio di donna che sbatte le ciglia, un occhio accecato). La convincono a porre fine al percorso intrapreso. È questa la scelta che le corrisponde. Dopo un confronto con un pensiero opposto al suo, è guardando i testi con i propri

---

<sup>127</sup> Özdamar, *Mutterzunge*, cit., p. 21.

<sup>128</sup> Ivi, p. 22.

<sup>129</sup> Ivi, p. 38.

<sup>130</sup> Ivi, p. 42.

occhi e senza mediazioni che riesce a superare il timore provato nei confronti delle parole del maestro.

Il legame della giovane con la scrittura araba si fa sempre più forte via via che cresce la storia, e più acute e profonde si fanno le sue riflessioni su di essa.

Il modo di porsi nei confronti dell'arabo è sempre in evoluzione: dopo aver trattato i suoi caratteri come corpi da portare con sé, dopo aver visto in loro elementi legati alla natura o agli esseri umani, con emozioni proprie, dopo averli visti nel corpo dell'innamorato e nel proprio corpo, le pare di sentirne le voci. Voci diverse tra loro che, come notano Birgit Haines e Margaret Littler, eccitano la sua attrazione per il maestro<sup>131</sup>. Özdamar crea un legame tra la lingua orale e la lingua scritta, attribuendo a quest'ultima caratteristiche solitamente legate alla lingua parlata. E stabilisce anche una connessione tra la scrittura e il corpo. Realizzando la «scrittura ad alta voce», non cerca la chiarezza dei messaggi, ma ha come obiettivo «un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda»<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Cfr. Haines, Littler, *Emine Sevgi Özdamar: 'Mutter Zunge' and 'Großvater Zunge'*, cit., p. 127.

<sup>132</sup> Cfr. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., pp. 126-127.

Le lettere dell'alfabeto, le parole e i testi diventano strumenti di una comunicazione articolata. La scrittura, che può avere più voci, non si limita a essere oggetto d'osservazione, ma si dota, come si è detto, di una propria sensibilità. La protagonista vi si può identificare, può comprendere se stessa in profondità, di conseguenza riesce a rimanere fedele alla propria autenticità. E nello stesso tempo a non perdere di vista il tragitto che le permette di riavvicinarsi alle radici della sua lingua madre e della sua cultura di provenienza. Le radici della lingua materna, la protagonista non le scopre nella lingua turca così come è nel tempo presente, ma nella lingua araba, che l'ha influenzata. Come si è rilevato, la giovane si propone di apprendere la lingua che, all'epoca di suo nonno, come lingua scritta era presente in Turchia, quando erano usati i caratteri del suo alfabeto, non quelli latini. La riforma di Atatürk, con il passaggio ai caratteri latini, comportò una perdita e uno spaesamento per le vecchie generazioni, cosicché la comunicazione tra nonno e nipote, tra vecchie e nuove generazioni, divenne assai limitata, fu possibile solo quella orale. La protagonista si avvicina al nonno con i suoi ricordi, i ricordi dei suoi insegnamenti di saggezza popolare, i ricordi delle parole arabe, che aveva appreso da bambina. Investe molto in questa figura, la idealizza, tanto che dichiara di esserne innamorata. In realtà si innamora del suo ricordo. È un percorso, il suo, accidentato, non lineare, è un confronto con una visione



della vita lontana dalla sua.

In Özdamar, in molte sue opere, nei personaggi che le popolano, le lingue e il loro apprendimento sono parte rilevante dei loro percorsi biografici. Maria Brunner la definisce «Sprachbiographie»<sup>133</sup>.

In *Großvaterzunge* la protagonista, donna emancipata, si confronta e si scontra con la figura maschile di un arabo conservatore. Come vedremo, una relazione cruciale, quella con Ibni Abdullah, anche se la conclusione a cui arriverà sarà la decisione di lasciarlo, di smettere di prendere lezioni per continuare la propria strada. Ibni Abdullah rappresenta, per molti aspetti, il suo opposto. Lei è una donna emancipata, sensibile e istintiva. Esprime il sentimento d'amore che prova per lui, espone le sue emozioni, è interessata alla famiglia, alle relazioni, agli affetti, vorrebbe conversare di filosofia. Argomenti "laici". Lui rappresenta l'islam ortodosso, è tradizionalista, ubbidiente a ciò che comanda il Corano, si sforza di tenere sotto controllo le sue pulsioni. È timoroso di Dio. Le propone di imparare la lingua dell'islam ortodosso, disapprova che lei si tiri su le maniche e

---

<sup>133</sup> Cfr. Maria E. Brunner, *Die Sprachbiographie der Ich-Erzählerin in Emine Sevgi Özdamars literarischem Werk*, in *Raumaneignung und Zweitspracherwerb in der Fremde als transnationaler Prozess, Internationale Tagung, Sprach-Rollen-Wechsel. Emine Sevgi Özdamars interkulturelle Poetik*, Hamburg 27.-28. Mai 2014 (in corso di pubblicazione).

gli lasci vedere i polsi<sup>134</sup>.

Inizialmente, la giovane lo incorpora<sup>135</sup>. È una metafora che le procura un dolore che le entra nella pelle, nel corpo, “cucendovisi” dentro: la ragazza “assimila” il suo insegnante di arabo e s’innamora di lui. La loro relazione si fa intensa, così come le loro discussioni sulla lingua, sull’amore, sul corpo, sui loro corpi.

Ripete spesso, la voce narrante, nel corso della storia, che Ibni Abdullah è nel suo corpo. Avverte la sua presenza in sé in diversi luoghi di Berlino, come il confine tra le due città, in certe case berlinesi. Sente di condividere con lui la vita quotidiana. Con Ibni Abdullah anche la presenza di nomi arabi a Berlino le appare sempre più evidente.

L’amore è corrisposto, entrambi vedono un legame tra corpo, apprendimento della lingua, uso della lingua. Ibni Abdullah la invita a mangiare insieme le Baklava, una dolcezza che sarà la dolcezza del loro conversare. Le Baklava simboleggiano un tratto di unione fra i due personaggi. L’origine di questo dolce, nelle sue numerose variazioni, si perde nel tempo, ma è diffuso in tutto il Medio Oriente. Accomuna il mondo arabo e la Turchia e, a differenza della lingua araba, ha resistito

---

<sup>134</sup> Cfr. *Mutterzunge*, cit., p. 17.

<sup>135</sup> Cornelia Zierau analizza il principio dell’incorporazione come parte di un processo di ricerca d’identità. Cfr. Cornelia Zierau, *Literatur der “Zwischenräume”: Emine Sevgi Özdamars Erzählungen ‘Mutterzunge und Großvaterzunge’*, in Ead., *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen... Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*, in «Stauffenburg Discussion. Studien zur Inter- und Multikultur», 27 (2009), pp. 73-90, qui p. 81.

saldamente nella tradizione turca fino a oggi. È una delizia che i due consumano con naturale, identica gola.

Ma non ci può essere convergenza tra due concezioni della vita, due visioni, due lingue in conflitto. La giovane non si adegua alla lingua che il maestro le vuole insegnare. Usa parole sue immaginando di rivolgersi al maestro che ha incorporato, evidentemente diverso da quello reale. Sono parole che esprimono amore ma anche dipendenza. È la sua schiava, gli dice all'inizio, gli chiede di darle ordini. Ibni Abdullah pretende che scriva correttamente, che si attenga alle regole. Ma a questo punto la giovane rifiuta di subirlo. Lei vuole esprimersi liberamente, intende lasciare liberi i suoi sentimenti. La sua lingua è personale, non è codificata da nessun dizionario, è poetica, frutto della sua fantasia. Lei stessa crea alcune parole. Tra i due vi è incomprendimento. La ragazza è alla ricerca di parole d'amore che intende, non ultimo, come amore carnale. Vuole che il proprio corpo sia libero di esprimersi. Per contro, la lingua di Ibni Abdullah è quella del Corano. Il maestro ritiene che apprendimento della scrittura e amore carnale si escludano a vicenda. Vuole un amore sacro. Teme il desiderio della ragazza, che potrebbe farlo impazzire<sup>136</sup>.

Nonostante l'amore per il maestro e il timore che prova nei suoi confronti, la giovane non cessa di "raccontare" il proprio corpo. È una

---

<sup>136</sup> Cfr. Haines, Littler, *Emine Sevgi Özdamar, 'Mutter Zunge' and 'Großvater Zunge'*, cit. pp. 124-126.

pratica “al femminile”, un tema trattato ampiamente da Hélène Cixous ne *Il riso della Medusa*<sup>137</sup>.

Interloquendo con una figura maschile, a cui si sente molto legata, e che parla con le sue parole di uomo religioso, lei risponde con le sue parole, di donna che si affranca da quella cultura. Non si lascia dominare da un simbolico in cui non si riconosce. Non si sottomette a un modo di esprimersi che un uomo tenta di imporle. Insiste con un uso personale della parola. Alla protagonista si attaglia bene quanto scrive Luce Irigaray a proposito dell'importanza, nell'universo femminile, della costruzione e dell'uso di un autonomo, personale vocabolario<sup>138</sup>.

Al conflitto sessuato non c'è soluzione. La protagonista non riesce più ad avere quella concentrazione che le permetta di migliorare la conoscenza della lingua araba. «Du lernst jetzt die Schrift schlecht», non stai imparando bene il testo, la rimprovera Ibni Abdullah<sup>139</sup>. E lei non può che lasciare la casa del maestro. Ma il legame interiore con lui resta quasi intatto, non ce la fa a liberarsene subito, neanche dopo essersi sbarazzata dei testi in arabo.

Un fallimento. Il fallimento della relazione amorosa con Ibni Abdullah. Il

---

<sup>137</sup> Cfr. Cixous, *Il riso della Medusa*, cit.

<sup>138</sup> Cfr. Luce Irigaray, *Parlare non è mai neutro (Parler n'est jamais neutre*, Paris 1985), Editori Riuniti, Roma 1991, pp. II-XVI.

<sup>139</sup> Özdamar, *La lingua di mia madre*, cit., pp. 76-77.

fallimento del tentativo di riavvicinarsi alle proprie radici, alla cultura di provenienza. Ma non il fallimento di un'esperienza. Che le ha consentito di recuperare parte delle parole dell'infanzia.

In questo passaggio del racconto – secondo Jürgen Schieve – «l'accesso al suo passato» non è reale, è nella sfera del ricordo<sup>140</sup>.

A mio avviso, in gioco è un'esperienza nuova. Un'esperienza vissuta con una persona conosciuta da adulta, in una città conosciuta da donna adulta.

La giovane non si limita a riascoltare le parole che aveva dimenticato, ma impara la scrittura di una lingua altra eppure sua. È dunque una rielaborazione, la sua, del passato, certo, ma attraverso una lingua consegnata all'oblio e riportata alla memoria con un processo di apprendimento peculiare. C'è lo sguardo di una donna matura, che può fare adesso scelte personali.

Infatti, la sua conoscenza della lingua araba, iniziata nell'infanzia e successivamente dimenticata, ora è diversa da quella di allora. La lingua, quando era bambina, le era familiare: era circondata dai nomi arabi dei propri genitori, dei fratelli, di parenti e conoscenti. Le voci in arabo le aveva sentite per la prima volta alla radio, quando le ascoltava suo padre.

Prendere lezioni di lingua per la protagonista non ha significato

---

<sup>140</sup> Jürgen Schieve, *Vom Schreiben in der Fremdsprache. Emine Sergi Özdamar und Yoko Tawada*, in «Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge. Philologische Studien und Quellen», Heft 234 (2011), pp. 228-242, qui p. 235.

riprodurre il passato tale e quale. Oltre ad aver recuperato con la memoria parole e voci della propria fanciullezza, ora è in grado di cogliere e considerare aspetti della cultura di provenienza con una nuova, consapevole percezione. Attenta – si è detto – alla dimensione visiva della lingua. Attenta alle analogie e alle differenze tra le parole turche e quelle arabe e alla presenza di termini di origine araba nella lingua turca. Dissonanze e assonanze di cui cerca di comprendere l'origine, interrogativi che da bambina certo non si poneva.

È del 1927, ricorda Özdamar in *Mutterzunge*, la riforma della lingua di Mustafa Kemal Atatürk. Da allora, in seguito a quella riforma, rileva Kader Konuk, la conoscenza della cultura e della storia si sarebbe basata su testi scritti in caratteri latini, mentre il sapere legato ai testi scritti in lingua ottomana e grafia araba sarebbe rimasto accessibile a un numero di persone sempre più ristretto. Per i turchi l'arabo sarebbe rimasto soprattutto la lingua e la scrittura dell'Islam<sup>141</sup>.

La voce narrante è ambivalente a proposito del padre della Turchia moderna. Pianse alla sua morte. Eppure si rammarica di uno dei tratti fondativi della sua politica modernizzatrice, il passaggio della lingua

---

<sup>141</sup> Cfr. Kader Konuk, *Die gedrehte Zunge*, cit., p. 87. Per questo aspetto del racconto *Großvaterzunge* si veda anche: Bettina Brandt, *Collecting Childhood Memories of the Future: Arabic as Mediator Between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge*, cit.

turca ai caratteri latini: «Dieses Verbot ist so, wie wenn die Hälfte von meinem Kopf abgeschnitten ist», con questo divieto è come se mi avessero staccato metà della mia testa<sup>142</sup>. La protagonista del racconto, nella sua emancipazione, ha beneficiato di parte delle riforme di Atatürk. Tuttavia, come osservano Birgit Haines e Margaret Littler, non le accetta acriticamente<sup>143</sup>.

*Mutterzunge* e *Großvaterzunge* segnano una tappa significativa del percorso della protagonista e, con lei, di quel filo narrativo che in Özdamar è costituito dal legame lingua-corpo. Un viaggio «scritto», direbbe Hélène Cixous, con «l'inchiostro bianco»<sup>144</sup>. Una «languelait», una lingualatte<sup>145</sup>.

Si è osservato come, in questa sua ricerca, avvenga una svolta nell'incontro e nel rapporto con Ibni Abdullah. Ma in questa complessa e tormentata esperienza retrospettiva al centro non vi è altro che il ritrovamento della *sua* lingua. È una lingua di parole che raccontano gli affetti, la famiglia, le amicizie, le riflessioni filosofiche. Che raccontano emozioni, sentimenti e desideri. È una lingua a cui attinge attraverso i

---

<sup>142</sup> Özdamar, *La lingua di mio nonno*, cit., pp. 52-53.

<sup>143</sup> Cfr. Haines, Littler, *Emine Sevgi Özdamar, 'Mutter Zunge' and 'Großvater Zunge'*, cit., p. 120. Cfr. Zierau, *Literatur der "Zwischenräume": Emine Sevgi Özdamars Erzählungen Mutterzunge und Großvaterzunge*, cit., pp. 77-78.

<sup>144</sup> Cfr. Cixous, *Il riso della Medusa*, cit., p. 229.

<sup>145</sup> Hélène Cixous, *La venue à l'écriture*, in Ead. *Entre l'écriture*, Paris 1986, pp. 31-32.

canti turchi. Talvolta usa parole che lei stessa conia e che, come si è rilevato, non figurano dunque in alcun dizionario. È una lingua in continua evoluzione, la protagonista è alla ricerca incessante di termini nuovi, che preleva da varie lingue. Impara nuovi vocaboli e li traduce in altre lingue. Tanto che alla fine del racconto, dichiara di essere «Wörtersammlerin», collezionista di parole. Parole sue, parole nuove, parole inventate. Termini attinti da lingue diverse. Un vocabolario plurale, una lingua ibrida, specchio fedele del suo retroterra e del suo tragitto, anch'essi frutto d'incontri tra nazioni distanti, tra culture diverse, vicende di meticcio<sup>146</sup>. Una storia che rifiuta etichette.

### ***Der Hof im Spiegel. La madre e il mondo vicini e lontani***

Il fulcro, in *Der Hof im Spiegel*<sup>147</sup>, è uno specchio. Lo specchio della cucina in un appartamento di una grande città della Germania, Düsseldorf<sup>148</sup>. Qui vive la protagonista, una giovane originaria di Istanbul. La donna, che per molti anni ha lavorato come attrice di teatro, trascorre gran parte del suo tempo in casa, sola, in un contesto urbano

---

<sup>146</sup> Cfr. Haines, Littler, *Emine Sevgi Özdamar, 'Mutter Zunge' and 'Großvater Zunge'*, cit., p. 138.

<sup>147</sup> Cfr. Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, cit., p. 46.

<sup>148</sup> Nel racconto la città della Renania-Vestfalia non è mai menzionata. Che si tratti di Düsseldorf si evince al fatto che l'autrice allude chiaramente alla città natale di Heinrich Heine.



eterogeneo per provenienza, ceto, cultura. Il filo del racconto è punteggiato dai suoi incontri in città, dalle sue relazioni con i coinquilini, dalle conversazioni telefoniche con la madre, con il padre, con amici. Dalla morte, dal lutto. Al centro c'è lei che osserva i vicini da dentro casa, guardando le loro immagini in tre specchi. Oltre allo specchio in cucina, altri due, in stanze attigue, le permettono di vedere il condominio da diversi punti di vista.

Come nota Leslie Adelson, la voce narrante segue le abitudini, ma anche le esperienze di rottura della vita quotidiana nel mondo circostante e dei propri interlocutori, dando così forma a una sorta di «postnational intimacy»<sup>149</sup>.

L'intimità è, qui, la zona dell'indeterminatezza, come afferma Margaret Littler<sup>150</sup>, lo spazio dove le identità sviluppano la propria capacità di divenire. Özdamar non confina i *Gastarbeiter* turchi in un perimetro chiuso, ma attraverso di loro, con loro, offre una visione nuova della Germania, fluida e più inclusiva, quale è alla fine del ventesimo secolo.

Può sembrare perfino paradossale, per certi aspetti, l'intimità che emerge nel racconto: i legami emozionali più stretti riguardano la madre e un amico che abitano a Istanbul, con i quali la protagonista intrattiene

---

<sup>149</sup> Si veda il sito internet della rivista on-line della University of California di Berkeley «Transit», <http://transit.berkeley.edu/2006/adelson/> (consultato il 24 febbraio 2015)

<sup>150</sup> Margaret Littler, *Intimacy and Affect in Turkish-German Writing: Emine Sevgi Özdamars "The Courtyard in the Mirror"*, in «Journal of Intercultural Studies», Vol. 29, No. 3, August 2008, pp. 331-345, qui p. 342.

conversazioni telefoniche. Sono persone con le quali ha familiarità, ma che non può vedere. Al contrario di quanto avviene con i suoi vicini. Che vede, ma che conosce solo superficialmente<sup>151</sup>.

Il racconto, per dirla con Leslie Adelson, oltre a essere «multilingue», appartiene a un «genere sfaccettato di narrativa contemporanea»<sup>152</sup>. A un primo sguardo pare che l'affermazione della germanista non sia pertinente. *Der Hof im Spiegel* è infatti un racconto tradizionale, pubblicato, nella sua versione originale, su carta stampata<sup>153</sup>. La carta stampata potrebbe essere considerata l'unico veicolo relazionale da parte di una scrittrice che non dispone neppure di un indirizzo di posta elettronica, non comunica con le e-mail, ed è in generale molto critica nei confronti di internet e delle nuove tecnologie digitali<sup>154</sup>. Si direbbe personaggio inadeguato a rappresentare la realtà della nostra epoca, permeata dalle moderne tecnologie, sempre più ritenute indispensabili. Ma, al di là dell'apparenza, la carta stampata non è l'unico veicolo relazionale per caratterizzare il mondo di *Der Hof im Spiegel*. Il lettore,

---

<sup>151</sup> Leslie Adelson, *Dialogue and Storytelling*, in Ead. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a new Critical Grammar of Migration*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2005, pp. 38-77, qui p. 42.

<sup>152</sup> Le citazioni di poesie di Charles Baudelaire sono in lingua originale.

<sup>153</sup> A differenza della traduzione in inglese, che è pubblicata sulla rivista on-line dell'università della California di Berkeley *Transit*: <http://transit.berkeley.edu/2006/adelson/>

<sup>154</sup> Si veda il sito internet del quotidiano «il manifesto» <http://www.scribd.com/doc/119056454/Intervista-a-Emine-Sevci-Ozdamar-una-delle-figure-piu-rappresentative-della-letteratura-dell-emigrazione-in-Germania-II-Manifesto-05-01-2013> (consultato il 26 marzo 2015)

nelle pagine di questo racconto in qualche modo si collega alla protagonista con il telefono, il telegrafo, la fotografia, la radio, la televisione, il computer<sup>155</sup>. E lo specchio, che assume le sembianze e le funzioni di un mezzo di comunicazione per molti aspetti tipico dell'età digitale. Ancor di più – anch'esso tipico dell'età digitale – l'intreccio e la confluenza di tutti questi mezzi nel racconto.

Altrettanto originali, come nota Leslie Adelson, le sinestesie: il lettore è portato a immaginare come gli elementi che la sua mente visualizza siano spesso mediati soprattutto dal suono. Come la musica o la poesia<sup>156</sup>. E, come vedremo, le voci.

Cruciale per le osservazioni dell'io narrante, per le sue riflessioni, per i suoi ricordi, per le telefonate con i cari, in particolare con la madre, è lo specchio. È allo specchio di *Der Hof im Spiegel* che Angela Weber dedica un intero volume evidenziando quali implicazioni possa avere una narrazione veicolata attraverso questo strumento peculiare<sup>157</sup>. Narrazione di un mondo virtuale, un mondo in cui la distanza spaziale e temporale è superata. Nello specchio la fantasia della voce narrante accosta personaggi che solitamente non s'incontrano. Ma le cui vite, molto probabilmente, s'intrecceranno in futuro, in una società sempre più

---

<sup>155</sup> Cfr. Adelson, cit.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Cfr. Weber, *Im Spiegel der Migrationen*, cit.

globalizzata<sup>158</sup>. Lo specchio è il mezzo che la protagonista usa per catturare con immediatezza la vita del cortile di casa e per elaborare una riflessione transculturale su di sé. Strumento della memoria, accesso al mondo dei morti, come rileva Dirk Göttsche<sup>159</sup>.

La giovane, come si è detto, immagina di vedervi riflessi i morti, i condòmini e perfino se stessa, come rileva Angela Weber<sup>160</sup>.

Ricorrente nel racconto è la presenza di un altro medium, il telefono. Il telefono implica un'estensione di orecchio e voce, una sorta di percezione extrasensoriale<sup>161</sup>. Che, in combinazione con lo specchio, nel racconto, potenzia l'efficacia della narrazione. In *Der Hof im Spiegel*, come rileva Littler, il telefono non si limita a mettere solo di rado la protagonista in collegamento con la sua famiglia e con il suo passato in Turchia. Sono un'abitudine, le conversazioni telefoniche. È un medium, il telefono, che valorizza l'importanza che suoni e rumori hanno nella relazione con se stessi. Il suono può «produrre prossimità e appartenenza indipendentemente dall'identità». «Fa crollare la distanza spaziale e rende

---

<sup>158</sup> Cfr. Littler, *Intimacy and Affect in Turkish-German Writing*, cit.

<sup>159</sup> Dirk Göttsche, *Emine Sevgi Özdamars Erzählung Der Hof im Spiegel: Spielräume einer postkolonialer Lektüre deutsch-türkischer Literatur*, in «German Life and Letters», 59:4, (2006), pp. 515-525, qui p. 522.

<sup>160</sup> Cfr. Weber, *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*, transcript Verlag, Bielefeld 2009, p. 331.

<sup>161</sup> Cfr. Marshall McLuhan, *The Telephone. Sounding Brass or Tinkling Symbol?*, in Id., *Understanding Media*, The MIT Press, Cambridge-London 1994, pp. 265-274.

lo spazio una proprietà intensiva, anziché estensiva, del mondo testuale»<sup>162</sup>.

L'interconnessione degli spazi culturali avviene qui in modo mediale e dialogico. È legata a una specifica contemporaneità di vissuti, comunicazioni e riflessioni. L'io al telefono cerca di essere simultaneamente in due mondi diversi ponendosi così in un inedito contesto di transculturalità, dove il telefono è un filo di collegamento tra presenza e assenza dell'altro<sup>163</sup>.

Il telefono «associa i due attori del processo comunicativo entro un'intersoggettività ideale [...] abolisce tutti i sensi, tranne l'udito», «l'ordine d'ascolto che apre ogni comunicazione telefonica invita l'altro a far convergere tutto il suo corpo nella voce e avverte ch'io mi raccolgo tutto nel mio orecchio». Al telefono «l'ascolto parla»: il silenzio di chi ascolta è tanto attivo quanto la parola del locutore<sup>164</sup>.

L'intensità della comunicazione telefonica è talmente coinvolgente che la donna vive un legame corporeo con interlocutori distanti che non vede. Le parole che viaggiano da un capo all'altro del telefono prendono corpo,

---

<sup>162</sup> Cfr. Littler, cit., p. 338.

<sup>163</sup> Cfr. Göttsche, *Emine Sevgi Özdamars Erzählung Der Hof im Spiegel*, cit., qui p. 521.

<sup>164</sup> Cfr. Barthes, *Ascolto*, cit., p. 243.

questa volta, in uccelli che, nella loro migrazione, riposandosi di tanto in tanto sui pali del telegrafo, portano l'amore da Istanbul a Düsseldorf, dalla Turchia alla Germania, afferrandolo con le zampe e con il becco<sup>165</sup>. Tenendolo nel becco, gli uccelli portano il nutrimento ai propri piccoli, e il becco, che Özdamar, in tedesco colloquiale, scrive bocca, «Mund», è organo sia del nutrimento sia della produzione del suono.

Nel connettere persone tra loro lontane, affetti tra loro distanti ma profondi, il telefono e il telegrafo su cui riprendono fiato gli uccelli viaggiatori, le metafore antiche e quelle moderne, tutto questo è dilatato da uno specchio che riflette la protagonista, fa da cassa di risonanza ai suoi pensieri e alle sue parole.

Lo specchio dà una dimensione audiovisiva alla comunicazione, che è una comunicazione al tempo stesso tra la protagonista e i suoi interlocutori e tra la protagonista e se stessa. Lo specchio consente una riflessione su di sé e su di sé in rapporto con gli altri. Lo specchio è anche un test di autenticità, rivela se le persone con cui parla le sono gradite o meno. È il linguaggio del *suo* corpo a renderlo evidente: quando l'interlocutore non le piace, le viene d'occuparsi d'altro. Così come la infastidiscono dettagli fuori posto, ben visibili nello specchio, come la polvere che si deposita su di esso o un quadro che nel riflettersi appare

---

<sup>165</sup> Cfr. Özdamar, cit., p. 15.

storto. Ma quando la conversazione si fa gradevole, nulla distrae la sua attenzione.

Allo specchio non viene chiesto di riflettere la realtà per quella che è, ma di superare la realtà di una distanza tra sé e altri lontani, ma anche di avvicinare la protagonista a se stessa. Nello specchio, solo nello specchio, la protagonista vede se stessa. E non è un esercizio narcisistico. Ma un lavoro di indagine su se stessa. La protagonista sente contemporaneamente la propria voce. Lo specchio è lo specchio della sua voce: «Im Spiegel sah ich mich noch einmal, hörte meine Stimme», Mi rivedevo allo specchio, sentivo la mia voce<sup>166</sup>. Esso dà voce anche allo spazio, allo spazio in cui la giovane vive. Solo allo specchio riesce a far parlare il suo spazio vitale e a sentirne i rumori: «Im Spiegel [...] sah [ich] die Küche, und die Küche verlängerte sich bis zum Nonnenhaus im Hof», Allo specchio [...] vedevo la cucina, e la cucina si allungava fino ad estendersi alla casa delle suore nel cortile<sup>167</sup>.

Ma è la combinazione di specchio e telefono che rende più sfaccettata la prospettiva del racconto: il primo permette di ascoltare la musica, il secondo di dividerla con la madre all'altro capo del filo. Alla madre fa ascoltare anche le voci provenienti dal cortile di casa, che risuonano come una specie di colonna sonora riflessa dallo specchio e rimandata a chi

---

<sup>166</sup> Cfr. Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, cit., p. 25.

<sup>167</sup> *Ibid.*

ascolta lontano. La giovane, a sua volta, non sente solo le voci di chi è all'altro capo del filo, ma anche i rumori di Istanbul.

Quanto si è detto a proposito della simultanea complementarità tra specchio e telefono mette nuovamente in luce il rapporto con la figura materna che – come abbiamo visto e come rileva Kader Konuk – occupa gran parte dell'opera di Özdamar e continua a essere presente anche in *Der Hof im Spiegel*<sup>168</sup>.

È lei la prima persona a cui l'istanza narratrice pensa guardando i vicini di casa, condividendo idealmente con lei il modo in cui li osserva. È ancora lei che, come in *Mutterzunge*<sup>169</sup>, lega corpo e lingua in modo molto stretto quando, citando modi popolari di dire, ammonisce la figlia a non infilzare un ago nella carne degli altri, pensi al dolore che esso provocherebbe se lo infilzasse nella sua, di carne. La ferita provocata da un ago è l'evidente metafora delle ferite che la figlia a volte provoca agli altri con le proprie parole, senza rendersene conto. Anche in questi passaggi si avverte la sottolineatura, da parte dell'autrice, degli insegnamenti e delle esortazioni della madre alla figlia a dare ascolto al

---

<sup>168</sup> Kader Konuk, *Identitätssuche ist ein [sic!] private archäologische Graberei': Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen*, in *AufBrüche: kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, hrsg. von Cathy S. Gelbin, Kader Konuk und Peggy Piesche, U. Helfer, Dortmund c. 1999, pp. 60–74.

<sup>169</sup> Cfr. Özdamar, *Mutterzunge*, cit., pp. 7-12.



proprio corpo e al suo linguaggio in diretta relazione al corpo e al linguaggio del corpo degli altri<sup>170</sup>.

Alla madre l'autrice fa dire che «Ein Mensch hat nicht mehr als seine süße Zunge», Un essere umano non ha niente di più della sua dolce lingua<sup>171</sup>. E usa la parola *Zunge* che, come si è già rilevato, indica in tedesco l'organo della fonazione, mentre in turco sta a significare anche la lingua/linguaggio. La madre riduce e condensa l'essenzialità dell'essere umano nella *Zunge*, dal momento che le altre parti del corpo – la carne, la pelle – non sono riutilizzabili, non come quegli animali di cui si consuma la carne e si usa la pelle. La saggezza popolare espressa dalla madre ricorda, insomma, che il valore dell'essere umano risiede nella parola, che definisce «süße Zunge», dolce lingua.

La madre mette in guardia la ragazza dalla sua potenza. Le raccomanda di non usarla per ferire, ma per comunicare dolcezza.

Le parole materne sono corpi densi di significato. Rimangono impresse nella mente della figlia anche dopo la sua morte. Sebbene tema di perderle o di averne persa una parte, come conseguenza della sua morte.

Si chiede quante parole sua madre abbia portato con sé sotto terra ed esprime la sua *Sehnsucht* per quelle parole. Ogni morte – le ha insegnato

---

<sup>170</sup> Cfr. *Intervista a Emine Sevgi Özdamar*, cit.

<sup>171</sup> Cfr. Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, cit., p. 12.

sua madre – è una grave perdita, perché la morte è anche la perdita delle parole di chi è venuto a mancare. Sono corpi, le parole, intimamente legati alle persone a cui appartengono, tanto che rimangono loro fedeli anche dopo la morte.

Finché è in vita, è la madre la figura che aiuta la protagonista ad accettare l'idea della morte. Ma quando viene meno la madre, il complesso percorso dell'elaborazione del lutto è nel rapporto che lei rivive con sua madre proprio come quest'ultima l'aveva a sua volta vissuto con la propria madre: parla perfino a se stessa con la voce della madre, che ha interiorizzato, della madre che, bambina, era rimasta orfana, essendo stata allevata da una matrigna. Ed è la voce della matrigna che lei ripete.

Quella voce esprime un vissuto peculiare, quello di una donna cresciuta appunto con una matrigna, eppure imparando proprio da lei a essere madre. Nella voce risuonano l'inquietudine e la tristezza della madre-bambina. È un suono di empatia. Ed è empatico anche il corpo.

La madre è una bambina orfana, un «Waisenkind». La ricorda così dopo la sua morte.

È stata proprio la lontananza fisica dalla madre a permetterle di cogliere questo aspetto della sua infanzia. La giovane scopre questa sua «Kindheit als Waise», infanzia di orfana, lontano da casa, all'estero, in uno

specchio. La distanza è anche un distacco emotivo, che permette un'osservazione lucida, una distanza colmata dall'intensità profonda di una singolare relazione madre-figlia, alimentata nel racconto – finché la madre è in vita – da un medium «freddo», come Marshall McLuhan definisce il telefono, che «include», che comporta la partecipazione di tutti i nostri sensi e delle nostre facoltà<sup>172</sup>. La protagonista è coinvolta con tutta se stessa, con il proprio corpo, con le proprie emozioni, con il proprio intelletto.

Nel lutto non risuona solo la voce della matrigna. Emerge un'altra figura, fondamentale per lei, la nonna paterna. È una figura che tempera l'esorbitante dolore di un rapporto profondo come quello che sta rivivendo con la madre. La nonna paterna le è più vicina della matrigna della madre, le contiene l'angoscia e le trasmette comprensione.

Seguendo un filo matrilineare, prima, e dopo patrilineare seppure al femminile, il suo corpo, che ha interiorizzato queste diverse voci femminili, si sente più vicino ora all'una ora all'altra, in uno stato d'animo cangiante. Interiorizzandole, sente la loro presenza anche dopo la loro morte, mantiene vivo tutto ciò che le hanno dato, la madre e la nonna paterna, quando erano in vita. L'esperienza con la propria voce

---

<sup>172</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media*, cit., qui pp. 22-32.

supera la distanza creata dalla morte e riesce a collegare tra loro periodi distinti di due vite diverse e distanti nel tempo.

Hélène Cixous afferma che la donna ha un rapporto privilegiato con la voce<sup>173</sup>. Qui questo rapporto permette che spazio e tempo siano dentro una dimensione illimitata.

Le due nonne non allontanano la protagonista da sua madre, che resta una figura presente, una presenza resa vitale con accorgimenti. Come quando, attraverso un'amica di Istanbul, chiede l'intervento di una donna medium. Che la mette in contatto con la madre in sogno. La comunicazione onirica non è ovviamente un telefono, ma ha la stessa funzione di connessione quando la protagonista riesce a comunicare con la madre pur non sentendone la voce. Sono i movimenti afoni delle sue labbra che la figlia decifra. Infatti le parole sono coperte dal rumore di due treni che si incrociano in corsa. «Wenn du wüßtest, wie ich dich liebe»<sup>174</sup>, Sapessi quanto ti voglio bene, le dice la madre. La figlia capisce, ma un sogno, un solo sogno, non basta per recuperare la relazione agognata. Ed ecco, di nuovo, a soccorrerla c'è lo specchio. Come quando si parla con i non udenti, la protagonista legge nello specchio le sue stesse labbra, il loro movimento. Non è un'altra persona. È lei stessa che ha di fronte. Ma, di

---

<sup>173</sup> Cfr. Cixous, *Il riso della Medusa*, p. 229.

<sup>174</sup> Cfr. Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, cit., p. 32.

nuovo, non è un rimirarsi narcisistico. Il rapporto con lo specchio, e attraverso lo specchio con la madre, è un andare nella profondità di se stessa, della conoscenza di sé.

Farà altri sogni la protagonista. Altri sogni le permetteranno di recuperare la voce materna, in un coinvolgimento totale che è la sua elaborazione del lutto. Il mondo circostante smette quasi di esistere. Riuscirà a rivederlo solamente dopo aver ritrovato la voce dolce di sua madre. «Nella donna c'è sempre più o meno qualcosa della madre che ripara e alimenta, e resiste alla separazione, una forza che non si lascia stroncare, ma che sfianca i codici», annota Hélène Cixous<sup>175</sup>.

Con la scomparsa della madre appare un altro interlocutore al telefono. È l'anziano poeta turco Can Yücel. I colloqui sono in parte simili e in parte diversi da quelli con la madre. Con lui intreccia conversazioni come faceva con lei, gli parla di quel che accade nel vicinato. E lui le legge le sue poesie. C'è un dialogo fitto tra i due, anche intellettuale. Lei gli spiega la parola *Sehnsucht*, la scompone, la tratta come un corpo.

C'è una intimità, per dirla con Leslie Adelson, che pervade questo racconto e lo caratterizza. Ed è nell'intreccio labirintico di personaggi in

---

<sup>175</sup> Cfr. Cixous, *Il riso della Medusa*, p. 230.

movimento, di percezioni sensoriali e di flussi di corpi della lingua<sup>176</sup>. È un'intimità a più livelli, dice ancora Adelson. Ma di questi, a mio parere, rilevante è quello in cui si mette in gioco il legame tra lingua e corpo. Una relazione amplificata, come si è detto, dalla convergenza mediatica del telefono e dello specchio, un'operazione originale e audace che apre squarci profondi nell'osservazione più personale della figura principale, nei confronti dei suoi cari e di se stessa.

In nessun'altra opera di Emine Sevgi Özdamar appare così profondo, così psicoanalitico, così femminile il legame con la madre. L'io narrante va anche oltre l'intimità descritta nel primo romanzo, *Das Leben ist eine Karawanserei*, quando, ancora nel grembo materno, sentiva le voci vicine a quelle della madre. E va oltre a quella palpabile in *Mutterzunge*.

In quella che potremmo definire "trilogia dell'intimità" (definiamo "trilogia dell'intimità" i racconti *Mutterzunge*, *Großvaterzunge* e *Der Hof im Spiegel*). Özdamar porta a compimento il lavoro di introspezione femminile delle sue protagoniste e il loro cimento sarà un percorso di maturazione e di ricerca della propria autenticità: il punto focale del romanzo *Il Ponte del Corno d'oro*.

***Die Brücke vom Goldenen Horn. Tra Berlino e Istanbul,  
tra Istanbul e Berlino, tra precetti e scelte***

---

<sup>176</sup> Cfr. Adelson, *Translating the Courtyard in the Mirror*, cit.

*Die Brücke vom Goldenen Horn*, pubblicato nel 1998, è il secondo romanzo di Emine Sevgi Özdamar. La storia si svolge tra Istanbul e Berlino, con la protagonista che, in prima persona, ricorda gli anni della sua giovinezza, immigrata che prende coscienza politica, in fabbrica e nell'ambiente dei *Gastarbeiter*. Poi il lavoro di interprete. Il rientro a Istanbul e la frequenza della scuola di arte drammatica. Sullo sfondo gli anni Sessanta e Settanta, la repressione in Turchia seguita al golpe militare.

Il romanzo inizia con il viaggio in treno della protagonista da Istanbul verso Berlino, dove ha deciso di trasferirsi per trovare lavoro in fabbrica. Né lei né le compagne di viaggio conoscono la lingua tedesca. Non può che ricorrere all'interpretazione del linguaggio non verbale, per orientarsi in una situazione sconosciuta. Quando si chiede a che punto del tragitto sia arrivato il treno, osserva le passeggere che sono con lei. Le ginocchia nude nello scompartimento le permettono di capire che la meta è ancora lontana. Nessuno dei presenti è in grado di leggere i cartelli stradali, e il corpo – i corpi – suppliscono alla non conoscenza della lingua. Nello spaesamento la bussola è il linguaggio non verbale. Comunicare oltre le parole è possibile perché «la cultura umana sarebbe possibile senza

lingua»<sup>177</sup>.

Nel romanzo la voce narrante ricorre spesso alla gestualità e alla corporeità della lingua per raccontare i personaggi e il mondo circostante, dimostrando che la protagonista ha una capacità di osservazione e una sensibilità molto sviluppate, che affina sempre di più grazie alla frequenza della scuola di arte drammatica. Il valore evocativo della corporeità è talmente intenso che la lingua stessa è descritta e trattata come un corpo. La lingua non è un susseguirsi di parole, e gli elementi ad essa strettamente connessi, quali la voce e gli elementi soprasegmentali, diventano a loro volta dei corpi<sup>178</sup>. La scrittura somatica di Özdamar si contraddistingue per il valore dato alla conformazione sonora delle parole, e per lo stretto legame che dimostra esserci tra lingua e corpo<sup>179</sup>.

Qui si focalizzerà lo studio su come la lingua somatica entra in gioco, alle prese con vicende di fabbrica, con la sessualità, con il coinvolgimento nella politica e nella cultura.

L'ambiente di lavoro ha suoni e voci proprie, un modo di comunicare proprio. Un microcosmo. Una volta a Berlino, in fabbrica, le operaie avvertono tutta la distanza dal mondo esterno, dalle sue voci, si sentono distanti dal loro stesso corpo, che è lontano proprio come la realtà fuori

---

<sup>177</sup> Béla Balázs, *L'uomo visibile* [1922], Lindau s.r.l., Torino 2008, pp. 128-129.

<sup>178</sup> Cfr. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 208.

<sup>179</sup> Clara Ervedosa, *Auf dem Weg zu einer transkulturellen Ästhetik?*, cit, pp. 179-183.



del recinto della fabbrica. La fabbrica richiede una dedizione totale, farne parte significa annullare se stessi.

Dopo un anno a Berlino le operaie sentono lancinante la solitudine e la lontananza dai familiari. La comunicazione con loro diventa sempre più difficoltosa e cresce il desiderio di tornare a casa: «Wenn wir uns im Spiegel anschauten, lief keine Mutter, kein Vater, keine Schwester hinten im Raum an uns vorbei. Im Spiegel sprachen unsere Mänder nicht mehr mit der Mutter oder Schwester. Wir hörten nicht mehr ihre Stimmen, ihr Kleiderflüstern, ihr Lachen vor dem Spiegel», Quando ci guardavamo allo specchio, non c'erano madri, padri, sorelle che passassero più dietro di noi. Nello specchio le nostre bocche non parlavano più con madri o sorelle. Non sentivamo più le loro voci, il fruscio dei loro abiti, le loro risate davanti allo specchio<sup>180</sup>. Col tempo le operaie sentono la mancanza delle madri e delle sorelle, le figure che sentivano particolarmente vicine nel paese d'origine. La voce narrante enfatizza la difficoltà di comunicare con loro, usando la metafora «unsere Mänder», le nostre bocche anziché «wir» noi. Non è più possibile sentire i messaggi che provengono dal sé più profondo dei propri cari<sup>181</sup>.

Lo specchio – una metafora centrale nell'opera *Der Hof im Spiegel* – è

---

<sup>180</sup> Cfr. Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, cit., p. 40. Cfr. Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, cit., p. 35.

<sup>181</sup> La bocca è quella parte del corpo che solitamente è il tramite della comunicazione tra due o più persone, che esprime i pensieri e le emozioni. La voce è emessa proprio attraverso la bocca.

come uno schermo cinematografico nel quale si osserva il movimento della bocca delle donne che guardano i loro stessi volti<sup>182</sup>. Sono volti parlanti, i loro, che impersonano persone care lontane<sup>183</sup>. È “il film” di donne sole, lavoratrici in un luogo sconosciuto.

La corporeità, in Emine Sevgi Özdamar, ha una tale forza figurativa da poter essere osservata, a nostro avviso, con l’ottica propria dell’analisi filmica. Quanto afferma Béla Balázs a proposito del linguaggio del corpo nel cinema – «la vera madrelingua dell’umanità», e aggiunge: «il nuovo linguaggio dei gesti nasce dal nostro struggente desiderio di essere noi stessi, di essere uomini, con tutto il nostro corpo» – si attaglia alla ricerca dell’autenticità della protagonista del romanzo *Die Brücke vom Goldenen Horn* nel suo ricorso frequente al linguaggio gestuale<sup>184</sup>. È la teoria del «gesto visibile», come Béla Balázs definisce particolari risorse espressive del volto e del corpo, in contrapposizione all’astrattezza della scrittura e del linguaggio verbale<sup>185</sup>. È una teoria che può andare oltre il perimetro

---

<sup>182</sup> Cfr. Özdamar, *Der Hof im Spiegel*, cit. Nel saggio di Angela Weber, *Im Spiegel der Migrationen*. cit., p. 15, l’autrice parla di «literarische Inszenierung eines Spiegelraums in Özdamars Erzählung ‘Der Hof im Spiegel’» (messa in scena in letteratura di uno spazio-specchio nel racconto di Özdamar ‘Der Hof im Spiegel’). Sargut Şölçun afferma che la protagonista ha un senso dello spazio sviluppato e altrettanto talento per la messa in scena (Cfr. Sargut Şölçun, *Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung*, in *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*), hrsg. von Aglaia Blioumi, Iudicium Verlag GmbH, München 2002, p. 99.

<sup>183</sup> Cfr. Balázs, *L’uomo visibile*, cit., p. 149.

<sup>184</sup> Cfr. *ivi*, p. 126.

<sup>185</sup> Cfr. *Ibid.*

del cinema e del suo dispositivo simbolico, e incontrare un'opera letteraria "teatrale" e talvolta perfino "filmica" come il lavoro di Emine Sevgi Özdamar.

Quando nel dormitorio, alla sera tardi, il chiasso di alcune donne impedisce alle altre di dormire, arriva il direttore e richiama chi disturba con l'epiteto «Esels», asine. «Asine», ripetono le donne che colgono l'occasione per insultare le compagne con cui sono in tensione: «Die Frauen [...] nahmen aber sein neues Wort 'Esel' in ihre Mänder und schrien jetzt aus ihren Zimmern in den Wonaymsalon: 'Esels, legt euch hin!'\», Le donne [...] hanno però accolto questa nuova parola, 'asine', e c'erano ora bocche che gridavano dalle loro stanze verso la sala del wonaym 'Asine, andate a letto!'<sup>186</sup>.

La traduzione letterale di «nahmen aber sein neues Wort 'Esel' in ihre Mänder» è: ma presero la sua nuova parola 'asino' nelle loro bocche. Nelle voci delle operaie non c'è solo l'eco dell'insulto rivolto dal direttore a chi schiamazza, quell'insulto lo "mangiano", per poi "sputarlo" contro le loro colleghe. Il giorno dopo, nel pullman che le porta al lavoro, permane la divisione tra i due gruppi che si erano formati

---

<sup>186</sup> Cfr. Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, cit., p. 38. Cfr. Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, cit., p. 33.

la sera precedente. È la conferma che l'epiteto è stato incorporato, non è stato semplicemente ripetuto, il che alimenta ulteriormente il contrasto. La somatizzazione dell'alterco verbale consente di mettere in luce una distanza che è più profonda tra i due gruppi di donne nel dormitorio. È un contrasto di valori. Donne legate a valori tradizionali, che condannano le altre, attratte dalle nuove idee rivoluzionarie.

Può accadere l'opposto. La lingua che dà corpo ai contrasti diventa la lingua che dà sostegno e crea solidarietà, come tra i lavoratori stranieri che, per affrontare meglio le condizioni avverse in cui si trovano, condividono le loro esperienze.

I lavoratori turchi vivono in un ambiente difficile e sconosciuto, stare insieme li aiuta a spostarsi meglio da un luogo all'altro, a prendersi il proprio spazio. Grazie alle loro parole, quelle della propria lingua, pronunciate a voce alta, che ha il potere di aprire loro la strada. Quel senso di sicurezza, che dà loro la lingua materna, non può essere capito da chi non conosce il turco, da chi ha uno sguardo deviato da stereotipi. E quindi si ostina a considerare questi uomini non operai provenienti da un altro Paese, ma – perché provenienti da un altro Paese che immaginano arcaico – li vede come contadini, anzi contadini perennemente accompagnati da asini e tacchini. Insomma, per i locali, che non

conoscono e non comprendono le storie dei lavoratori turchi, sono un corpo estraneo. La lingua solidale degli operai turchi racconta appunto questo loro star dentro, in Germania, standone sempre fuori nell'immaginario dei tedeschi.

La storia prosegue, di nuovo portata per mano dalle parole:

Die Männer kamen hinter ihren Wörtern her bis zum Arbeiterverein, [...]. Sie sagten nicht 'ich gehe' sondern einer stand auf und sagte: 'Wir gehen'. Wenn einer Tee in ein Glas goß, sagte er: 'Wir trinken Tee'. Wenn eine Zeitung auf dem Tisch lag, sagte einer: 'Wir werden Zeitung lesen'. Jedes 'Ich' nähte sich an das nächste 'Ich' und machte ein 'Wir'. Nur die Stoffe ihrer Hosen oder ihrer Strickwesten erzählten ihre 'Ich'-Geschichten, [...] nur ihre verschiedenen Dialekte zeigten, daß sie von verschiedenen Müttern geboren worden waren<sup>187</sup>.

L'uso del pronome personale sottolinea la loro solidarietà reciproca: evitano di dire «io», dicono sempre «Wir», Noi. Nella versione italiana «Noi» è sottinteso, diversamente da quella originale, dove compare con la lettera maiuscola<sup>188</sup>. Che assume anche maggiore rilevanza in contrasto

---

<sup>187</sup> Cfr. Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, cit., p. 46. «Gli uomini seguivano le loro parole fino all'associazione dei lavoratori turchi, dove fumavano e bevevano il tè. Non dicevano 'io vado', ma uno si alzava e diceva 'andiamo'. Se uno versava il tè in un bicchiere, diceva 'Beviamo tè'. Se c'era un giornale sul tavolo, uno diceva 'Leggiamo il giornale'. Ogni 'io' si cuciva al prossimo 'io' e faceva un 'noi'. Solo le stoffe dei loro pantaloni o i loro panciotti a maglia raccontavano le storie di un 'io', [...] solo i loro diversi dialetti mostravano che erano stati messi al mondo da madri diverse.» (Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, cit., p. 41.)

<sup>188</sup> Nella lingua tedesca di regola il soggetto è espresso, non sottinteso, a differenza della lingua

con il pronome personale «ich», scritto con la lettera minuscola, ma solo quando è citato, nell'episodio narrato, per la prima volta. «Ich» diventa maiuscolo quando si associa, “si cuce” con gli altri Ich, fino a diventare un Noi. Tanti Ich che prendono corpo e acquistano un'importanza sempre maggiore, mantenendo però ognuno la propria singolarità, enfatizzata dalla forza di essere al tempo stesso un io “plurale”. Lo sguardo del lettore è portato verso gli abiti, i pantaloni e i panciotti – segni emblematici della cultura di provenienza – singole storie di un ‘io’ cucite tra loro nella trama del Noi, nella quale ogni Io riacquista la sua identità singolare nel dialetto che parla e che li rivela figli di madri diverse<sup>189</sup>.

Turchi, ma di dialetti diversi. In un'intervista l'autrice aveva dichiarato «Die Wörter haben in den Dialekten Körper»<sup>190</sup>, Le parole nei dialetti hanno un corpo, e aveva sostenuto che la loro scomparsa implica un impoverimento della comunicazione. I dialetti, nel romanzo, costituiscono la diversità nell'unità. Rivelano la storia di singoli che sono uniti solamente da tempi recenti, da quando vivono in Germania. Permettono di capire che provengono da regioni diverse della Turchia e che ognuno di loro ha una storia legata alla propria regione di provenienza. Le storie personali degli uomini non sono raccontate, ma il lettore capisce che ogni immigrato ne ha una che lo distingue dagli altri. La Turchia è presentata come una realtà ricca di comunità diverse tra

---

italiana.

<sup>189</sup> Per Calvino la voce è l'equivalente di ciò che la persona unica ha di più nascosto e più vero. Che si muove verso l'orecchio altrui. (Italo Calvino, *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*, in *Oscar opere di Calvino*, Italian Edition, Kindle Edition).

<sup>190</sup> Petra Kammann, *Jeder Satz ist ein Seiltanz*, in «Buchjournal», II (2001), p. 14.

loro, che nella lontananza dalla propria terra d'origine trovano una loro unità. Dialetti che s'impongono sulla voce, ne condizionano il tono, l'inflessione, esaltando la corporeità della storia personale e delle origini di ciascuno<sup>191</sup>. Quell'unica voce alta che guida gli operai è l'unione di tante voci diverse.

La voce si fa morbida e torna al singolare, e il ritmo – altro elemento soprasegmentale della lingua – rallenta, quando l'autrice torna a descrivere il dormitorio, e fa entrare in scena una nuova ragazza turca, Engel (Angela). Ha una voce morbida e parla lentamente, il suo ritmo condiziona le colleghe, che prendono anch'esse a parlare lentamente. I movimenti dei loro corpi, perfino il respiro, rallentano. Se nel racconto degli operai che in gruppo vanno verso l'associazione dei lavoratori turchi il vociare collettivo assume un ruolo di guida, adesso è il ritmo a guidare i movimenti dei corpi delle operaie, quando sono fuori del lavoro.

C'è un che di umoristico nel condizionamento prodotto dalla voce di Engel. È un esempio di comicità transculturale, resa anche più evidente dall'influenza che questa ha sul ritmo di vita del dormitorio, tale da condizionare perfino la scrittura delle lettere che la protagonista invia alla

---

<sup>191</sup> Come rileva Adriana Cavarero, «ogni voce è unica, diversa dalle altre». (Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, cit., p. 10).

madre<sup>192</sup>. E da consentire all'io narrante di fare osservazioni dettagliate, di descrivere come vede e come immagina le parole che le scrive. Descrive le parole come fossero corpi, che si allineano lentamente. Scrivere richiede più tempo del solito, è la lentezza con cui i "corpi" si posano sulla carta. L'io narrante osserva, dice di poter vedere se hanno bocche, e se sono espressive, se sono capaci di azioni umane, cantare (quindi emettere suoni), piangere, ridere, parlare tra loro. Se hanno odore, se raggiungono il corpo della madre.

La scrittura implica un coinvolgimento dell'organo della vista, che percepisce le parole come "immagini dotate di oggettività"<sup>193</sup>. Lettere e numeri possono diventare essi stessi oggetto di contemplazione. In questo episodio un rallentamento del ritmo di vita può condizionare fortemente la scrittura. In modo positivo. La lentezza della scrittura non è un freno, ma favorisce una maggiore consapevolezza. Permette alla protagonista di osservare attentamente le singole parole, di sentire come riesce a esprimere i suoi pensieri rivolti alla madre. Di immaginare che effetto

---

<sup>192</sup> Silvia Palermo mette in luce come l'autrice introduca nella sua scrittura un umorismo proprio della minoranza turca che scrive in tedesco, una vena ironico-umoristica "transculturale", che stigmatizza e smonta con l'ironia i meccanismi di generalizzazione che portano alla creazione di stereotipi con i loro effetti negativi. Un esempio è "la lentezza spariva solo in fabbrica". Palermo rileva come certe scelte lessicali, giochi di parole e ripetizioni contribuiscano a descrizioni più intense e variegate, e ne è un esempio, appunto, il termine *langsam* (lento, lentamente) e la sua reiterazione sotto altre forme, con verbi e sostantivi da esso derivati. (Silvia Palermo, *Umorismo transculturale nella scrittura femminile turco-tedesca. Özdamar, Demirkan, Cirak*, cit.)

<sup>193</sup> Lo stesso avviene nell'opera *Seltsame Sterne starren zur Erde* (Emine Sevgi Özdamar, *Seltsame Sterne starren zur Erde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2008) come dimostra Gizem Arslan (Arslan, *Animated Exchange*, cit. p. 197).



faranno le sue parole quando saranno lette, come la madre le percepirà con il suo corpo, con i suoi sensi, addirittura con l'olfatto. Si chiede come toccheranno la sensibilità della madre, quali sensazioni le provocheranno, quanto la coinvolgeranno. La protagonista riesce a porsi queste domande solo quando si prende il tempo per farlo. L'osservazione del processo di scrittura è qui un elogio della lentezza, l'elogio di un ritmo di vita riflessivo, in cui c'è spazio per considerazioni e sensazioni altrimenti soffocate dalla frenesia.

Non solo le singole parole, anche certe frasi possono legarsi strettamente al corpo e condizionarlo. La scena non è più la fabbrica. Un gruppo di giovani operaie comincia a uscire alla sera e a fare nuove conoscenze. Un anziano signore che la protagonista, Engel e il loro amico Ataman hanno appena conosciuto per le strade di Berlino, declama nella notte: «'Jedes kleine Mädchen', sagte er, 'hat einen Geliebten'», 'Ogni ragazzina ha un innamorato'<sup>194</sup>.

La frase fa effetto su Engel, sulla protagonista e su Ataman. Li paralizza, finché Ataman e Engel non hanno un rapporto sessuale, durante il quale la ragazza perde la verginità. Nella versione originale la voce narrante racconta che la *testa*, «Kopf» (non la «mente»), aderisce corporeamente

---

<sup>194</sup> Cfr. Özdamar, *Die Brücke vom Golden Horn*, cit., p. 60. Cfr. Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, cit., p. 54.

alla frase come fosse una calamita, e non se ne stacca. Lui la ripete, e ne sente il riverbero sul corpo, fino a rabbrivire.

È il significato delle parole, qui, a condizionare l'azione dei personaggi, indipendentemente dai loro elementi prosodici. L'amore e la sessualità sono temi molto coinvolgenti per l'anziano signore, che a quanto pare soffre di solitudine, e per i tre giovani, che si trovano in una fase della vita in cui l'iniziazione alla sessualità è un'esperienza totalizzante. Se l'anziano signore rimpiange probabilmente i tempi della gioventù, le relazioni d'amore di un'epoca passata, i tre giovani sono nel centro di uno snodo della loro vita verso l'età adulta, nella quale il sesso non è solo piacere ma anche un enigma, l'ingresso in un'altra realtà che non conoscono, una maturità che vogliono conquistare ma che pure temono. Per i personaggi femminili l'enigma è ancora più complesso. Le giovani donne sono dentro un passaggio di cambiamento che è di maturazione personale ma anche di disancoraggio da certi valori tradizionali, come la verginità. Stanno per cominciare una nuova fase della loro vita personale, ma sono anche protagoniste di una nuova fase storica, dentro la quale il ruolo della donna è in un processo di profonda ridefinizione. Il futuro per loro è sconosciuto, ancora più incerto di quanto non lo fosse per le loro madri e per le loro nonne.

Per Engel e Ataman questo è un momento di svolta, è il momento in cui inizia la loro relazione. La protagonista invece è toccata in modo diverso dalle parole dell'anziano signore. Sta cercando di realizzare la sua liberazione sessuale, ma molti dei suoi tentativi rivelano quanto sia difficile<sup>195</sup>.

Nel dormitorio certe parole suscitano anche calore. Sono scintille di discorsi appassionati. Una parola, un nome, provoca una vampata. Un rossore in volto. Può far leva su qualcosa di personale ed emozionale. Accade alla moglie del direttore del dormitorio, la quale si emoziona quando sente pronunciare il nome Helli, il soprannome dell'attrice e moglie di Brecht, Helene. Il marito, uomo di teatro, che se ne accorge, desidera scrivere un dramma proprio per lei, e farle recitare il ruolo della protagonista.

Bertolt Brecht, le parole del drammaturgo, hanno il potere di "scaldare", di animare le persone che le pronunciano. In loro, in Ataman e nel suo amico direttore, nelle loro parole che si condensano nell'aria fredda, rivive Brecht, il drammaturgo e il marxista.

---

<sup>195</sup> Una volta superato il tabù della verginità, la protagonista avrà relazioni con diversi uomini. Non una promiscuità indiscriminata. La sessualità come piacere ma anche come permanente processo di conoscenza introspettiva e del mondo e di maturazione.

La protagonista s'avvicina sempre più alla cultura e al teatro, ha l'opportunità di uscire la sera, di entrare in contatto con realtà che non siano solo la fabbrica. Ma il "tempo di vita" non le fa perdere la consapevolezza dell'alienazione del "tempo di lavoro". La fabbrica è imponente. S'impone sugli operai. I suoi rumori, resi ancora più forti dall'eco provocata dai soffitti alti, gli operai ammutoliti, lo sguardo fisso, come robotizzati. I volti accompagnano il loro silenzio, rendendolo più eloquente.

Anche il silenzio, a volte, parla del legame tra lingua e corpo. Il silenzio di chi non può esprimere le proprie emozioni. Il silenzio in cui si rispecchia uno sguardo fisso, che a sua volta blocca le emozioni. La voce contraddirebbe lo sguardo, ma ora gli esseri umani devono annullare la propria umanità, devono limitarsi a svolgere il proprio lavoro, a lasciar il rumore solo alla fabbrica. In queste pagine l'interazione tra lingua e corpo s'incontra e confligge con l'ambiente in cui essa ha luogo.

La protagonista è sempre più coinvolta nell'attività politica. Entra in scena il Sessantotto, con l'amico di Ataman, Bodo, che parla del movimento, e lo fa accompagnato da una curiosa mimica facciale, battiti di ciglia che sono segni di interpunzione. Di nuovo il volto, gli occhi, che

parlano e comunicano, anche puntigliosamente. È un «uomo visibile»<sup>196</sup>. I battiti delle sue ciglia sono come dei segni di interpunzione, propri della lingua scritta. È un'alchimia diversa da quelle proposte in precedenza, è un intreccio lingua scritta-lingua orale-corpo-politica. Bodo vuole dare valore alle sue parole, alle sue frasi, vuole enfatizzarle accompagnandole con i movimenti del proprio volto. È un giovane pieno di entusiasmo, che sogna di cambiare il mondo. E vuole che i suoi interlocutori lo sentano e lo vedano con chiarezza, ancor prima che le sue parole giungano all'interlocutore, che può leggerle sul suo volto.

Sullo sfondo della vicenda della protagonista c'è il clima rivoluzionario di quegli anni, con le sue trasgressioni, anche nel vocabolario. Capita di discutere animatamente con persone anziane che disapprovano con molta decisione le loro manifestazioni e i loro slogan. I giovani contestatori cercano di dialogare con loro, ma allo stesso tempo faticano a comprenderli. La distanza è nel linguaggio, nei vocaboli. Il problema sono le parole. Nei giovani c'è una pignoleria ideologica nell'usare, analizzare, "sezionare" le parole, degna della meticolosa precisione di un chirurgo in sala settoria.

---

<sup>196</sup> La mimica, un «linguaggio internazionale», accompagna le parole del personaggio, le rende più chiare. Inoltre, è più comprensibile nelle sue sfumature (Cfr. Balázs, *L'uomo visibile*, cit. pp. 130-131).

Alle Studenten hatten große Ohren, weil sie jedes Wort hörten und sofort, wie die Chirurgen, die Wörter sezieren. Man machte dauernd Autopsien der benutzen Wörter, dann gab es Autopsieberichte, die auch wieder Autopsien brauchten. Auch die türkischen politischen Studenten sezieren gerne die Wörter. Wenn sie die Wörter sezieren, sah es so aus, als ob sie ein medizinisches Fachbuch in ihrer rechten Hand hielten und in der linken Hand ein Operationsmesser. Man stand um die Wörter herum und las in Deutsch, wie man sezieren, übersetzte es dann ins Türkische und probierte es aus. Sie sahen wie unerfahrene Wörterchirurgen aus, die gerade Sezieren lernten. Es gab viele falsche Schnitte<sup>197</sup>.

Con sguardo altrettanto ironico è raccontato l'atteggiamento degli studenti turchi politicizzati. Anche loro si compiacciono nel sezionare parole, ma si sa che le mani di giovani chirurghi inesperti possono sbagliare. Non riescono neppure a dare il peso che meritano alle affermazioni scontate dei passanti.

Özdamar mette alla berlina anche i giovani allievi della scuola di arte

---

<sup>197</sup> Cfr. Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, cit., p. 160. «Tutti gli studenti avevano grandi orecchie perché coglievano ogni parola e, come chirurghi, subito le sezionavano. Si facevano di continuo autopsie delle parole usate, e ne risultavano referti autoptici che abbisognavano a loro volta d'autopsia. Anche gli studenti politici turchi sezionavano volentieri le parole. Quando sezionavano parole, sembrava che reggessero con la destra un libro di medicina e con la sinistra un bisturi. Ci si riuniva attorno alle parole, si leggeva in tedesco come si doveva sezionare, lo si traduceva in turco e si faceva la prova. Sembravano chirurghi delle parole molto inesperti che stavano giusto imparando a sezionare. Si verificavano molte incisioni sbagliate.» (Cfr. Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, cit., p. 141).

drammatica di Istanbul, dove la protagonista torna dopo gli anni berlinesi. Le lezioni sono una nuova “palestra” per misurarsi con la realtà e con lo studio della Storia e per intensificare il lavoro sulla voce. In classe si osserva, si studia e si mima il dolore degli oppressi quando urlano la loro sofferenza. Gli aspiranti attori gridano. Ma non è urlando che ci si mette nei panni di chi patisce, non è così che si condivide la loro condizione, sottolinea l’insegnante.

Özdamar sa, anche per esperienza, quanto sia difficile padroneggiare la voce, la base per essere attori. La voce non mente, se stride smaschera l’inautenticità, svela la mancanza di empatia per i personaggi interpretati.

Dopo la lezione, la protagonista riflette sulle affermazioni del docente, quando su un giornale vede l’immagine di una donna che pare si sforzi di non urlare per esprimere il proprio dolore. L’aspirante attrice ha la prova che ha ragione l’insegnante, le urla le fanno gli studenti, non i personaggi della realtà proletaria che essi portano sul palcoscenico.

Gridare rimane una moda nella scuola di arte drammatica. In fondo gli studenti si comportano come la stampa scandalistica, che “fa urlare” chi soffre, negando a chi subisce anche la dignità della rivolta e del riscatto. Di cui loro, i giovani, non sembrano capaci. Non conoscono la Storia. Non sanno analizzarla. Eppure gli studenti lavorano seriamente per

maturare professionalmente, si mettono pure in discussione, e sono consapevoli di essere privilegiati rispetto agli oppressi che intendono portare sulla scena. Nei loro confronti manifestano solidarietà ma non riescono a provare empatia. Per questo le loro grida costituiscono un tratto stridente con la rabbia composta del popolo.

L'incapacità di analizzare la storia fa sì che gli attori la vivano come un incubo, e che mettano in scena sentimenti che sono i loro, di fronte a questo incubo, creandone altri ancora. La rappresentazione si allontana dalla realtà. Le urla sono la maschera degli attori. L'insegnante insiste, afferma che le urla degli aspiranti attori sono una maschera. «Non tutta l'anima si esprime nel volto. Normalmente ciò che vediamo è una maschera costruita ad arte da ciascuno di noi»<sup>198</sup>.

L'inautenticità è sempre incombente. La maschera, i giovani, non la tolgono neanche nell'intimità della vita privata. I futuri attori non riescono a essere se stessi, a essere autentici. Urlano per nascondere le loro reali sensazioni o la mancanza di certe sensazioni. Le recitano, simulano l'orgasmo con delle grida.

Nell'idea che l'orgasmo debba essere accompagnato da grida, c'è la negazione della spontaneità e dell'autenticità soggettiva proprie di

---

<sup>198</sup> Cfr. Fizionomia, «Tüz» (1923). Trad. tedesca in SzF-I, pp. 205-208, cit. in Balázs, *L'uomo visibile*, cit. p. 25.



un'esperienza di piacere. Come si è detto, Özdamar è bonariamente ironica su come la rivoluzione femminista si potesse tradurre perfino in atteggiamenti che mimavano l'orgasmo, pur di esibire una conquistata libertà sessuale da parte delle giovani<sup>199</sup>. Ma anche nel mondo maschile la liberazione sessuale è più esibita che autenticamente vissuta. Anche gli uomini gridano, nel momento dell'orgasmo. Altrimenti che valore avrebbe? È una recita che ne produce altre, uguali. Proprio il sovrappiù di paradossale e perfino caricaturale di queste pagine di *Die Brücke vom Goldenen Horn* rende più efficace il loro sottotesto, che è la critica alle prescrizioni e alle restrizioni in materia di libertà sessuale da parte di chi mette in discussione il conformismo borghese per sostituirlo con un'altra forma di conformismo, sia pure rivoluzionario. Una contestazione, la loro, più di testa che intimamente motivata<sup>200</sup>.

Autentiche sono piuttosto le grida di un venditore ambulante. Che si trova a passare sotto le finestre dove si tiene la lezione. A Istanbul ce ne sono tanti, ognuno con un proprio stile, un proprio "repertorio" di toni, di vocaboli, di musicalità. Quando capita di sentirle insieme, le singole voci, in armonia le une con le altre, risuonano come una melodia nella città.

---

<sup>199</sup> Cfr. Lornsen, *The City as stage of Transgression*, cit., p. 205.

<sup>200</sup> Michel Foucault denuncia «la lunga, secolare avanzata di un dispositivo complesso per far parlare del sesso, per fissarvi la nostra attenzione e la nostra preoccupazione, per farci credere alla sovranità della sua legge, mentre nei fatti siamo sotto l'azione dei meccanismi di potere della sessualità (Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 141).

La voce narrante spiega il perché delle loro grida, dei loro ritornelli. Gridano il dolore di chi ha lasciato il proprio villaggio, per trasferirsi a Istanbul. Gridano vicende di grandi aspettative deluse dalla metropoli. Adesso, per la prima volta, gli aspiranti attori riescono a osservare, ad analizzare e a comprendere la storia e le storie che sono dietro questi suoni. I giovani sono esortati a girare per le strade della città per studiare dal vivo “l’oratorio di Istanbul”. Dovranno lasciar gridare gli ambulanti, che sono riusciti a trasformare in musica le urla di dolore. Dovranno, poi, praticare il silenzio e dedicarsi allo studio di film muti, riflettendo sulle ragioni delle azioni dei personaggi. Le urla, la voce, le parole in questo momento sono di disturbo, impediscono un contatto profondo con la storia e con la realtà. Approccio che permetterà di focalizzare l’attenzione sulle immagini e sui gesti, rendendo più difficile che la realtà e le emozioni che suscita abbiano il sopravvento.

Il silenzio non soffoca le emozioni, come nel caso degli operai in fabbrica. Non è oppressivo, come quello in fabbrica, ma il contrario è vitale, nel suo condurre all’autenticità.

Anche a Istanbul la protagonista è impegnata politicamente. La lingua corporea esprime qui lo sdoppiamento, la lacerazione e la sofferenza che

la passione politica può provocare in Turchia in questi anni. La giovane è molto sensibile nei confronti della condizione dei poveri in una Turchia che si modernizza. Apprende dai giornali della calamità che ha colpito i contadini della provincia di Hakkari, al confine con l'Iran, che vivono in estrema povertà, e decide di andarci. Una scelta che rischia di compromettere la sua attività a teatro. Dopo esser rientrata a Istanbul e dopo aver pubblicato la sua inchiesta sui contadini di Hakkari sull'organo del partito, un insegnante del teatro la mette in guardia, le raccomanda di non trascurare la scuola per la politica. Le va in soccorso la «Zunge», l'organo lingua, con un'operazione di sdoppiamento che le consente di dedicarsi sia alla scuola di arte drammatica sia alla militanza politica, a favore dei diritti degli oppressi. Nel romanzo si legge: «Die Politik zog mich nicht vom Theater weg, aber meine Zunge teilte sich. Mit der einen Hälfte sagte ich: 'Solidarität mit den unterdrückten Völkern', mit der anderen Hälfte meiner Zunge sprach ich Texte von Shakespeare», La politica non mi ha allontanata dal teatro, però la mia lingua si è divisa. Con una metà dicevo «Solidarietà con i popoli oppressi», con l'altra metà della lingua pronunciavo battute di Shakespeare<sup>201</sup>.

In *Die Brücke vom Goldenen Horn* non è mai stata esplicitata la

---

<sup>201</sup> Cfr. Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, cit., p. 293. Cfr. Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, cit., p. 259.

differenza tra «Sprache», linguaggio e «Zunge», lingua parte del corpo,<sup>202</sup>, ma nella divisione dei compiti della lingua-corpo, il legame tra l'organo della bocca e le frasi pronunciate dal personaggio principale è chiaro. Immaginando l'organo della bocca diviso in due parti che lavorano diversamente, il lettore percepisce anche la lacerazione del personaggio in modo visivo e particolarmente intenso, e riesce a raffigurarsi il vissuto della ragazza, in bilico e in conflitto tra teatro e impegno politico.

La divisione è nuovamente tematizzata dalla narratrice qualche riga dopo, quando all'interno del partito dei lavoratori si vanno costituendo due fazioni, ognuna delle quali delinea un proprio orizzonte politico per la Turchia. La lacerazione, vissuta dalla protagonista nello sdoppiamento della lingua (organo), in modo vivido e visivo, diventa anche una metafora della politica e delle sue fratture<sup>203</sup>.

La giovane attrice continua nella sua militanza. Dopo il colpo di stato militare, è arrestata, trattenuta dalla polizia e sottoposta a interrogatori. Sono raccontate le violenze subite dai detenuti che, dopo essere stati

---

<sup>202</sup> diversamente da quanto accade nel racconto *Mutterzunge* (cfr. Özdamar, *Mutterzunge*, cit., p. 7).

<sup>203</sup> Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, cit., p. 293. Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, cit. p. 259.

rilasciati, porteranno con sé i segni della tragica esperienza. Lei stessa “incorpora” le conseguenze della repressione. Una volta rientrata a casa, ha un’allergia alla bocca, non riesce a parlare, il padre la imbocca e fa battute che la fanno ridere, ma il riso le provoca dolori: «Mein Mund bekam eine Allergie, er ließ sich wie eine Apfelsine schälen. Ich konnte nicht mehr reden, jedes Wort tat meinem Mund weh. Mein Vater gab mir mit einem Löffel Suppe in den Mund und sagte: ‘Das ist für Marx. Das ist für Che Guevara. Das ist für Engels.’ Ich lachte, und das tat meinem Mund noch mehr weh», La mia bocca è stata colpita da un’allergia, si poteva sbucciare come un’arancia. Non riuscivo più a parlare, ogni parola mi faceva male alla bocca. Mio padre mi infilava con un cucchiaino la minestra in bocca e diceva: ‘Questo è per Marx. Questo è per Che Guevara. Questo è per Engels.’ Io ridevo e questo mi faceva ancora più male alla bocca<sup>204</sup>.

Poco dopo la protagonista deciderà di andare a Berlino, a lavorare in teatro. La malattia, l’allergia alla bocca, nel suo evidente simbolismo, parla del profondo disagio vissuto in un’epoca storica contrassegnata dalla repressione politica, dalla violenza, dalla paura e dalla mancanza di libertà di parola. Raccontarla significa narrare con il corpo e con la bocca

---

<sup>204</sup> Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, cit., p. 327. Özdamar, *Il ponte del Corno d’oro*, cit., p. 289.

ferita la censura del regime, il divieto di ridere, in un'epoca buia, e il dolore che tutto questo provoca. L'impossibilità di esprimersi nella propria lingua induce la protagonista a trasferirsi in Germania per lavorare a teatro. È l'esilio<sup>205</sup>.

La tensione all'autenticità attraversa il romanzo e ne costituisce la cifra. La sua ricerca da parte della protagonista caratterizza tutto il suo itinerario lungo le pagine di *Die Brücke vom Goldenen Horn* mentre insegue scelte sempre dettate dal suo essere, mai subalterne al conformismo né della tradizione né delle nuove mode. In questa ricerca, il corpo è la bussola, le sensibilità legate alle diverse parti corporee sono le antenne. Soprattutto la lingua, parte sensoriale del corpo e legame verbale con il corpo. Ci può essere conflitto tra queste due "parti", tra questi due ruoli, lungo il percorso della protagonista, possono anche escludersi a vicenda, il corpo può dare informazioni che non riescono a essere verbalizzate dalla lingua. Ma più spesso è in evidenza la connessione tra corpo e lingua. Quando la lingua dà voce al corpo è narrata come la voce di un singolo personaggio del romanzo o come voce che si unisce, si cuce con altre voci, non un coro, ma un Noi. E poi, certo, sono in evidenza anche gli elementi paralinguistici, intonazione, accento,

---

<sup>205</sup> Cfr. Kader Konuk, *Gedächtnisorte und Erinnerungsgemeinschaften in Özdamsars Seltsame Sterne*, Internationale Tagung, Sprach-Rollen-Wechsel. Emine Segvi Özdamsars interkulturelle Poetik, Hamburg 27.-28. Mai 2014.

ritmo, volume della voce, pause, silenzio e silenzi, rappresentati anche nelle loro interazioni, e commistioni, ma anche nella loro funzione o espressione diversa da quella canonica.

Nella lingua somatica, non solo la gestualità non verbale, ma le parole stesse possono prendere corpo. I significanti possono essere trattati come oggetti, che talvolta appaiono incomprensibili, mentre talaltra possono avere una valenza comunicativa molto intensa anche se si osservano come tali. Inoltre, il corpo accompagna, condiziona, influenza la lingua e la lingua il corpo.

Alla fine del romanzo la protagonista lascia Istanbul alla volta della Germania. L'ultimo episodio sul treno. La ragazza guarda la città fuori del finestrino. La scena fa pensare alla speranza di una rinascita, come la fine della dittatura in Spagna, con la morte di Franco. Un giovane progressista le offre una sigaretta – «das wichtigste Requisit eines Sozialisten», il più importante requisito di un socialista – che lei accetta. I gabbiani in volo e la locomotiva gridano all'unisono, riempiono con i loro suoni l'ambiente. Anche loro fanno presagire una rinascita<sup>206</sup>.

---

<sup>206</sup> Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, cit. p. 222. Cfr. Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, cit. p. 196.

## Rita Ciresi. Il caleidoscopio dell'ironia

Tra gli italiani americani, nella letteratura contemporanea statunitense, Rita Ciresi merita un posto di rilievo. Per generazione e sensibilità, fa parte di una nuova leva di scrittori e scrittrici che narrano le loro storie con uno sguardo nuovo, ironico, sulla realtà<sup>207</sup>. Realtà che Ciresi racconta per quella che è, senza banalizzarla e senza eludere drammi e conflitti. Anche mettendo a nudo il codice del silenzio radicato nella cultura dell'Italia arcaica lasciata alle spalle dagli emigrati italiani in America, ma ancora presente nelle comunità italiane americane<sup>208</sup>. Storie, quelle dei suoi racconti e dei suoi romanzi, ricche di momenti di gioia e di momenti di dolore, di esperienze felici, ma anche di esperienze tragiche. Che provocano emozioni complesse, talvolta confuse, apparentemente contraddittorie e paradossali.

È proprio la sua ironia agrodolce che funge da cerniera tra vicende felici e vicende tragiche. Il suo stile narrativo, in cui dolce e amaro coesistono e arrivano persino a fondersi, dà un tratto unico alla sua opera e una nuova

---

<sup>207</sup> Cfr. Mary Jo Bona, *Claiming a Tradition. Italian American Women Writers*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1999, pp. 163-165.

<sup>208</sup> *Ibid.*



impronta alla letteratura italiana americana. Espressione di una cultura che, come afferma Fred Gardaphé, è tradizionalmente contrassegnata da una *irony deficiency* e che ha iniziato solo di recente a guardare alla propria storia anche con umorismo<sup>209</sup>.

Registro a cui fanno ricorso, come si è visto, anche Emine Sevgi Özdamar e Yasemin Şamdereli.

Nel caso di Rita Ciresi è fondamentale per comprendere lo sguardo dell'artista sulla realtà, la sua visione del mondo e il sentire dei suoi personaggi – in costante conflitto interiore. Figure talvolta non coscienti delle proprie emozioni e dei propri sentimenti.

Proprio perché nuova nella letteratura italiana americana, perché unica nel suo modo di unire tragico e comico, sarà sull'ironia della scrittrice che si focalizzerà l'attenzione.

Perché sia messo in risalto il suo sguardo peculiare sulla realtà degli italiani americani, tra i suoi romanzi saranno analizzati in particolare *Blue Italian*<sup>210</sup> e la raccolta di racconti *Sometimes I Dream in Italian*, dove Ciresi narra il vissuto della migrazione dall'Italia agli Stati Uniti «di seconda mano», di seconda mano in quanto è filtrata attraverso

---

<sup>209</sup> Cfr. Gardaphé, *Italian American Humour. From Sceccu to Chooch: the Signifying Donkey*, cit., pp. 354-355.

<sup>210</sup> Rita Ciresi, *Blue Italian*, Delta, New York 1997.

l'esperienza degli immigrati italiani di seconda generazione (oltre alla loro vita vissuta)<sup>211</sup>.

Emblematico è anche il racconto *Mother Rocket*, significativo per una intellettuale che, come può accadere in un caleidoscopio di etnie come gli Stati Uniti, volge lo sguardo oltre il perimetro della comunità di appartenenza per narrare il vissuto di figure di altre provenienze, ma confinanti e contigue – quella ebraica in particolare<sup>212</sup>. La cultura ebraica, peraltro, è stata ed è una componente importante della formazione e della biografia stessa di Rita Ciresi. Parte dei suoi parenti sono ebrei, il marito è ebreo. Inoltre, la comunità italiana del Connecticut, dove l'artista è nata e cresciuta, è vicina a quella ebraica<sup>213</sup>.

*Mother Rocket* dimostra che l'opera della scrittrice è un interessante prisma narrativo dell'interetnicità. Sarebbe fuorviante ridurla alla sfera socio-culturale della sua comunità d'origine. Al contrario, è una lente che consente di leggere la complessità delle relazioni interetniche.

Docente di scrittura creativa all'università della South Florida, Ciresi collabora attivamente con le principali istituzioni culturali italiane

---

<sup>211</sup> Rita Ciresi, *Sometimes I Dream in Italian*, Delta, New York 2001; *Intervista dell'autrice a Rita Ciresi*, Chicago 1° maggio 2015.

<sup>212</sup> Rita Ciresi, *Mother Rocket*, Delta, New York 1993.

<sup>213</sup> *Intervista dell'autrice a Rita Ciresi*, cit.

americane, l'*Italian American Writers Association*, l'*American Italian Historical Association* e la rivista di cultura e storia *Italian Americana*.

Nasce nel 1960 a New Haven, nel Connecticut, città che fa da sfondo a molte sue opere, con al centro l'esperienza di vita di personaggi appartenenti alla comunità italiana americana. Autrice di racconti brevi, di romanzi e di saggi, è particolarmente felice nel mettere a fuoco l'esperienza di giovani donne che cercano di uscire dal microcosmo originario per lasciarsi assimilare dalla cultura americana *mainstream*.

Protagoniste delle sue storie sono sovente americane di seconda generazione, appartenenti a famiglie cattoliche della classe operaia, molto legate alle tradizioni e alle consuetudini del Vecchio Mondo<sup>214</sup>. Attraverso i loro occhi, Rita Ciresi volge lo sguardo sulla comunità italiana americana di oggi, con una scrittura di una sensibilità che, come afferma Caterina Romeo, dà dignità ai discendenti degli immigrati italiani<sup>215</sup>. Sono italiani americani, come si è rilevato, che spesso escono dal loro perimetro etnico e territoriale, culturale, di classe, per mescolarsi e intrecciare le loro vite con quelle di altri immigrati o di appartenenti a strati sociali più elevati.

---

<sup>214</sup> Mary Ellen O'Donnell, *Cultural Catholics in America: Narrative, Authority and Identity since Vatican II*, A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina, Chapel Hill 2006.

<sup>215</sup> Cfr. Romeo, *Narrative tra due sponde*, cit., p. 17.

Come nota Anthony J. Tamburri, Rita Ciresi per molto tempo è stata, a torto, trascurata in ambito accademico<sup>216</sup>. Solamente da pochi anni è oggetto di ricerca. Tra gli studiosi di Ciresi va innanzitutto citata Mary Jo Bona, che concentra l'attenzione sull'interesse per l'etnicità, accostandola ad altre autrici di racconti italiane americane degli anni Novanta, quali Anne Calcagno e Renée Manfredi. Che ambientano le loro opere nel contesto della cultura popolare italiana americana. Per dirla con Bona, l'uso di giochi di parole e i ripetuti riferimenti alla cultura della comunità di provenienza rinforzano, nelle opere di queste scrittrici, l'importanza del tema dell'identità culturale nelle vite dei personaggi<sup>217</sup>.

Inoltre, Rita Ciresi è citata tra le autrici italiane americane che hanno dato un contributo letterario significativo al genere del *memoir* e che si sono distanziate dall'autobiografia tradizionale. Hanno così creato «un genere in cui il soggetto individuale, pur mantenendo la propria singolarità, diviene parte di un progetto collettivo di recupero della memoria e di riscrittura della storia da punti di vista non ufficiali»<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> Cfr. Anthony J. Tamburri, *Beyond "pizza" and "nonna"! Or, what's bad about Italian/American criticism? Further directions for Italian/American cultural studies*1, in «Melus», Vol. 28, N. 3, 2003, pp. 149-174; *comunicazione privata con Anthony J. Tamburri*, New York, Chicago, 29 aprile 2015.

<sup>217</sup> Cfr. Bona, *Claiming a Tradition.*, cit., p. 164.

<sup>218</sup> Cfr. Romeo, *Narrative tra due sponde*, cit. p. 17.

Il *memoir* sfida il genere solo apparentemente simile dell'autobiografia tradizionale e va oltre sia la cultura *mainstream* americana sia quella patriarcale italiana americana nel suo valorizzare i tratti e gli aspetti, tradizionalmente considerati marginali, della vita di una comunità<sup>219</sup>.

È stato sottolineato come nel mondo di Ciresi e di Helen Barolini abbiano un ruolo cruciale anche emigrate italiane negli Stati Uniti di prima generazione, chiamate in causa come madri anaffettive<sup>220</sup>.

Inoltre, sono state studiate la presenza del cattolicesimo nella sua opera e l'influenza che la religione ha avuto e ha sui suoi personaggi<sup>221</sup>.

Le sue opere sono state definite dolci-amare, tragicomiche, intense, dallo stile vitale e vivace<sup>222</sup>. Rita Ciresi ama e sa usare sia il registro colloquiale sia quello colto. La sua lingua abbonda di espressioni coniate all'interno della comunità italiana americana, dove è egemone un gergo di parole inglesi italianizzate e di parole italiane modificate in virtù del contagio della lingua inglese. Una lingua ibrida. L'italiese o italiense. Che

---

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Cfr. Mary Ann Mannino, *In Our Ears, A Voice: The Persistence of the Trauma of Immigration in Blue Italian and Umbertina*, in «Italian Americana», Vol. 20, No. 1, 2002, pp. 5-13.

<sup>221</sup> Cfr. O'Donnell, *Cultural Catholics in America*, cit.

<sup>222</sup> Sybil Steiner, *Fiction. Mother Rocket by Rita Ciresi*, Publishers Weekly, 8 marzo 1993, p. 67. Cfr. Ralph Sassone, *Antic Longing. The characters in these stories are always 'waiting for love to strike'*, in «New York Times», 31 ottobre 1993.

riflette bene il vissuto dei personaggi delle opere, a cavallo tra due culture, in un ambiente ricco di contaminazioni.

### ***Mother Rocket. Oltre la propria comunità***

Il racconto dà il titolo all'intera raccolta, pubblicata nel 1993, vincitrice del premio per la *short fiction* per scrittori esordienti Flannery O'Connor. Ciresi lo ottiene nel 1993, anche se è già una scrittrice nota, come riconosciuto dalla University of Georgia Press, che conferisce il premio<sup>223</sup>.

Di *Mother Rocket* metteremo in rilievo come lo humour *bittersweet* dell'italiana americana Rita Ciresi, ricco di paradossi, si riveli un registro efficace nel ritrarre la dualità del personaggio principale, una ebrea americana. Lo sguardo ironico di una minoranza su un'altra minoranza, rappresentata da Jude Silvermann.

Jude è dominata da una tensione tra identità ed etnicità, come rileva Mary Jo Bona<sup>224</sup>, da un legame molto forte con il passato, ostacolo che le

---

<sup>223</sup> Si veda il sito della University of Georgia Press [http://www.ugapress.org/index.php/series/foc\\_winners](http://www.ugapress.org/index.php/series/foc_winners) (consultato il 27 maggio 2015)

<sup>224</sup> Cfr. Bona, *Claiming a Tradition*, cit., p. 164.

impedisce di vivere il presente e di progettare il futuro con una equilibrata serenità. L'ironia è il tono giusto anche per tratteggiare il personaggio molto vicino a Jude, Rob Jones. Il marito. Americano dall'identità univoca, *wasp*, inizialmente appare sicuro di sé, ma nel corso della storia si rivelerà più complesso.

*Mother Rocket* risulta di forte impatto non solo quando, quasi di sorpresa, il tono si fa ironico, ma anche quando la voce narrante incalza il lettore, ora con la descrizione minuziosa di come la protagonista vive la propria corporeità ora ponendogli di fronte una fotografia di un evento traumatico, che si rivelerà essere una delle chiavi del racconto.

Come sottolinea Mary Jo Bona, la protagonista detesta il suo passato, ma allo stesso tempo è irresistibilmente legata ad esso. Interpreta la sua identità solamente con le lenti dell'etnicità, si sente di non essere nessuno senza il suo retroterra. Alla fine della storia, grazie alla determinazione ad avere un figlio e alla gravidanza che verrà, elaborerà il suo legame con il passato, senza per questo perderlo<sup>225</sup>.

---

<sup>225</sup> Ivi, p. 190.

Il personaggio principale è una giovane ballerina di New York, ebrea sposata con un fotografo, gentile. Ragazza ipersensibile, mantiene un ricordo del passato vivo e doloroso, contraddistinto da acuti sensi di colpa, innescati dal rapporto conflittuale con i genitori adottivi. Non riesce ad accettare se stessa, né il proprio passato. La sua nevrosi l'aveva portata a minacciare il suicidio. Allora era stato il suo innamorato Rob a convincerla a desistere, promettendole di sposarla.

Jude vive ancorata a un doppio vissuto drammatico. Quando perse i genitori in un incidente domestico. E quando perse, successivamente, anche i genitori adottivi, gli zii Chaim e Mina, una vicenda immortalata da una fotografia che fece sensazione, uno scatto premiato con il Pulitzer. Chaim e Mina morirono tragicamente nel 1967, a Gerusalemme, in seguito a un attentato, e con loro c'era la stessa Jude, miracolosamente sopravvissuta.

Il disagio interiore di Jude condiziona pesantemente il suo agire. Ciononostante, il racconto propone uno sguardo ironico fin dal suo inizio. Jude osserva se stessa con accenti perfino paradossali: si chiede se non sia una *Yiddish Chicken Little*<sup>226</sup>. Si identifica nel pollo che, nel racconto popolare *Chicken Little*, crede che il mondo sia giunto alla sua fine, è il

---

<sup>226</sup> Cfr. Ciresi, *Mother Rocket*, cit., p. 64.



personaggio che pronuncia la frase *The sky is falling!*, Il cielo precipita giù!, l'espressione idiomatica che indica l'attesa irrazionale di un disastro imminente. Jude lo dice con levità: sa fare dell'autoironia anche quando precipita con il cielo nella depressione.

È consapevole di sé? Sente addosso un passato incancellabile, teme di non sapere affrontare la vita, ha impulsi suicidi, eppure ha la lucidità di capire che questa sua visione della realtà è sua personale, è soggettiva.

In un primo momento il lettore è portato a sorridere, ma, subito dopo, il racconto si fa drammatico: diventa la narrazione del tentativo di suicidio. Un gesto estremo che Cirese tiene in equilibrio sul filo del paradossale. Come è paradossale la personalità stessa di Jude, il suo sentire, il suo agire.

«Il comico è il personaggio che segue automaticamente il proprio cammino senza preoccuparsi di entrare in rapporto con gli altri», afferma Henri Bergson<sup>227</sup>. Jude in questo momento si compiace di essere una *Yiddish Chicken Little*, si compiace della sua nevrosi, si compiace di essere convinta dell'esistenza di pericoli inesistenti. Appena dopo aver pensato a sé in questi termini, ricorda di quando era sul punto di gettarsi dalla finestra.

---

<sup>227</sup> Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 82.

Nella combinazione della parola *yiddish* con *Chicken Little* si osserva un umorismo transculturale (quello che Theresa Specht definisce *transkultureller Humor*), presente anche in Emine Sevgi Özdamar e in Yasemin Şamdereli. «Ein Humor [...], der explizit auf ethnische Stereotype (zum Beispiel “der Türke” oder “der Deutsche” an sich) Bezug nimmt», un umorismo etnico che si rifà in modo esplicito agli stereotipi etnici (ad esempio “il turco” o “il tedesco” in sé), che contribuisce a esagerarli per poi metterli in discussione<sup>228</sup>.

In quel momento estremo non importava a Jude che il fidanzato, Rob Jones, volesse «keep the sky, however gray, up above», tenere su il cielo, anche se grigio<sup>229</sup>. Era decisa a ignorare il suo messaggio di vita. Ma Rob era riuscito a convincerla a rinunciare al suo proposito, non con parole accorate, ma banali. E le aveva fatto una proposta di matrimonio. Rob aveva relativizzato il *mood* di Jude dichiarando che non voleva vederla morire, che si sarebbe potuta suicidare più tardi. Le aveva fatto sentire la propria voce, l’aveva riportata in connessione con la vita. E le aveva fatto una proposta di matrimonio.

---

<sup>228</sup> Theresa Specht, *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, p. 103 (traduzione di Silvia Palermo).

<sup>229</sup> Avviene dunque ciò che Bergson dice del riso, che «è lì per correggere la distrazione del carattere e per sottrarlo al suo sogno» (Cfr. Bergson, *Il riso*, cit., p. 82).

I due messaggi contrapposti, di morte prima e di vita dopo, sono evocati in sequenza con effetto di esagerata contrapposizione. La comicità corregge la distrazione di Jude, sposta la sua distrazione dalla vita e dal suo disegno/sogno di morire suicida. E la riporta con i piedi per terra.

Questo passaggio cruciale del racconto pone in evidenza altresì il cliché corrente che vede in antitesi emotiva il maschile e il femminile: la figura femminile è fragile, ambigua, addirittura isterica. Al contrario del personaggio maschile, equilibrato e assertivo. Entrambi rappresentano l'esagerazione. Non possono essere presi sul serio.

Poco dopo, l'aspetto comico è enfatizzato con un altro paradosso. L'impulso suicida, vissuto con intensità da Jude, è placato nel momento in cui Jude e Rob concretizzano la propria decisione di sposarsi: quando presentano i documenti per il matrimonio. La domanda di matrimonio è in sé un atto meramente burocratico. Tuttavia, è un passo importante per i due personaggi. È un momento fondamentale per la loro vita, che in seguito cambierà. Il racconto non riguarderà mai la cerimonia vera e propria né i festeggiamenti, ma solamente la presentazione dei documenti da parte della coppia. È proprio in quell'istante che alla giovane viene irrefrenabile il desiderio di un *pretzel*, caldo e salato. Anzi, proprio un *pretzel* acquistato da un ambulante dalle mani rugose di Central Park

(«Only a pretzel delivered from the wrinkled hands of a vendor in Central Park would do»<sup>230</sup>). Il desiderio di Jude si presta a diverse letture: il suo può essere un capriccio. In parte è un capriccio, la giovane vuole solo e soltanto un panino ben preciso, in un luogo ben preciso. Pensa solamente al suo desiderio, senza preoccuparsi dell'angoscia che ha provocato al fidanzato. Ma un desiderio così, per quanto banale, rappresenta anche un momento molto importante della sua svolta. Il desiderio di cibo, di un cibo che le evoca ricordi piacevoli (l'ambulante dalle mani rugose le ricorda evidentemente esperienze passate gioiose) è la conseguenza di una scelta di vita. Il pretzel è il nutrimento che le permette di ritrovare l'energia perduta. È la nostalgia di un luogo che conosce bene, emblematico della sua New York. Tutto questo suscita nel lettore, alla conclusione dell'episodio, una sensazione insieme di sollievo e di smarrimento, simile a quella vissuta dalla protagonista.

Il Central Park. Un luogo molto presente nell'immaginario collettivo americano. E in tutto il mondo. Il parco per eccellenza di New York<sup>231</sup>. Il lettore può facilmente immedesimarsi in Jude, può immaginare di andare con lei nel parco a prendere un pretzel da un venditore ambulante. Cirelli si rivolge qui alla memoria collettiva dei suoi lettori, come nelle righe

---

<sup>230</sup> Cirelli, *Mother Rocket*, cit., p. 64.

<sup>231</sup> Si veda il sito del Corriere della sera: [http://archiviostorico.corriere.it/2003/luglio/20/New\\_York\\_festeggia\\_Central\\_Park\\_co\\_0\\_0307\\_20046.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2003/luglio/20/New_York_festeggia_Central_Park_co_0_0307_20046.shtml) (consultato il 21 settembre 2015).

precedenti, quando era ricorsa alla rievocazione di un concetto ben presente nella memoria collettiva americana. E all'inversione di questo concetto. L'espressione *Yiddish Chicken Little*, riprende il racconto popolare *Chicken Little*, i suoi numerosi adattamenti e la famosa frase *The sky is falling!* Da notare che *Chicken Little* è in contrasto con il filo del racconto nel momento in cui è evocato: è un'espressione divertente usata nel momento del culmine della depressione della protagonista. Appena dopo aver fatto uso di questo soprannome in sé comico, l'autrice ricorre all'inversione<sup>232</sup>. Rovescia l'idea della depressione, raccontando che Rob Jones si era proposto di fare l'esatto contrario, di «keep the sky, however gray, up above»<sup>233</sup>.

Il cliché della giovane ebrea instabile sarà messo in discussione durante l'intero racconto. La scrittrice rivelerà progressivamente il vissuto traumatico della donna, chiarirà le ragioni dei suoi disturbi. Alla fine Jude rinuncerà definitivamente a morire. Prenderà in mano la propria vita decidendo di diventare madre.

---

<sup>232</sup> Cfr. Bergson, *Il riso*, cit., pp. 58-62.

<sup>233</sup> Ciresi, *Mother Rocket*, cit., p. 64.

L'evoluzione dello *wasp* Rob Jones procede in senso opposto rispetto a quella di Jude. Inizialmente è presentato come il salvatore, una sorta di principe azzurro che riesce a pronunciare la formula magica e a salvarla così dalla morte.

Superato il pericolo, si apprende che Rob è sempre stato consapevole dell'ipersensibilità della fidanzata, e la sua immagine iniziale comincia a essere decostruita. Rob era ed è attratto proprio dall'ipersensibilità di Jude. Non è singolare che un uomo equilibrato, realizzato s'innamori di una persona problematica e instabile?

Rob non era riuscito a realizzare la sua ambizione di artista impegnato. Aveva rinunciato a lavorare come fotografo nel Sud-Est asiatico. Si era scoperto vulnerabile di fronte alla realtà che stava documentando: «He'd been a UPI photographer in Southeast Asia before his weak stomach had gotten the best of him and he returned to New York to shoot not battlefields and revolutions and riots, but movie stars and models and other such innocuous subjects»<sup>234</sup>. Era stato un fotografo della UPI nel Sud-Est asiatico prima che il suo debole stomaco avesse avuto la meglio su di lui ed era tornato a New York a fotografare non campi di battaglia e

---

<sup>234</sup> Ciresi, *Mother Rocket*, cit. p. 65.

rivoluzioni e scontri di piazza, ma star dello spettacolo e modelle e altri argomenti innocui.

Quando era fotografo aveva ambizioni professionali, aveva una carriera brillante davanti a sé nella UPI. Ma la sua personalità non è ben piantata. Lo rivela il suo corpo, la debolezza del suo stomaco, creando un effetto ironico che sfiora il comico. Ciresi dà a intendere l'espressione in senso proprio, mentre la utilizza in senso figurato.

Il reporter di guerra è oggi un fotografo di eventi innocui, cinema e moda. C'è in Rob, il salvatore dallo stomaco debole, un'affinità con la donna che vuole salvare, più di quanto egli stesso non ne sia consapevole. Proprio nello slancio verso la donna amata si rivela quella stessa generosità altruistica che l'aveva portato nel Sud-Est asiatico.

Ciresi gioca sull'ironia del doppio piano tra fronte bellico reale e fronte bellico simbolico, fin dalla descrizione del primo incontro di Rob con Jude, la ballerina. Un incontro professionale. L'ormai ex-fotografo di guerra si era sentito come di nuovo in prima linea, anzi aveva scoperto in sé proprio quella carica eroica che gli era venuta meno mentre si trovava nel Sud-Est asiatico: «He was disappointed in his lack of heroics until the day he went to the theater to photograph Jude and broke down her

explosive temper as expertly as a soldier might dismantle a grenade»<sup>235</sup>,  
A Rob rincresceva che gli mancasse l'eroismo fino al giorno in cui andò a teatro a fotografare Jude e smontò il carattere esplosivo di lei con l'abilità di un soldato che disinnescava una granata.

Tenere a bada una personalità problematica come quella di Jude non è per Rob così diverso dal trovarsi in situazioni vere di pericolo, anche mortale. L'ironia di Ciresi sfiora il sarcasmo quando la giovane si pavoneggia di fronte all'obiettivo di Rob come una primadonna, una nuova Anna Pavlova o Isadora Duncan.

Già in quel primo incontro Rob rifiuta di assecondarla, con modi e parole persuasive, portandola alla ragione. L'ossessione di Jude per l'apparenza si stempera quando Rob la convince a essere se stessa. La pretesa della ballerina è demistificata: sono capricci. Rob riacquista la solidità del vero *wasp*, il bianco anglosassone protestante che ha le idee chiare e pensa e agisce in modo lineare, senza alcuna esitazione. E, comicamente nel racconto di Ciresi, si sente un eroe anche se il Vietnam è lontano.

I due personaggi aderiscono a cliché, che la scrittrice dapprima asseconda, poi decostruisce. La sua ironia sfida «whatever is given,

---

<sup>235</sup> *Ibid.*



assumed, or imposed», tutto ciò che è certezza, che è dato per scontato o imposto<sup>236</sup>.

È intorno a una fotografia – questa sì davvero drammatica – che si svolge il corpo a corpo simbolico tra Jude e Rob. Una fotografia scattata nel 1967, vincitrice del premio Pulitzer e apparsa sui giornali di tutto il mondo, in cui figura anche la stessa Jude, che stride con le foto che la precedono nel racconto – nella costruzione evidente di un paradosso ironico e amaro. È un crescendo. Sono le fotografie di lei, ballerina, che campeggiano sui fogli del *Village*. Rappresentano «her thin, birdlike face», il suo visetto, come un uccellino<sup>237</sup>. Ed ecco, dopo, altre fotografie di lei su riviste patinate, *Vogue* ed *Elle*. Infine sul *New York Times*. Sono immagini che sanciscono la sua conquistata celebrità. C'è una progressione nel frivolo, spezzata dal tragico della foto scattata a Gerusalemme nel 1967. È il dramma vissuto in prima persona, a diciassette anni, quando, in seguito a un attentato terroristico, si ritrova viva e tutt'intorno corpi dilaniati, tra le sue braccia un braccio amputato. Sul quale si nota un piccolo tatuaggio: il numero di un detenuto in un lager nazista.

---

<sup>236</sup> James W. Fernandez and Mary T. Huber, *Introduction*, in Id., *Irony in Action. Anthropology, Practice and the Moral Imagination*, The University of Chicago Press, Chicago 2001, p. 1.

<sup>237</sup> Ivi, p. 67.

Ora si sa che Jude, giovanissima, è sopravvissuta a un sanguinoso attentato e che il caso ha voluto che fosse ritratta appena dopo l'accaduto. La tragica esperienza è ricordata dalla protagonista con frequenza e con una particolare intensità. Amplificata dalla risonanza mondiale della fotografia con lei al centro, diffusa in tutto il mondo. Un episodio reso ancora più sconvolgente dal marchio del detenuto di un campo di concentramento. Tragedia nella tragedia.

Il passato di Jude si rivela adesso un intreccio di vicende che precipitano nell'episodio di Gerusalemme, immortalato da una fotografia, destinata a diventare seriale<sup>238</sup>.

Inizialmente *Mother Rocket* provoca ilarità, nell'insistenza di Ciresi nel descrivere la protagonista come una giovane superficiale ossessionata dall'ambizione alla celebrità. Ma la descrizione di un'immagine tremenda, lo shock dell'attentato mortale, fanno scattare un sentimento di empatia con il personaggio. All'improvviso il registro cambia. È un registro che lavora sullo stato d'animo del lettore e lo informa, per immagini.

---

<sup>238</sup> Come afferma Roland Barthes, «ciò che la fotografia riproduce all'infinito ha avuto luogo una sola volta» (Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 6).

La fotografia è un fattore «di alta definizione», sostiene Marshall McLuhan<sup>239</sup>. Stupisce e, nello stesso tempo, offre una grande quantità di informazioni. Ora è chiaro perché dietro la frivolezza di Jude c'è una sua instabilità emotiva che è l'esito di una terribile scossa esistenziale.

Nelle righe immediatamente successive, l'atteggiamento della giovane ha uno scarto inaspettato: mostrando la fotografia a Rob, gli fa notare quanto sia perfetta la sua postura. Ricompare il personaggio superficiale. Proprio quando si ha l'impressione di aver compreso la protagonista, si resta spiazzati, e si capisce che Jude non è una figura a una dimensione.

I suoi sbalzi umorali sono un *leitmotiv* rappresentato con un'ironia dolce-amara. Il suo corpo miracolosamente sopravvissuto alla strage terroristica è al centro di questi scarti d'umore, è fonte di ossessioni. L'osservazione sulla sua postura nella foto drammatica di Gerusalemme può essere frivola. Ma Jude ha un problema con il suo corpo. Con i suoi piedi, di ballerina, addirittura.

Jude Silvermann had disgusting feet. Her big toes flattened like hammerhead sharks, and the rest of her toes, perhaps terrified of the killer big ones, cramped into tight curls and shied away. Corns spotted the knuckles, blisters broke out on her ankles, and callouses toughened the entire underside of her feet. Something

---

<sup>239</sup> Cfr. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 42.

about that pair suggested the abused child, the defeated soldier who had marched too long without boots<sup>240</sup>.

I piedi decisamente sgradevoli di Jude sono descritti con un'enfasi metaforica esagerata che la rendono particolarmente ridicola. Al punto che il fidanzato si rifiuta di accompagnarla nei negozi di scarpe, per paura del giudizio dei commessi. Eppure è lo stesso Rob che trova irritante il suo esasperato spirito autocritico. È un susseguirsi di esagerazioni e contrappunti che alimentano il sottofondo ironico.

L'apparenza e l'importanza di apparire, per Jude, sono sempre in primo piano. Sono il punto di partenza per raccontare gli eventi cruciali del suo passato, da ragazza. Con i genitori adottivi aveva una relazione complicata e conflittuale. All'età di 17 anni, nonostante la sua resistenza, la portarono in Israele.

Jude era critica nei confronti di Israele, disapprovava l'abuso anche consumistico di certe parole legate alla religione, come *holy*, sacro, santo, usato perfino per dare il nome a un albergo. Trovava l'uso di *holy* in contrasto con la presenza vistosa, ossessiva delle forze armate nello Stato ebraico. «What was holy about all those stupid soldiers, about a land

---

<sup>240</sup> Jude Silvermann aveva piedi ripugnanti. Gli alluci appiattiti come pesci martello e il resto delle dita, forse terrorizzate dai grandi killer, si contraevano e fuggivano. I calli spostavano le nocche, sulle caviglie scoppiavano le vesciche e incallimenti fortificavano l'intera parte inferiore dei piedi. Qualcosa di quella coppia faceva pensare a un bambino maltrattato, al soldato sconfitto che aveva marciato troppo a lungo senza stivali. Ciresi, *Mother Rocket*, cit. pp. 69-70.

obsessed with its military?», Cosa c'era di sacro in tutti quegli stupidi soldati, in un paese ossessionato dalle sue forze armate?<sup>241</sup>.

Le riflessioni di Jude mettono in luce le contraddizioni dello Stato di Israele. Anche quando pensa che «God – at least Jude's God – was not a gun», Dio, almeno il dio di Jude, non era una pistola. Eppure il suo dio ha poco di divino e molto di materialistico. Di consumistico. È «The Fifth Avenue at rush hour (furs and high heels and shopping bags from Saks)», La Quinta Strada nell'ora di punta (pellicce e tacchi alti e borse Saks)<sup>242</sup>. Ironia amara, di una contraddizione stridente e cinica, che però racconta la scelta lucida di chi preferisce la pace di una New York luccicante a un paese in perenne stato di guerra.

A Gerusalemme Jude aveva avuto una discussione molto accesa con i genitori adottivi, che avevano l'intenzione di trasferirsi in Israele. Il diverbio aveva provocato una forte agitazione in tutti loro e Jude fuggì. Proprio in quel momento era avvenuto l'attentato che aveva provocato la morte dei genitori.

Cinque anni dopo la morte dei genitori adottivi, Jude è ancora tormentata da acuti sensi di colpa. Crede di essere stata la causa del tragico evento e detesta il suo passato. Ma quel passato la rende anche orgogliosa. Prova

---

<sup>241</sup> Ciresi, *Mother Rocket*, cit. p. 72.

<sup>242</sup> Ivi, p. 73.

un senso di superiorità rispetto a chi ha una vita più comune rispetto alla sua. Come Rob. Rob Jones. Un nome *wasp, all American*, che rappresenta l'ordinarietà, la pura americanità. Non come quello di Jude, Silvermann. Nata e cresciuta negli Stati Uniti, da genitori naturali e poi adottivi, ebrei. Una donna che conserva la memoria di persecuzioni. Su cui grava un passato molto pesante, vissuto indirettamente, ma anche in prima persona.

Lancia una provocazione, Jude, al marito, chiedendogli a cosa pensano le persone come lui tutto il giorno. Anche in questo caso Rob reagisce con ironia: «“Sex and death”, Rob said, “and taking a crap. Same as you, without the East Side accent.”», “Al sesso e alla morte”, disse Rob, “e a cacare. Come te, senza l'accento dell'East Side”<sup>243</sup>. Neutralizza la sfida di Jude descrivendo le funzioni del suo corpo, del corpo umano, come puramente meccaniche: pertanto comiche, per dirla con Henri Bergson<sup>244</sup>. E banalizza l'etnicità di lei. L'ironia di Ciresi questa volta funziona anche ricorrendo a una franca scurrilità, a un lessico che evoca tabù, che scuote una certa mentalità puritana ancora diffusa negli Stati Uniti e che contrasta evidentemente con l'ambiente sociale in cui Jude è cresciuta (da

---

<sup>243</sup> Ivi, p.

<sup>244</sup> Cfr. Bergson, *Il riso*, cit. p. 27.

ragazza, i suoi genitori adottivi avevano cercato di allontanarla dalla danza, per via dei corpi esposti).

Riducendo la vita alle funzioni fisiologiche primarie e alla fine della vita stessa, il corpo di Rob diventa, come si è osservato, un semplice meccanismo. Il suo è anche un corpo che «prende il sopravvento sull'anima»<sup>245</sup>. Con l'ironia elude la domanda di Jude. Rob, il personaggio che finora ha rappresentato un uomo fondamentalmente sicuro di sé, è in difficoltà nel momento in cui gli viene chiesto qual è il senso della sua vita. Non è in grado di rispondere. Intanto, la fragile moglie prende consapevolezza di sé. Nelle tragiche esperienze che la vita le ha riservato ora vede un passaggio di crescita.

Siamo di fronte a un'importante evoluzione del personaggio Jude. La risposta del marito rivela a lei stessa una conquistata, maggiore coscienza di sé. Si rende conto che il suo *East Side accent* fa parte della sua storia. Con tutto ciò che di problematico e tragico porta con sé. Jude si accetta così com'è. È Rob che riesce a vivere solo nel qui e ora e che ha bisogno di lei per contemplare il passato.

Un'altra tappa del percorso di Jude si realizza in seguito a una sconfitta. Quando, per un importante spettacolo non le è assegnata la parte a cui

---

<sup>245</sup> Ivi, p. 39.

ambiva, ma un ruolo marginale. La ballerina riesce a reagire. Supera la delusione, non si lascia prendere, questa volta, dall'ansia di apparire a ogni costo. Sceglie la vita. Sceglie di abbandonare la carriera per avere un figlio. Qui l'ironia, di nuovo, mette in evidenza la fragilità di Rob, colto di sorpresa. Quando Jude gli comunica di volere un «wee one», un piccino, il marito non capisce<sup>246</sup>. Crede che desideri essere fotografata. Messo di fronte al progetto di avere un figlio, la sua reazione è di chi è «shell-shocked», un soldato colpito da psicosi traumatica<sup>247</sup>. Si sente nel mezzo di una catastrofe, di una guerra mondiale, considera la moglie un'irresponsabile.

È impreparato di fronte a quello che vive come un dilemma: «He had been trained to keep his objective distance. He could more easily imagine photographing a nuclear bomb than he could snapping a shot of his own baby. A bomb, after all, was a bomb, but a baby was – well, uncertainty», Era stato addestrato a mantenere un'oggettiva distanza. Gli era più facile immaginare di fotografare una bomba nucleare che di riuscire a scattare un'istantanea del suo bambino. Una bomba, dopo tutto, era una bomba, ma un bambino era — be', incertezza<sup>248</sup>. L'esistenza di chi è fotografato

---

<sup>246</sup> Ciresi, *Mother Rocket*, cit., p. 79

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> Cfr. Ciresi, *Mother Rocket*, cit. p. 79.



«è data dal fotografo solo metaforicamente<sup>249</sup>», sostiene Roland Barthes, ma nel fotografo Rob il solo pensiero del figlio non è neppure pensabile. Non riesce proprio a immaginarsi come padre. Conosce e vive il distacco oggettivo, ma solo nella sua professione.

La nevrosi non è più quella di una donna, un'ebrea isterica, ma dell'uomo che inizialmente era il suo salvatore. Abbiamo il rovesciamento dei ruoli iniziali dei personaggi e una critica degli stereotipi su diversi piani, con un'ironia paradossale che li attraversa tutti: un'ironia transculturale.

Certo, neanche la prospettiva della maternità fa perdere a Jude la sua frivolezza. Ma non è più quella superficialità a cui ricorre per fuggire dalla vita. È una leggerezza accompagnata da ottimismo e forza d'animo, quella con cui annuncia pubblicamente di abbandonare la carriera per avere un figlio. La sua femminilità non è più quella delle riviste patinate, si è trasformata, diventa energia e nutrimento. Il passaggio è punteggiato da battute spiritose, a tratti perfino con un linguaggio da caserma: «“I've always wanted a pair of tits,” she mused. “The big guns. Real torpedoes.”», “Ho sempre voluto un paio di tette”, rifletteva. “Pistoloni.

---

<sup>249</sup> Cfr. Barthes, *La camera chiara*, cit. p. 12.

Veri siluri”<sup>250</sup>. Un’iperbole che fa sorridere e provoca sollievo. Siamo lontani dalla Jude che minaccia di gettarsi dalla finestra.

Oramai è una Jude non più prigioniera di falsi valori e di falsi bisogni, non segue ciò che è dettato dalle mode. Quando s’imbatte in un gruppo di pacifisti – certi di loro hanno le sembianze di giovani tipo gioventù hitleriana, eppure tra loro c’è chi innalza striscioni in ebraico – che manifestano contro i pericoli della *Muterrakete*. Proprio quella parola, *Muterrakete*, la fa riflettere. Nel gergo militare, tradotto in inglese, diventa *Mother rocket*, razzo vettore, ma qui indica alla lettera la forza femminile. È lei *the mother rocket*, il missile madre, una madre forte.

L’energia va usata per la vita, non per la distruzione, per far nascere, non per fare morire. Incinta, è finalmente libera dall’incubo della guerra, dall’ossessione del disastro imminente. L’idea del suicidio è oramai lontana, abbandonata. E Cirese lo dichiara con parole di humour: «She was too tired to think of suicide»<sup>251</sup>, Era troppo stanca per pensare al suicidio. Certo, la fatica di vivere non la abbandona. La maternità non è una bacchetta magica che risolve tutti i problemi, che cancella nevrosi e depressione. Ma l’energia che percepisce quando sente i calci nel suo ventre è quella di cui ha bisogno per sopravvivere.

---

<sup>250</sup> Cfr. Cirese, *Mother Rocket*, cit., p. 81.

<sup>251</sup> Ivi, p. 85.

*Mother Rocket*, diversamente da *Blue Italian* e *Sometimes I Dream in Italian*, non rispecchia il vissuto italiano americano dell'autrice, ma ne assume lo sguardo, come chiave di osservazione della realtà più ampia americana. L'America di Ciresi, terra d'immigrazione, crogiolo etnico, culturale e religioso, lo è sempre di più, via via che l'egemonia monoculturale bianca e anglosassone si stinge sotto la spinta impetuosa di una costante e ininterrotta trasformazione demografica, che ridefinisce in forme anche imprevedibili la chimica sociale e culturale del Paese.

### ***Sometimes I Dream in Italian. Dentro e fuori la propria comunità***

Per la raccolta di racconti *Sometimes I Dream in Italian*, focalizzeremo l'attenzione sull'ironia dettata dallo sguardo della protagonista, che racconta in prima persona la propria comunità di appartenenza, a partire dalla sua infanzia fino al raggiungimento della maturità. La narrazione non si limita a lasciar emergere l'ottica della protagonista, ma riesce a mettere in evidenza varie visioni della realtà. Attraverso più personaggi di due generazioni diverse.

Un'ironia inizialmente naïf, che col passare del tempo, ed episodio dopo episodio, acquista un acume sempre maggiore. Un'ironia che lungo l'intero percorso della protagonista diventa coraggio, il coraggio di rompere un'omertà propria della comunità italiana americana e ne fa emergere l'ambiguità e le contraddizioni<sup>252</sup>. Un'opera, come rileva Fred Gardaphé, densa dello humour tipico di Ciresi e nello stesso tempo di meditazioni malinconiche che rivelano la capacità dell'autrice di rappresentare un senso di ordinario sgomento, rincuorato dall'umorismo<sup>253</sup>.

I dodici racconti, concatenati tra loro e suddivisi in due parti – ciascuna delle due ha un titolo bilingue, in italiano e in inglese: «*Ragazza · Girl*» e «*Donna · Woman*» – sono incentrati sulle esperienze e sulle marachelle delle sorelle Angel e Pasqualina/Lina Lupo e sui loro genitori, Filomena e Carlino, immigrati di prima generazione. Che vivono a New Haven, nel Connecticut, negli anni Settanta e Ottanta. Una volta diventate adulte, le due sorelle conducono vite diverse. Pasqualina è madre di famiglia con due figli. Angel una donna *single*, indipendente.

---

<sup>252</sup> Mary Jo Bona illustra perché, per le scrittrici italiane americane, aver scelto di focalizzare la propria opera sulla famiglia e di raccontarne i segreti è indice di coraggio e di autonomia (Cfr. Bona, *Claiming a Tradition*, cit., pp. 13-14); cfr. Fernandez and Taylor, *Irony in Action*, cit., p. 2.

<sup>253</sup> Cfr. Fred Gardaphé, *Rita Ciresi*, in Id., *The Art of Reading Italian Americana. Italian American Culture in Review*, Bordighera Press, New York 2011, p. 53.

*Sometimes I Dream in Italian* tocca aspetti salienti della vicenda italiana americana. I ricordi di Angel fanno affiorare stratificazioni e sfaccettature del vissuto, dell'identità, dell'italianità e dell'etnicità dei singoli personaggi e dell'intera famiglia, l'esperienza dell'emigrazione degli italiani americani di prima generazione, le loro aspettative, i loro sogni, il loro incontro con il mondo nuovo e le loro critiche a questo mondo. La difficoltà d'integrazione dei coniugi Lupo e il desiderio delle figlie di essere *all American*. L'esperienza scolastica delle bambine. Gli incontri, che talvolta diventano scontri, con ragazzi di altre comunità etniche. Le relazioni, i legami profondi e conflittuali tra i vari membri della famiglia e le incomprensioni tra loro. Il contrasto tra l'apparenza e la realtà.

Fred Gardaphé considera *Sometimes I Dream in Italian* la migliore tra le opere della scrittrice. Nei racconti il personaggio principale vive un disagio nella propria famiglia d'origine – dove dominano una mentalità e uno stile di vita che Angel non condivide – a cui reagisce rifugiandosi in biblioteca, dove può fantasticare di un mondo diverso dal suo e imparare a diventare americana.

La vita delle due sorelle non è priva di felicità. Tuttavia, più le giovani donne si allontanano dai genitori, maggiore è il loro senso di vergogna

dovuto alle loro origini, a un'infanzia che ricordano infelice. *Sometimes I Dream in Italian* cattura la disintegrazione di una famiglia italiana in un mondo nuovo. Un mondo che impone regole di comportamento che i genitori non comprendono e a cui i figli non possono sottrarsi<sup>254</sup>.

Come rileva Charles E. Wilson, i racconti nel loro insieme possono essere letti come un *Bildungsroman* il cui filo conduttore è la piccola Angel che assorbe l'italianità dalla madre per poi dedicarsi alla ricerca e alla definizione di una propria identità in un contesto culturale, quello statunitense, in continua trasformazione. Ma lo studio di Wilson è soprattutto focalizzato sull'appartenenza a una «race» e sul razzismo diffuso negli incontri e nei conflitti tra comunità. E sulla consapevolezza di sé in rapporto ad altri gruppi etnici<sup>255</sup>.

Come osserva Deborah Sussman Susser, Angel e Lina sono critiche verso i genitori conservatori, che resistono a integrarsi nella società in cui vivono. Ciononostante, rimangono ancorate alla figura materna<sup>256</sup>.

Rilevante in particolare la solidarietà delle sorelle. Secondo Mary Jo Bona, essa non permette solo di rappresentare una dualità dell'identità

---

<sup>254</sup> Cfr. *ivi*, pp. 52-54.

<sup>255</sup> Cfr. Charles E. Wilson, *Rita Ciresi, Sometimes I Dream in Italian (2000)*, in *Id.*, *Race and Racism in Literature*, Greenwood, Westport 2005, pp. 111-122.

<sup>256</sup> Cfr. Deborah Sussman Susser, *Rita Ciresi Sometimes I Dream in Italian*, *The New York Times on the Web*, January 21 2001, <https://www.nytimes.com/books/01/01/21/bib/010121.rv110934.html>, (consultato il 20 luglio 2015).

etnica, ma contribuisce anche a stemperare, almeno in parte, la sofferenza vissuta all'interno della famiglia<sup>257</sup>.

Ciresi, per Susser, si dimostra particolarmente sensibile e abile nel riprodurre i dialoghi dei suoi personaggi. La sua scrittura riesce a inquadrare con precisione i dettagli e a descriverli con un'accuratezza che esalta, a tratti, il lato divertente, a tratti, quello doloroso. Con il risultato che l'opera riesce a essere acuta, brusca e raffinata<sup>258</sup>.

A nostro avviso, fondamentale nei racconti è l'ironia. Il registro permette di mettere in luce tutti gli aspetti individuati dagli studi sopra citati, anche quelli più complessi e contraddittori della storia, della mentalità e delle emozioni dei protagonisti. Merita dunque un approfondimento.

Lo spirito umoristico è dato soprattutto dalla visione di Angel, che domina i racconti. Alle prime battute è uno spirito naïf. A nove anni, Angel è costretta ogni settimana ad accompagnare la madre, Filomena, a fare la spesa in macelleria. *Big Heart*, Cuore grande, il primo racconto, comincia con la descrizione di Ribalta, il macellaio<sup>259</sup>. Angel lo guarda con simpatia. C'è feeling tra lei e l'omone, che comprende le sue aspirazioni ad aprirsi a un mondo più vasto di quello dove vive ora. La bambina nota che indossa un grembiule sporco di sangue, la sua pancia è

---

<sup>257</sup> Cfr. Mary Jo Bona, 'But is it Great?' *The Question of the Canon for Italian American Women Writers*, in Mary Jo Bona and Irma Maini, *Multiethnic Literature in the Millennium*, State University of New York, New York 2006, p. 100.

<sup>258</sup> Cfr. Deborah Sussman Susser, *Rita Ciresi Sometimes I Dream in Italian*, cit.

<sup>259</sup> Cfr. Ciresi, *Sometimes I Dream in Italian*, cit., p. 3.

la più grande che abbia mai visto. Pensa che il suo stomaco «grazed the meat», mangiucchi la carne. Immagina di conficcarci le dita per vedere se sia possibile affondarle nel grasso come nell'impasto della pizza. Immagina poi di poggiarci l'orecchio per sentire sciabordare e brontolare le sue viscere.

E c'è la madre di Ribalta, che lavora con lui in macelleria e le ricorda la Befana.

Dimostra di essere creativa, Angel. Una bambina che si sente prigioniera di un mondo per lei troppo conservatore. In un primo momento si limita a lasciare libera la sua immaginazione.

Già nelle fantasie infantili s'insinua un'arguzia che lascia trasparire l'imbarazzo della piccola e il suo atteggiamento critico verso la madre. Che si sviluppa velocemente. «Big heart», cuore buono, è il soprannome di Ribalta. Eppure, di lui, Filomena non si fida. Anche se è sua cliente da molti anni, e dunque si conoscono, è convinta che voglia imbrogliarla. Potrebbe farle pagare la carne più del dovuto mettendo sulla bilancia, oltre al prodotto in vendita, una grande quantità di carta o schiacciando lui stesso il piatto della bilancia.

Già ora la realtà si presenta complessa, pone un conflitto tra madre e figlia. Non si tratta di una semplice ribellione contro i genitori, ma riguarda le aspirazioni di vita, i valori.



Angel ama il formaggio svizzero e Ribalta gliene offre un pezzetto, chiamandola «Swiss girl». Esprime simpatia, Ribalta, per la bambina. È profondamente legato alla sua comunità di appartenenza. Lavora con la madre in una macelleria di un quartiere italiano americano, al massimo si concede di allontanarsi di cinque miglia, per recarsi nel centro di New Haven, dove canta in un gruppo musicale. Eppure incoraggia Angel ad avvicinarsi a un mondo diverso dal suo. Offrendole il formaggio svizzero le dà l'opportunità, come afferma Charles Wilson, di aprire lo sguardo oltre il perimetro della comunità italiana americana. Le suggerisce un'idea più ampia di identità, la stimola a trovare il proprio spazio in un mondo più grande di quello a cui è abituata<sup>260</sup>. Ma il percorso presenta già degli ostacoli. Innanzitutto l'intransigenza della madre. Il suo desiderio è mortificato da una freddura di Filomena, che rifiuta di «pay good money for holes»<sup>261</sup>, pagare dei bei soldi per dei buchi. Filomena, con un'ironia sovversiva, rovescia la realtà.

La sua cultura “minore” mette in dubbio il valore di un prodotto noto e apprezzato in tutto il mondo. Mina la certezza di una categoria precostituita. Guarda solo le parti vuote del formaggio svizzero. È spiazzante. In un primo momento può sembrare saggia. Ma Filomena diventa vittima del suo stesso sarcasmo, che non regge. Ovviamente, se

---

<sup>260</sup> Cfr. Wilson, *Rita Ciresi, Sometimes I Dream in Italian*, cit., p. 119.

<sup>261</sup> Ciresi, *Sometimes I Dream in Italian*, cit., p. 3.

comprasse quel formaggio, non pagherebbe i buchi. Ciresi dà voce a una cultura considerata marginale, ma non la idealizza. Filomena non è astuta come pretende di essere: si spaccia per un'attenta osservatrice, controlla l'onestà degli altri, sostiene di capire bene le persone che non conosce. È giudicante e precipitosa nei suoi giudizi. Ma la sua battuta sul formaggio svizzero rivela la sua fragilità. Si rifiuta di accontentare la figlia, ma la sua spiegazione non è convincente. Si rivela essere dura con la bambina. Appare piena di certezze, ma è inconsapevole. Il suo comportamento esprime un'ironia dovuta alla sua ostentata sicurezza, un'ironia dove apparenza e realtà sono in contrasto tra loro<sup>262</sup>.

Il fatto è che rifiuta il prodotto perché le è estraneo. In questo modo, come afferma Wilson, rifiuta qualsiasi civiltà che non sia quella italiana, a differenza di Angel, che desidera mangiarlo insieme al cibo italiano, integrando così due culture diverse<sup>263</sup>. Nemmeno di fronte alla figlia riesce a sostenere la sua convinzione. Angel si accorge che la madre è dominata da una paura esagerata. Non vi è empatia tra loro. Al contrario, la tensione si fa sempre più evidente.

La spropositata diffidenza di Filomena è messa in ridicolo. La madre di Angel controlla minuziosamente le singole fette di carne preparate dal macellaio. Controlla maniacalmente il conto fatto dalla madre di Ribalta,

---

<sup>262</sup> Cfr. Muecke, *Irony and the Ironic*, cit., p. 35-39.

<sup>263</sup> Cfr. Wilson, *Ciresi. Sometimes I Dream in Italian*, cit., p. 119.

sperando di scoprire un errore di calcolo. Fosse così, medita la figlia, sarebbe una bella soddisfazione. Ma il comportamento si fa incomprensibile per la bambina quando, dopo aver ordinato altri tagli di carne, chiede anche gli avanzi della macelleria. Lei e Ribalta fingono che siano per il cane, anche se entrambi sanno che i Lupo non possiedono un cane. Secondo Wilson è solo un pretesto per ottenere un prezzo migliore. Ma è proprio così? Filomena sta comprando rimasugli che costerebbero comunque molto poco. Filomena contratta solamente il prezzo degli scarti, non il costo di tagli più cari. Lo sconto che ottiene è talmente insignificante che la trattativa è priva di senso. Ma è il non detto l'elemento fondamentale: la scena è un flash che getta luce sul senso di vergogna provato dagli italiani americani per le loro condizioni, allora, di povertà. L'ironia sta nell'incongruenza tra le affermazioni di Filomena e di Ribalta, apparentemente limpide, e il contesto, che le scalza. Si tratta dell'ironia considerata da Chris Baldick come percezione di una discrepanza, dove un'affermazione in apparenza chiara è smentita dal suo contesto<sup>264</sup>. La realtà raccontata da Ciresi è una realtà difficile, quella di una famiglia costretta a fare grandi sacrifici. Ma che cerca di mantenere la propria dignità. Il proprio orgoglio. E lo si vedrà bene,

---

<sup>264</sup> Si veda il sito internet di *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-615?rkey=FVNQ8M&result=615> (consultato il 29 settembre 2015).

successivamente, quando Angel e Lina dovranno frequentare una scuola pubblica disagiata perché il padre perderà il lavoro. Ciresi racconta tutto questo portando l'attenzione del lettore sul cane immaginario, menzionato dal macellaio in modo scherzoso. E descrivendo la perplessità di una candida bambina. La durezza della realtà si stempera nello sguardo ironico su di essa.

Lo sguardo ironico è quello del lettore, non quello di Angel, che è contrariata. Il suo conflitto con la madre culmina quando le due donne ritornano in macelleria e Filomena continua a fingere che gli scarti siano per il cane. Angel si sente ribollire il sangue e tradisce la madre, dicendo che loro non possiedono cani. Vuole mettere fine al gioco, la piccola, ma non ci riesce. Il macellaio le risponde che già lo sa. La finzione continuerà. Per ora la comunità degli italiani americani della generazione di Filomena è solida. Certi silenzi non si rompono. Filomena non porterà più la figlia a fare la spesa con lei. È Ribalta che continua a rimanere tranquillo anche davanti alla tensione tra madre e figlia, a porsi con loro con un atteggiamento ironico ma bonario.

Ribalta dimostra comprensione per la piccola e i suoi desideri, ma allo stesso tempo rispetta chi ha un'identità plasmata dalle tradizioni italiane.

Protegge l'orgoglio, la paura di fare brutta figura<sup>265</sup>. Solo Angel è priva di sovrastrutture. Non le importa di nascondere la povertà per evitare di sfigurare. Il suo candore le facilita il distacco dalla mentalità della madre. Madre e figlia hanno già ora mentalità diverse, aspirano a due diverse identità.

La questione dell'identità, che nell'episodio del formaggio svizzero è vissuta intensamente da Filomena e da Angel, ma con bonaria ironia da Ribalta, torna nel racconto *Big Heart*, intorno a un curioso e comico fraintendimento. L'episodio rivela quanto sia contraddittoria la figura di Filomena, apparentemente legata in modo univoco alla cultura di provenienza. Quando la piccola Angel sente chiamare «Signora», in italiano, la madre del macellaio, pensa che signora sia il suo nome di battesimo. Ne rimane convinta fino alla morte della donna, quando Filomena le indica il necrologio di «Gelsomina Ribalta», e le dice che si tratta della cassiera della macelleria. Angel non le crede. Filomena reagisce con ilarità alle sue insistenze. Fa telefonate per tutto il pomeriggio e racconta che ha dovuto spiegare alla figlia il significato di

---

<sup>265</sup> Il concetto di bella figura nella cultura italiana è oggetto di studio nella saggistica in lingua inglese. Qui citiamo Gloria Nardini, *A Definition of Bella Figura*, in Ead. *Che Bella Figura! The Power of Performance in an Italian Ladies' Club in Chicago*, State University of New York Press, New York 1999, pp. 4-33. Inoltre, è oggetto di discussione di studi italiani americani, quali le lezioni di Joseph Sciorra, *Vernacular Culture*, tenutesi nell'ambito di *The Italian Diaspora Studies Summer School*, Università della Calabria & John D. Calandra Italian American Institute, Arcavacata (Rende) Calabria 15 giugno - 3 luglio 2015.

«Signora», aggiungendo che Angel non potrebbe essere più americana di così.

Il fatto che Angel non conosca la lingua del Paese di origine della madre e la battuta sulla sua americanità sono la spia evidente della contraddizione di fondo che vive Filomena. Le sue consuetudini, specie in cucina e a tavola, parlano di una donna profondamente legata all'identità italiana su cui si sovrappone quella italiana americana<sup>266</sup>. Eppure, con le figlie parla in inglese, usa con loro un vocabolario limitato della sua lingua madre. Desidera che s'inseriscano nella società statunitense più di lei, anche se trasmette loro, con determinazione, i suoi valori tradizionali. Quanto conti per lei l'apprendimento della lingua ufficiale degli Stati Uniti lo racconta il nuovo aiutante del macellaio, che non parla inglese e che lei definisce «*paesano*» e «*lazy*», pigro.

Come altri italiani americani, Filomena appartiene alla generazione «1.75»<sup>267</sup>. Giunta negli Stati Uniti all'età di cinque anni, non ha frequentato la scuola nel Paese natale, ma nel Paese di accoglienza. Lì ha

---

<sup>266</sup> Il cibo e la tavola, dove tradizionalmente il potere è esercitato dalle donne, sono cruciali nella vita delle comunità italiane negli Stati Uniti. I pasti, in particolare il pranzo della domenica, sono considerati momenti conviviali essenziali per la coesione della famiglia (Joseph Sciorra, *Appunti dalle lezioni, The Italian Diaspora Studies Summer School, Vernacular Culture*, cit.).

<sup>267</sup> La classificazione decimale delle generazioni di immigrati, elaborata da Rubén G. Rumbaut, mette in rilievo l'importanza della natività e dell'età di arrivo nel paese accogliente, elementi determinanti per l'inserimento nella nuova società. Fanno parte della generazione 1.75 coloro che sono emigrati tra zero e cinque anni, in età prescolare. Cfr. Rubén G. Rumbaut, *Ages, Life Stages, and Generational Cohors: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States*, in «International Migration Review», 2006, pp. 1160-1205, qui p. 1167.

appreso la lingua inglese, che ora parla con fluidità, e abbastanza correttamente. Riguardo alla lingua madre, vi ricorre raramente. Da notare che non usa il dialetto, ma parole dell'italiano standard, probabilmente imparate a scuola. I ricordi dell'Italia della generazione 1.75, secondo Rubén G. Rumbaut, sono inesistenti. Filomena non ha un profondo senso di appartenenza alla cultura di provenienza anche se un riferimento molto importante rimangono la comunità italiana americana, la famiglia e i *kin*, la rete di parentela<sup>268</sup>. All'epoca, come si è rilevato, l'essere italiani è visto come motivo di vergogna. Non deve stupire l'ambivalenza di Filomena che si compiace per l'estraneità della figlia alla lingua italiana. Inoltre, Filomena vive a stretto contatto con immigrati di origine italiana di diverse generazioni e arrivati negli Stati Uniti in periodi diversi. Ogni gruppo ha avuto un'influenza sul senso di appartenenza dei singoli membri della comunità, come rileva Fred Gardaphé<sup>269</sup>.

Già nel primo racconto, con lo sguardo di una bambina di nove anni, Ciresi coglie ambiguità e contraddizioni del mondo che racconta. Il

---

<sup>268</sup> Cfr. Marcella Bencivenni, *Appunti dalle lezioni, The Italian Diaspora Studies Summer School, Italian American History*, Università della Calabria e John D. Calandra Italian American Institute, Arcavacata (Rende) Calabria 2015.

<sup>269</sup> Cfr. Fred Gardaphé, *Columbus. Forget about Him; Remember the Future!*, in *Meditations on Identity: meditazioni su identità*, a cura di Anthony J. Tamburri, Bordighera, New York 2014, pp. 91-102.

mondo apparentemente solido, sicuro dei propri valori è decostruito dal candore di una bambina. Che, come si è visto, non comprende il non detto, non concepisce ciò che non è coerente, limpido. L'ambivalenza degli adulti che la circondano la infastidisce. Gli adulti mantengono la propria realtà così com'è, ma allo stesso tempo aprono degli spiragli alla piccola. Le danno a intendere, a modo loro, che la sua vita futura potrà essere diversa dalla loro. Ma non in modo univoco. Angel non ha la totale approvazione della madre. Le tensioni restano. E si riproporranno. Le visioni delle due donne saranno sempre più divergenti, non da ultimo perché l'acculturazione di Angel è più veloce e il grado d'istruzione raggiunto dalla figlia sarà più elevato di quello della madre.

L'ironia diventa «“true irony”», una vera ironia, risiede nell'incertezza<sup>270</sup>.

L'ironia ha diversi registri a seconda degli episodi e dei personaggi coinvolti. È una varietà di registri ironici che scandiscono «Miss Liberty», il racconto della famiglia Lupo, che, su iniziativa del fratello di Carlino, Luigino/Gigi, va in gita a New York City, e visita la Statua della Libertà<sup>271</sup>.

Il titolo anticipa il tema emblematico dell'emigrazione verso gli Stati Uniti. «Miss Liberty» è il *nickname* affettuoso con cui gli americani

---

<sup>270</sup> Cfr. Fernandez and Taylor Huber, *Irony in Action*, cit., pp. 21-22.

<sup>271</sup> Cfr. Ciresi, *Sometimes I Dream in Italian*, cit., pp. 48-68.



chiamano la loro statua simbolo. Così il luogo d'arrivo di chi sbarca in America da terre lontane diventa il punto di partenza – il titolo – del racconto. «Miss Liberty» dà una certa tenuità a un simbolo tanto importante per l'immaginario collettivo. Un simbolo evocativo del sogno di cominciare una nuova vita. Un simbolo di speranza, di libertà e di opportunità<sup>272</sup>. Raccontato da chi l'ha vissuto in prima persona.

L'esperienza dei tre personaggi, i coniugi Lupo e Luigino, è la stessa, ma le loro aspettative e i loro ricordi sono diversi l'uno dall'altro. Così come sono diversi i personaggi.

Lo zio è inizialmente descritto attraverso gli occhi di Angel, affascinata dal suo bell'aspetto, dalla sua cultura e dal suo impegno sociale. «Zio Gigi» è evoluto e raffinato. Angel lo confronta con i suoi genitori. Con il padre, che, dice, non è bello. L'ironia è realizzata con lo sguardo ingenuo di Angel, che sottolinea il contrasto tra l'aspetto dei due uomini. Le sue riflessioni seguenti, però, riguardano una disparità sostanziale tra Gigi, i genitori e gli altri parenti. Apprezza l'interesse dello zio per la scrittura. A differenza di Filomena, che di fronte a tutto ciò che ha a che fare con la lingua scritta s'insospettisce. Sottolinea, la protagonista, che i suoi parenti

---

<sup>272</sup> Cfr. Werner Sollors, *Arrivals and Departures, Harbors. Flows and Migrations of Peoples, Cultures, and Ideas. The U.S.A. in/and the World*, 23rd AISNA Biennial Conference, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 24-26 September 2015.

discutono sempre degli stessi tre argomenti: la morte, i soldi e i problemi intestinali. Fa sorridere l'accostamento banale di un tema estremo – la morte – con la prosa del denaro e perfino dell'andare di corpo. Se i familiari di Angel non riescono a parlare d'altro che degli eventi di una quotidiana sopravvivenza, lo zio ama citare i grandi pensatori e sfoggiare la sua conoscenza della storia. La sua sofisticatezza stride con la modestia culturale dei genitori e degli altri parenti. L'ironia del racconto è satirica. Le vittime dell'ironia non suscitano comprensione, né Angel si identifica con loro<sup>273</sup>. La piccola si sente più affine allo zio che ai genitori, prende le distanze da loro. Ma in seguito l'umorismo della storia si fa paradossale. Angel nota la frizione che c'è tra di loro, soprattutto la diffidenza dei suoi genitori verso Luigino.

Filomena smentisce la convinzione di chi afferma che c'è una luce negli occhi di Luigino. In realtà, afferma, brillano solamente quando guarda le ragazze. Lo definisce «*a real politico*», ritiene che sia troppo coinvolto nell'organizzazione cattolica benefica Cavalieri di Colombo. Lo deride affermando che tiene sempre in mano un taccuino. Carlino smonta la reputazione del fratello di uomo di cultura dicendo che le sue conoscenze non sono nient'altro che quello che legge ogni settimana sulle riviste dal barbiere.

---

<sup>273</sup> Cfr. Muecke, *Irony and the Ironic*, cit., p. 51.

Filomena e Carlino sfiorano il sarcasmo nello smitizzare una figura idealizzata che suscita scetticismo in loro. Nascondono i loro attacchi dietro una maschera di ingenuità e insensibilità, sembrano mossi da ignoranza e da invidia. Ma danno a intendere che intelligenza e sensibilità non sono necessarie per demolire il loro avversario. Bastano poche battute salaci. Applicano il «principio dell'economia», l'ironia è efficace quando è comunicata con meno espressioni possibili<sup>274</sup>. L'evoluita società americana, con i valori e lo stile di vita di cui Gigi sembra la personificazione, è messa in discussione. Filomena e Carlino mantengono le distanze da ciò che Luigino rappresenta: non sono istruiti, sono tradizionalisti, talvolta ingenui. Hanno i piedi per terra.

Le loro conoscenze sono confuse. Filomena crede che la Statua della Libertà si trovi a Staten Island, confonde il nome dell'isola con «statue island», un'espressione coniata da lei stessa. A differenza del cognato, che è molto preciso al riguardo e le spiega che, quando loro sono emigrati nel Nuovo Mondo, a Staten Island vivevano gli americani, le navi con gli italiani approdavano a Ellis Island e sull'isola vicina si trovava la Statua della Libertà. Farà tenerezza, Filomena, al lettore quando s'apprenderà che è giunta nel nuovo continente all'età di cinque anni. I suoi ricordi non possono essere chiari come quelli di Luigino, più vecchio di lei.

---

<sup>274</sup> Ivi, pp. 52-53.

L'ignoranza di Filomena è relativizzata. Da notare che questa relativizzazione è un processo lento. Mentre le prime pagine dell'opera portano il lettore a giudicare negativamente il personaggio, le informazioni che gli sono date in seguito lo inducono a essere più comprensivo.

È Luigino che, anche se è a conoscenza della storia del fratello e della cognata, continua a vantarsi di ricordare molto nitidamente il suo arrivo in America e lo fa pesare. Prende in giro Carlino perché era un bambino spaventato. All'affermazione del fratello «You remember, don't you?», Ricordi, vero? Carlino risponde di ricordare quello che gli pare e piace. La facezia contrasta con l'atteggiamento del fratello e quanto rappresenta la sua cultura. Per Carlino il sapere è soggettivo e corrisponde a ciò che ogni singolo individuo considera importante. Relativizza ciò che per Gigi e per il pensiero dominante è fondamentale. Anche la sua è un'ironia critica. Sovversiva. La sua è una lettura alternativa della realtà<sup>275</sup>.

Nel tono di Filomena e di Carlino si avverte un certo astio verso Luigino. I due sono diffidenti, come si è detto. Il paradosso culmina quando la storia dà loro ragione, anche se non se ne possono accorgere. A loro insaputa, Gigi molesta Lina. Si rivela dunque un personaggio tutt'altro

---

<sup>275</sup> Cfr. Fernandez and Taylor, *Irony in Action*, cit., p. 5.

che da idealizzare, come faceva Angel. Filomena e Carlino lo percepiscono, ma non giungono a comprenderlo con chiarezza. L'episodio investe una sfera molto delicata, l'amore per la figlia e la morale. I due non l'affrontano. In tal caso avrebbero provato emozioni troppo forti, paralizzanti. Come afferma Muecke, la religione, l'amore, la morale, la politica e la storia sono le aree in cui è investito il maggiore «emotional capital»<sup>276</sup>.

La storia è paradossale, l'amarezza arriva a prevalere. L'ironia amara analizza l'animo umano<sup>277</sup>.

Il contrasto tra i coniugi Lupo e Luigino si limita ai ricordi sull'arrivo a Ellis Island. Carlino non dà importanza allo sbarco negli Stati Uniti, non ha mai idealizzato il nuovo continente. A differenza di Filomena e di Luigino. Entrambi raccontano alcuni particolari osservati al proprio arrivo. Luigino ne ha un bel ricordo. Nella memoria di Filomena è impressa la fatica degli immigrati, le loro lunghe attese, il loro sudore, i denti rovinati della prima donna di colore incontrata. Ma anche i cavalli, che l'avevano meravigliata per la loro bellezza. E la limonata offerta dalla Croce Rossa. Quando Luigino afferma che tutto appariva meraviglioso, Carlino demolisce il suo entusiasmo. Con una battuta pungente: tutto

---

<sup>276</sup> Cfr. Muecke, *Irony and the Ironic*, cit., p. 53.

<sup>277</sup> Cfr. Fernandez and Taylor, *Irony in Action*, cit., p. 26.

quello che appariva così bello costava caro. È il sogno infranto degli immigrati in America, il loro disincanto. Li attenderà una vita dura, di fatica e di povertà. Ma Filomena vuole continuare a sognare. Quella limonata della Croce Rossa era gratuita. Ricorda il suo sapore, sorso per sorso.

I ricordi sono in realtà lacunosi. I lati più oscuri della migrazione sono ignorati dai personaggi. Come i rischi che corsero durante l'attraversamento dell'oceano, o le umilianti visite mediche subite<sup>278</sup>. Anche Luigino, che al suo arrivo negli Stati Uniti era più grande di Filomena e del fratello, rimuove le esperienze drammatiche dei connazionali.

La vita nel Nuovo Mondo torna in un'altra discussione, questa volta all'interno della piccola famiglia Lupo, quando una ricercatrice di Yale decide di condurre uno studio sulle donne che in passato lavoravano per la New Haven Pocketbook Factory. Le discussioni in famiglia sono cambiate, ora sono tra pari. Angel e Pasqualina non si limitano ad

---

<sup>278</sup> Cfr. Sollors, *Arrivals and Departures*, cit. La drammaticità della migrazione verso gli Stati Uniti, in particolare all'arrivo a Ellis Island, è stata illustrata in più studi: Marie-Odile Salati A "battered and accommodating beauty": *New York Bay Revisited by Henry James in The American Scene*; Ana Ma Manzanar *Immigrants in a Hotel Nation-State: Karen T Yamashita's I Hotel*; Lorena Carbonara *The Role of Language and Translation at the Harbor: Nuovomondo - Golden Door (2006) By E. Crialesi*, Panel 1 *Ritual of Arrival to America: Welcoming/Unwelcoming Protocols*, conference *Harbors. Flows and Migrations of Peoples, Cultures, and Ideas. The U.S.A. in/and the World*, 23rd AISNA Biennial Conference, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 24-26 September 2015.

ascoltare i genitori. Non vivono più con loro, adesso sono adulte e prendono posizione.

Apprendono dalla madre che la studiosa intende intervistare alcune operaie della fabbrica ormai dismessa. L'argomento è introdotto con la levità un po' sorniona di un'espressione gergale: «*the Pockabookie Ladies*», le signore Pockabookie.

La disapprovazione di Lina è esagerata e la rende una figura macchiettistica. Alla notizia sputa il ghiaccio che ha in bocca, fa battute salaci, ipotizza un questionario senza fondamento, per dimostrare l'insensatezza dell'indagine. Apparentemente la ricercatrice è la vittima della satira di Lina. In realtà Lina è vittima di se stessa, il suo sarcasmo è una spia della sua insicurezza.

La satira nei suoi confronti e nei confronti di Filomena ha un crescendo. Le due donne sono sempre più critiche, ma allo stesso tempo sono rese sempre più ridicole. Filomena disapprova che la ricercatrice sia una donna di colore. Lo confida alle figlie sottotono, dopo aver interrotto brevemente il suo discorso. La sottile ironia è propria dell'istanza narratrice, che si sofferma anche sugli eloquenti elementi soprasegmentali – il tono e il ritmo lento di Filomena. La pausa e il basso volume indicano che l'argomento è delicato. Non si può dire ad alta voce, con tranquillità, che la ricercatrice non è bianca. Il modo di parlare di Filomena ci fa

capire che il suo disappunto è molto forte. E la reazione di Lina lo dimostra.

La sua argomentazione si fa caustica. Ritiene, la giovane donna, che la ricercatrice dovrebbe andarsene nella sua «guinea neighborhood», il suo quartiere Guinea. Filomena si fa beffarda: «It's going black now», dice, ora va il nero. L'ironia è strumentale. Il lettore è stimolato a riflettere su quello che il personaggio intende dire, che non coincide con il significato letterale delle sue parole<sup>279</sup>. Secondo Filomena si dà troppo spazio a chi è di colore, si sente circondata.

È nel momento in cui il sarcasmo di Filomena e di Lina raggiunge il suo apice, che si ritorce contro di loro. Ora sono loro le vittime dell'ironia del racconto. Il loro razzismo è smascherato. È il sarcasmo del sarcasmo.

Ma la storia non si conclude qui. L'insicurezza delle due donne ha diverse sfaccettature. Filomena si sente minacciata da una persona – la ricercatrice nera – che si permette di presentarsi alla porta di casa di una sua parente. Che cerca di intromettersi nella vita dei suoi familiari che hanno lavorato alla Pocketbook Factory. Scherzano le sorelle Lupo, immaginando la reazione della zia quando la studiosa si è presentata sulla porta di casa. Secondo loro la zia non ha capito le sue intenzioni. Ma, a ben vedere, sarcasmo e ironia svelano la tensione vissuta dai personaggi

---

<sup>279</sup> Cfr. Muecke, *Irony and the Ironic*, cit., p. 39.



nella relazione tra sfera pubblica e sfera privata<sup>280</sup>. La paura di Filomena è legata al timore che un'estranea s'intrometta nella vita privata dei suoi parenti stretti.

L'unica che comprende l'importanza della ricerca e disapprova la posizione di Filomena e di Lina è Angel. È a disagio, comincia a parlare d'altro quando la madre e la sorella inveiscono contro i neri. Il refrain per lei è «well-worn», usurato, trito e ritrito. Come affermano Fernandez e Taylor Huber, l'umorismo dà sollievo a situazioni difficili quando se ne individuano le contraddizioni<sup>281</sup>. L'immagine dell'abito logoro in fondo sdrammatizza le esternazioni di Filomena e di Lina. Ma non le banalizza.

Il padre è scettico sulla ricerca. Adesso è un personaggio grottesco. A differenza della moglie, che sfrutta ogni pretesto per spiegare dettagliatamente quello che sa sul lavoro della studiosa, con una parlantina esagerata, Carlino reagisce con grugniti di insoddisfazione. È mostrata la complessità della realtà. Carlino appare rozzo, ma le sue osservazioni sono tutt'altro che scontate. In tutta la sua semplicità, esprimendosi con un linguaggio povero e con poche parole, tocca un tasto importante: il rischio della manipolazione. Ce l'ha con la cultura, mette in guardia dalle strumentalizzazioni a cui possono essere soggette persone come le operaie della Pocketbook. È convinto che saranno forzate a

---

<sup>280</sup> Cfr. Fernandez and Taylor Huber, *Irony in Action*, cit., p. 11.

<sup>281</sup> Ivi, p. 17.

raccontare che furono sfruttate dal datore di lavoro. Mentre, per lui, erano molto contente di avere un mestiere. Mette in luce il rischio di guardare la realtà con una lente ideologica, quella dei movimenti dei lavoratori degli anni Sessanta e Settanta, dimenticando il progresso fatto rispetto all'epoca precedente.

Le sue affermazioni infastidiscono molto le figlie, che si mordono la lingua e vorrebbero tapparsi le orecchie. La loro tensione su un argomento delicato come il lavoro femminile in una fabbrica negli Stati Uniti degli anni passati suscita il sorriso, eppure segnala efficacemente la durezza della vita delle immigrate che lavoravano dieci ore al giorno per poter mettere in tavola un piatto di pasta e fagioli.

Ma per Carlino, in fondo, contava che quello fosse un lavoro onesto.

È evidente il conflitto tra la coscienza di classe delle immigrate di seconda generazione, consapevoli dei diritti dei lavoratori, e le aspettative di quelli di prima generazione. Sebbene il mondo nuovo presentasse loro mille difficoltà, questi ultimi avevano considerevolmente migliorato le proprie condizioni di vita rispetto a quelle del paese di partenza. Per Carlino e per la sua generazione certi valori, come l'onestà, contano più dei diritti.

Carlino parla come un buon padre di famiglia.

Diversa è la prospettiva della moglie, in ansia per l'arrivo della ricercatrice e soprattutto preoccupata di proteggere la propria famiglia e la propria comunità da quella che considera come un'intrusione. Angel vede con occhio critico l'interesse della madre, quasi maniacale, per l'indagine sulle operaie. Filomena non riesce a non parlarne neanche a tavola, mentre stanno mangiando bruschetta e salame. Si alza e va a prendere l'annuncio sul giornale, che spiega lo scopo dell'indagine, e lo legge a voce alta. Si vede che la problematica le è estranea. Le figlie devono tradurre espressioni quali *work ethic*, *economic gain*, e *division of labor*. Le figlie le spiegano quali domande sono previste dall'intervista. Filomena, che pure non è intervistata, prova a rispondere. Spiegare perché le Pockabookie Ladies lavoravano in fabbrica o perché altre donne non lo facevano le pare molto semplice. Ma si blocca di fronte al quesito su come l'impegno in fabbrica condizionasse le relazioni familiari. «Fatti i fatti tuoi». Risponde nella sua lingua madre, quella che rivela le sue emozioni più intense. Provocando ancora un sorriso comprensivo del lettore, tanto più che la sua rabbia diventa umoristica quando traduce la frase in inglese, anzi nella sigla «MYOB», *mind your own business*. In questo caso comprende perfettamente il concetto. Non solo. È in grado anche di passare con disinvoltura da una lingua all'altra, da una cultura all'altra. Anche con lo stile colloquiale tipicamente americano delle

abbreviazioni. Le sue lacune non sono inadeguatezza, come talvolta può sembrare. A una donna con un basso livello d'istruzione nessuno ha spiegato qualcosa dei diritti dei lavoratori o di economia. Eppure, è consapevole della differenza tra la sfera pubblica e quella privata. Sa cosa va tenuto riservato in famiglia. La protezione dei suoi cari è sopra ogni cosa. Come rileva Mary Jo Bona, segretezza e discrezione giocano un ruolo chiave nella mentalità dell'Italia meridionale, dove la protezione della famiglia è fondamentale<sup>282</sup>.

Per lei, come per altri immigrati di origine italiana, la propria comunità, la grande famiglia italiana americana, ha costituito per molti anni una roccaforte, un rifugio per chi si sentiva spaesato. Per chi, come si è detto, non aveva un forte senso di appartenenza al Paese di provenienza. Anche se conosceva la lingua italiana e la lingua inglese, la società in cui viveva era una società in pieno sviluppo industriale, completamente diversa da quella conosciuta, prevalentemente agricola e pastorale.

Filomena e Carlino hanno le idee chiare. Le sostengono con convinzione. Angel non esprime la propria opinione, ma prende le distanze. Blocca la madre quando lamenta che gli africani americani abbiano sempre più spazio nella società. È tesa quando il padre è grato per l'opportunità di lavoro offerto dalla Pocketbook Factory. Angel si limita a intervenire per

---

<sup>282</sup> Cfr. Mary Jo Bona, *The Voices we Carry*, cit., p. 10.

qualche spiegazione. Il suo livello d'istruzione è più elevato di quello della madre. È abituata a formarsi e a esprimere le proprie opinioni personali. Non adotta passivamente quelle precostituite della comunità di origine. Ha più strumenti degli altri. Già da bambina trovava un suo spazio in biblioteca, i libri le hanno dato una cultura e aperto un nuovo orizzonte. Un percorso di liberazione da condizionamenti.

Diverso è il personaggio di Lina. La sorella indulge al razzismo, il suo modo di pensare è l'impronta di quello della madre. Di carattere è un'indecisa. È più influenzabile. Quando Angel riesce a intervenire nella conversazione sulla ricerca, le dà man forte per aiutare la madre a capire meglio le intenzioni della ricercatrice. Anche Lina è più istruita della madre e conosce e capisce meglio la società americana. Appare ignorante e razzista quando prende posizione contro la ricerca sulle operaie della Pocketbook Factory, più consapevole dei diritti dei deboli quando aiuta la sorella a spiegare alla madre concetti legati al lavoro in fabbrica. Sicuramente alcune conoscenze l'aiutano ad avere una certa coscienza dei propri diritti, ma non è trascurabile il suo carattere influenzabile. Sì, Lina è fragile, non è determinata come Angel. Eppure agli occhi di Angel è la più fortunata. In effetti, secondo i parametri dominanti, Lina ha tutte le carte in regola per essere felice: è una bella donna, sposata con un marito che la ama, ha due bambini.

Neanche Angel è idealizzata. Neanche l'intelligente Angel riesce a vedere con lucidità la realtà che la circonda. È la realtà che la riguarda più da vicino. Spesso paragona se stessa alla sorella a cui è tanto legata, ma riesce a cogliere solo alcuni aspetti delle differenze tra di loro. Solo quelli che la fanno sentire inferiore. Angel ha il coraggio di intraprendere un proprio percorso, anche se accidentato, ma non si rende conto fino in fondo della propria forza d'animo e del proprio valore.

Ma la consapevolezza e l'indipendenza di Angel riemergono quando non riesce più a sopportare la solitudine e decide di rispondere a un annuncio personale sul giornale. Anche qui il racconto si fa paradossale. La consapevolezza, l'ironia e l'autoironia affiorano in un momento difficile, di pessimismo. Angel ha appena trascorso una settimana triste, passa il tempo scrivendo cartoline. Riesce a fare solamente scarabocchi, la sua scrittura è illeggibile. Si rifugia nelle patatine che rischiano di diventare un surrogato dell'affetto. Ha però la forza di mettere in luce la sua fragilità, con autoironia: «ONE CHILLY, RAIN-SPECKLED night in March, I responded to a personal ad. I'd like to blame a bag of Chee•tos for this rash act. But I have only my lonesome self to censure. [...] No use letting the neighbors know I was turning into a junk-food pig», UNA NOTTE GELIDA, DI PIOGGIA PICCHIETTANTE, risposi a un

annuncio personale. Per questo gesto impulsivo mi piacerebbe poter incolpare una confezione di Cheetos. Ma posso deprecare unicamente il mio io solo soletto. [...] A che serve far sapere ai vicini che stavo diventando un maialino del cibo spazzatura<sup>283</sup>?

L'ironia le è di aiuto. Come affermano Fernandez e Taylor Huber, dà sollievo in situazioni difficili. Aiuta a individuare le contraddizioni di queste situazioni<sup>284</sup>. Angel prova emozioni tra loro opposte: è malinconica, eppure nella sua introspezione c'è anche un che di leggerezza. Prendersela con le patatine al gusto di formaggio, per aver risposto all'inserzione sul giornale, significherebbe negare i suoi problemi di relazione. Se non ammettesse a se stessa di soffrire di solitudine rischierebbe la bulimia. Rischio sdrammatizzato con l'espressione «junk-food pig».

Sente, nell'appartamento del suo padrone di casa, vicino al suo, dei gemiti di effusione e sospetta, per un momento, che siano frutto della sua fantasia. Teme per la sua salute mentale. Si sente molto insicura.

La sua decisione potrebbe cambiarle la vita. Si mette in gioco, per quanto in modo improvviso, quasi avventato. Ossessionata, come spesso accade, dal confronto con la sorella, sposata con due figli. Ancora un'ironia paradossale: si paragona alla sorella, guardando solo un aspetto della

---

<sup>283</sup> Ciresi, *Sometimes I Dream in Italian*, cit., p. 152.

<sup>284</sup> Cfr. Fernandez and Taylor Huber, *Irony in Action*, cit., p. 17.

realtà, la famiglia di Lina. Ma non pensa, in questo momento, che Lina non ha scelto quella famiglia, ma si è sposata perché era rimasta incinta per errore. Non sa ancora che Lina tradisce il marito. Mentre lei, Angel, ha il coraggio di prendere in mano la propria vita senza subire condizionamenti. Ma vi è un'altra affermazione paradossale e ironica. Angel ritiene che non sia accettabile, alla sua età (ha quasi trent'anni), non aver capito cosa vogliono gli uomini. La sua convinzione è sorprendente. La giovane, colta e intelligente Angel lascia emergere la propria ingenuità. L'ingenuità di una quasi trentenne che ritiene di essere oramai avanti con gli anni. Inoltre, paradossale e naïf è anche l'idea che sia grave che una donna non comprenda cosa vogliono gli uomini.

Vuole proseguire il suo percorso, la giovane. E legge gli annunci «MEN SEEKING WOMEN», UOMINI CERCANO DONNE. Sembrano confermare quanto le aveva sempre detto sua madre. Cosa vogliono gli uomini? «One thing and one thing only», una cosa e una sola cosa. Riesce ancora a sorridere, a ironizzare su se stessa. E ricorda sua madre come una figura macchiettistica, sbrigativa nelle sue affermazioni. Angel ha preso le distanze dalla madre, con lei si pone come una persona di cultura che tenta di colmare le lacune di Filomena. Inoltre, le loro visioni del mondo sono divergenti. Tuttavia, il ricordo di quanto diceva la madre è



ancora vivo. E pare fondato, nonostante l'umorismo della narrazione renda la frase alquanto semplicistica.

Anche ora l'umorismo riesce a smorzare l'impatto di un argomento delicato come l'intimità sessuale. Osa esplicitare un aspetto nella relazione tra uomo e donna, eluso come un tabù solitamente trattato con superficialità. Ciresi propone l'esperienza di una trentenne di tradizione cattolica che non si ritiene attraente. Che si trova in difficoltà a misurarsi con questi annunci. Ma Angel si sottovaluta. In realtà riesce a riflettere sul sottotesto, sui desideri reali degli uomini: «Friendship first», prima l'amicizia – dichiarazione esplicita. E aggiunge quello che nessuno osa dichiarare: «fucking second», secondo scopare. Ironizzando che l'omissione del secondo, reale desiderio è stata dettata dal risparmio di un dollaro, tanto sarebbero costate due parole in più. Usa un'espressione volgare, Angel. L'idea che si fa degli uomini corrisponde, a quanto pare, all'insegnamento di sua madre. La battuta si presta a più letture. Oltre ad aiutarla a fronteggiare una situazione difficile, esprime la sua diffidenza nei confronti dell'altro sesso, che secondo donne come Filomena non pensa ad altro che alla carnalità e al suo consumo. L'ironia al femminile è qui anche la spia delle incomprensioni tra uomini e donne.

Sceglie, la protagonista, di scrivere all'unico uomo con un cervello più sviluppato dei suoi muscoli. Il docente universitario di tedesco Dirk

Diederhoff, laureato all'università del Minnesota, master e dottorato di ricerca nel Michigan. Angel non si omologa alla tendenza dominante negli annunci personali. Cerca un uomo colto, ricco di interessi. Sconfina dal perimetro della sua comunità di appartenenza. Decide di incontrare un partner che ha un'origine diversa dalla sua, una storia e una cultura a lei sconosciute. Rinuncia a molte sicurezze. Rinuncia a rifugiarsi nella superficialità. Anche adesso, quando corre il pericolo che l'insicurezza s'impadronisca di lei.

Quel cervello più sviluppato dei suoi muscoli sdrammatizza la sfida di una giovane donna sola, alla ricerca della realizzazione del proprio progetto di vita. Questa è Angel. Ma è anche la Angel convinta che sia stata attirata da quell'inserzione perché Dirk non chiedeva una fotografia a chi avesse risposto. Angel, come si è rilevato, si considera poco attraente. Prova un senso di inferiorità rispetto alla sorella, più carina di lei. Delle due figlie il padre ha sempre preferito Lina. I ragazzi guardavano prima Lina, poi lei, e si giravano dall'altra parte. Dirk, invece, non dà importanza all'apparenza. Sceglierà Angel per le sue qualità? Il pensiero della donna è semiserio. Sicuramente è complessata, pensa di non potersi proporre come donna attraente, ma neanche a lei interessano uomini prestanti fisicamente. Sogna una vita con una persona che dà importanza all'intelligenza. Ciresi descrive i pensieri e le emozioni

della protagonista nelle sue più varie sfumature. Non perde di vista la complessità della vita di una donna emancipata che vive negli Stati Uniti negli anni Ottanta.

Con Dirk nasce una relazione. Da lui impara molto. La pronuncia di nomi tedeschi, ma anche la letteratura “teutonica”, più di quanto potesse desiderare. Di lei Dirk apprezza la capacità di dialogare e ragionare per davvero sulle cose. È quello di cui sente bisogno, stanco di insegnare a ragazzini demotivati. A volte i due si confrontano sull’idea di famiglia, sulla propria vita futura. Lui le fa notare che lei, a torto, confonde se stessa con i propri genitori. Teme, Angel, di non riuscire ad avere un buon rapporto di coppia, proprio come i suoi genitori. Ma la verità è che non si sente coinvolta nella relazione. Dopo essersi interrogata sui propri sentimenti, lo lascia. Decide di affrontare un futuro incerto. Dirk non sarà un palliativo. Angel rifiuta l’inautenticità, rifiuta di costruire una famiglia infelice.

Diversa la vita di Lina. Come abbiamo ricordato, si è sposata perché rimasta incinta per errore. Un matrimonio con un marito che non ama. Lina ha una relazione extraconiugale, ha un aborto dopo essere rimasta incinta dell’amante. Una depressione la porta a tentare il suicidio. È infelice, al contrario di quanto pensi Angel, che l’ha sempre invidiata e

che continua a credere che la vita della sorella sia comunque migliore della sua.

L'opera si conclude con le due giovani nell'automobile di Lina, guidata da Angel. Si ritrovano in un tunnel che avevano attraversato insieme da piccole. Entrambe gridano gioiosamente all'unisono. Anche dopo un momento terribile ritrovano insieme l'allegria, un ricordo positivo ed emozionante del passato.

La voce narrante di *Sometimes I Dream in Italian* non limita il suo racconto alla propria visione della storia, ma dà spazio anche a sguardi diversi e diversamente ironici degli italiani americani negli anni Settanta e Ottanta. E ai loro ricordi. Su tutto, i quattro personaggi della famiglia Lupo: i genitori, immigrati di prima generazione. Entrambi critici con il mondo che li ha accolti, ma da due angolazioni differenti. L'una ha un occhio critico che la porta a un umorismo che sfiora il sarcasmo. L'altra osserva la realtà con disincanto talvolta beffardo.

Diversa la visione delle due figure femminili di immigrate di seconda generazione, Lina e Angel. Lina ha un senso dell'umorismo spesso aggressivo e distruttivo. Esprime la fatica di vivere.

Ciresi mostra la complessità dei suoi personaggi, che possono essere anche ambivalenti. In alcuni momenti aiuta a comprendere lo sfaccettato

vissuto difficile degli italiani americani, in altri mostra i loro limiti. Lascia intendere sia la durezza sia i lati positivi della realtà. Non cade mai nella trappola dell'idealizzazione di niente e di nessuno, tantomeno dell'ipercriticismo.

Dedica una particolare attenzione all'acuta Angel. A differenza della sorella lei cerca, pur con difficoltà, un proprio percorso. È attraverso i suoi occhi che la voce narrante guarda la storia, le luci e le ombre della vita. Per affrontarle, Angel si fa coraggio con uno spiccato senso dell'umorismo. È lei che accompagna la sorella fuori dal tunnel del pessimismo. Senza darle false illusioni, senza proporre soluzioni che la vita non dà. Il finale rimane fedele alla vita reale, ricca di momenti di gioia e di dolore, momenti che talvolta si fondono tra loro.

### ***Blue Italian. Due culture nell'intimità***

Dolce-amara è l'ironia che percorre anche il primo romanzo di Rita Ciresi, *Blue Italian*. Il filo conduttore della storia è contrassegnato dai toni del dramma, ma è anche punteggiato da momenti di gioia e di speranza. Peculiare il confronto interetnico e sociale – in forme sia di scontro sia d'incontro – che entra anche nei momenti più intimi dei personaggi e nella loro interazione.

Malattia e morte disegnano la cornice della narrazione. Dopo tre anni di matrimonio, l'italiana americana Rosa Salvatore e l'ebreo americano Gary Fisher apprendono che lui, trentunenne, è malato terminale di cancro. Tra la notizia della diagnosi e il rapido declino finale del giovane – costante sottofondo della trama – la storia si concentra sull'incontro, il corteggiamento e il matrimonio dei due giovani. La voce narrante evoca il passato dei protagonisti realizzando salti temporali, attraverso i ricordi impressi nella loro memoria. Un uomo e una donna di diversa provenienza, non solo dal punto di vista etnico e religioso, ma anche sociale: la famiglia di Rosa appartiene alla classe operaia, mentre quella di Gary alla borghesia benestante. I due giovani fanno la loro conoscenza nell'ospedale di Yale a New Haven. Lì Rosa lavora come assistente sociale, mentre Gary, studente di legge, fa apprendistato come volontario negli uffici legali della struttura.

Il romanzo ha un impianto di spessore, conferitogli dalla stratificazione e dalla felice confluenza di diversi piani narrativi ed emotivi, il contrario dell'unidimensionalità che gli imputa la recensione di Elinor Lipman. Sul "New York Times", la Lipman mette in risalto il lato tragico della storia – la malattia di Gary, il fallimento del matrimonio – e la frustrazione di

Rosa<sup>285</sup>. Valorizza questi aspetti che sono evidentemente rilevanti ma che perdono peso nella trama stessa se non sono osservati nella loro frequente interazione con quelli dove domina la varietà dei toni ironico, comico e sarcastico. Eppure sono queste connessioni – e contrappunti – che costruiscono e definiscono la complessità dei personaggi, specie nei passaggi dove è più evidente il conflitto generazionale. Ed è proprio su questo piano d'intrecci che si muoverà la presente analisi, soffermandosi sui momenti salienti della trama nei quali sono più evidenti e più felici le commistioni dei “generi” e le contaminazioni tra registri diversi che rendono riconoscibile l'originalità del lavoro della scrittrice.

I protagonisti sono impegnati in un proprio percorso di vita, che nasce da una scelta di autonomia dai genitori, segnata anche dalla critica nei loro confronti e, a tratti, da sussulti di rabbia. Sono in sintonia, i due, nel voler costruire una famiglia diversa da quelle dalle quali provengono. Fanno i conti, ognuno, con il proprio passato, ma ne discutono e lo rielaborano insieme. La tensione verso i genitori si scioglie, in certi passaggi cruciali del romanzo, grazie a un senso dell'umorismo che entrambi possiedono –

---

<sup>285</sup> Cfr. Elinor Lipman, *Love Story. What can you say about a 31-year-old man who's dying and a marriage that doesn't work?*, in «New York Times», 1996; *Blue Italian*, Kirkus Review, 1 agosto 1996.

ora leggero, ora arguto – e che non banalizza il risentimento, perché anzi consente loro di affrontare il conflitto con maggiore serenità e maturità.

Nel caso della protagonista femminile, il gioco dolce-amaro, tragico-comico, dà spessore e complessità alla relazione figlia-madre. Nella sua ambivalente commistione, la miscela dei due registri sottrae i due personaggi alla monocromaticità di un rapporto puramente conflittuale figlia-madre.

Su questo punto, che consideriamo cruciale, ci discostiamo da Mary Ann Mannino, attenta osservatrice, peraltro, della psicologia dei personaggi femminili nella letteratura italiana americana. Mannino individua un aspetto saliente della personalità della protagonista – la sua insicurezza – ma trascura, appunto, la vena umoristica che scorre nell'opera e che aiuta il personaggio principale a relativizzare la sua ipersensibilità, anche nel contesto familiare, anche nei confronti della madre, e a porsi su un piano di emancipazione dalla famiglia e dalla sua cultura.

Mannino mette bene a fuoco l'anaffettività della generazione della madre della protagonista, un tema presente anche in opere di altre autrici italiane americane – come Helen Barolini – leggendo psicologicamente la relazione madre-figlia e come essa aggravi la scarsità di autostima della



protagonista<sup>286</sup>. Ma proprio il taglio ironico differenzia Cirese dalle altre autrici che si cimentano con il nodo dei complicati intrecci emotivi nelle famiglie italiane americane dell'epoca rappresentata da *Blue Italian*.

Come sottolinea Fred Gardaphé, la vena ironica è il punto di forza di *Blue Italian*. È lo spirito, condito di saggezza, osserva Gardaphé, con cui l'autrice si chiede se sia possibile, per figlie di immigrati italiani, attingere alla cultura delle proprie radici per costruire un proprio sé americano. Su questo punto, peraltro, hanno dibattuto le femministe italiane americane<sup>287</sup>.

Come si è rilevato, è una storia di malattia e di morte che fa da sfondo al romanzo. La trama è lineare, ma, nei suoi snodi cruciali, ha un ritmo sussultorio, un andamento che, non a caso, inizia proprio con la violenza di un sisma nel momento in cui il giovane Gary apprende di avere il cancro, e questa sua condizione avrà una risonanza non verbalizzata che percorrerà come un sottofondo l'intero romanzo, per essere davvero esplicitata di nuovo solo nella sua ultima parte.

Il terremoto è una metafora costruita intorno all'episodio di un sisma realmente vissuto dal protagonista, un fatto che lo segna e che segna la

---

<sup>286</sup> Cfr. Mary Ann Mannino, *In our Ears, A Voice, The Persistence of Trauma of Immigration in Blue Italian and Umbertina*, in «Italian Americana», 20 (2002), pp. 5-13.

<sup>287</sup> Cfr. Gardaphé, *The Art of Reading Italian American*, cit., pp. 49-50.

vita dei suoi genitori. Nel suo essere un'esperienza estrema, il sisma vissuto da Gary, allora undicenne, e dai suoi genitori a Los Angeles, è una vicenda che dà modo alla scrittrice di mettere se stessa alla prova di una narrazione degli estremi, dove non c'è polarizzazione tra il dramma da fine del mondo e la comicità nervosa che può accompagnare un evento del genere, ma semmai umana combinazione di sentimenti contrastanti che convivono e che Cirese può cogliere con la sua ironia.

Il terremoto torna a essere un felice accorgimento narrativo quando ormai è un'esperienza lontana e riappare nelle pagine di *Blue Italian* per svelare la chimica solo apparentemente semplice delle relazioni all'interno di una famiglia – i Fisher, la famiglia di Gary – il cui conformismo progressista malamente cela la loro aridità affettiva, specie dei genitori nei confronti del figlio.

L'esperienza del sisma in California è elaborata dai tre Fisher con una gamma di reazioni ironiche, che varia nel corso del tempo e vede i tre familiari interpretare parti via via diverse rispetto al momento del trauma. Nella scena con gli amici al loro rientro a casa, un party nella villa di Long Island, il ricordo di quell'esperienza finisce nella burla del padre che agita un cuscino sulla faccia di un ospite per mimare il sussulto del

sisma, mentre la madre confessa di essersi sentita in quel momento come un pezzo di ghiaccio finita nel frullatore.

L'ironia è uno stato ed espressione dell'animo o una sindrome di stati d'animo, che non può essere costante<sup>288</sup>. Costante, in *Blue Italian*, è l'incomunicabilità tra i genitori e il figlio, anche nei momenti di apparente distensione. Nel party il ragazzo non si sintonizza con la compagnia, e rimane solo con il suo disagio. Trova irritante la scena del cuscino, prova disprezzo per la conversazione e per gli ospiti. Si fa insolente, definisce il terremoto «a big, killer fart», un'enorme scoreggia killer. Mimi è irritata, come lo era a Los Angeles quando il figlio si unì ai cugini nella sdrammatizzazione giocosa del terremoto. È contrariata non per la negazione della gravità dell'esperienza, quanto per la sua trivializzazione, inopportuna specialmente durante un ricevimento.

Il formalismo borghese è l'assillo della madre, che è in ansia per le possibili reazioni degli ospiti e non si rende conto di come, nel figlio, il ricordo traumatico sia ancora vivo, anche se riemerge con un sarcasmo aggressivo. Artie, come la moglie, sembra preoccuparsi soprattutto per la riuscita della festa, cerca di smorzare la tensione. Anche lui, pochi minuti prima, aveva scherzato sul sisma. Ora prende in giro il figlio saputello e

---

<sup>288</sup> Cfr. Fernandez and Taylor Huber, *Irony in Action*, cit. p. 3.

burlone, doti buone per farsi un nome a Hollywood. Come Mimi, anch'egli è estraneo all'angoscia del ragazzo.

In Ciresi, il lavoro introspettivo su ogni singolo personaggio e sul modo in cui si pongono in rapporto l'un con l'altro è un raffinato strumento di scavo nella società americana, in particolare nelle classi che la costituiscono e nei rapporti di classe, senza mai alcun cedimento moralistico o intendimento giudicante, ma con uno straordinario equilibrio. Anche se, indubbiamente, l'obiettivo di Ciresi sembra essere innanzitutto quello di scoprire il velo ipocrita di certe convenzioni della borghesia benestante. Il terremoto, nelle parti in cui è evocato, ha l'effetto di far cadere i muri delle rappresentazioni e delle autorappresentazioni della classe a cui appartiene Gary, e nel suo ripetersi si rivela un congegno narrativo estremamente efficace.

Il terremoto è lo spettro e la metafora della nostra vulnerabilità, della morte che incombe. E che sta addosso al protagonista maschile fin dall'inizio, un destino ineludibile. Eppure l'ironia, l'ironia di Gary, timidamente e amaramente e – perfino nel momento in cui il referto del medico è una condanna a morte – si dimostra di nuovo una leva in grado di sollevare il piano narrativo portandolo su un registro diverso e

inaspettato. Gary ha la lucidità che gli consente di essere perfino irriverente con la malattia che l'ha colpito. Quando gli viene detto che la sua è una malattia rara, in lui scatta una libera associazione: «rare», significa «freak», qualcosa controcorrente. Uno scherzo della natura che ora lo soggioga.

Nel mosaico narrativo composto dai tanti contrappunti che Cirese sa efficacemente combinare tra loro, il personaggio principale femminile non rappresenta solo l'altra metà del cielo, né è semplicemente in rapporto dialettico con la parte maschile, ma ha anche una formidabile funzione maieutica – la sua peculiare ironia – capace di tirar fuori dai diversi personaggi e di far nascere dalle diverse situazioni quel che davvero umanamente conta di ogni individuo e di ogni gruppo, al di là della classe, dell'etnia e della religione.

Rosa non è solo la partner di Gary, ne è anche il contrappeso psicologico e narrativo. Figure diverse, eppure complementari, nei ruoli loro assegnati da Cirese, crescono come protagonisti della storia. Le loro vicende li fanno diventare rapidamente adulti, maturare, fino a diventare, loro, le uniche persone davvero grandi tra gli adulti, anagraficamente, di *Blue Italian*. In un estremo tentativo di autodifesa, Rosa arriverà perfino a negare a se stessa la malattia di Gary, scambiando la spossatezza del

marito per un indizio di tradimento con un'altra donna. La malattia, confesserà, si è presa gioco di lei.

Ma non è solo il caso estremo di una malattia mortale, Rosa tende normalmente a lasciarsi sopraffare dalle emozioni che prova nella relazione coniugale. Gary non è per lei semplicemente il marito, rappresenta una scelta di vita, un matrimonio, il suo, che è stato una fuga dal destino riservato alle donne italiane americane del passato, ancora dentro le vecchie tradizioni.

I pensieri che passano per la mente di Rosa, nonostante l'angoscia che sta vivendo, sono venati di un umorismo che le permette di acquistare una maggiore coscienza di sé. Col suo matrimonio era riuscita a prendere le distanze dalla subalternità a lei assegnata dalla mentalità dominante nella sua comunità. La giovane aveva evitato il destino di una donna che, da una finestra del secondo piano, avrebbe steso «the white flags of laundry, like so many signs of surrenders», le bandiere bianche del bucato, come tanti segnali di resa. Fare i lavori di casa sarebbe stato un destino orribile per Rosa<sup>289</sup>.

Il bucato steso, metafora della bandiera bianca, della resa delle donne: un'invenzione sorprendente e, nella sua ostentata semplicità, particolarmente felice. E che non finisce di stupire il lettore quando la

---

<sup>289</sup> Ciresi, *Blue Italian*, cit., p. 15.

stessa metafora racconta la determinazione di Rosa a non arrendersi all'amante della sua fantasia, nella realtà la grave malattia che ha colpito il marito.

L'identità italiana, nelle sue diverse e variegate declinazioni e implicazioni, è – come il terremoto – un altro accorgimento narrativo che rende imprevedibile e movimentata una trama, come si è detto, apparentemente lineare, con un finale annunciato.

Al centro dell'italianità, la pizza. La pizzeria. Nella loro banalità, al limite della stereotipizzazione, il piatto simbolo e il luogo simbolo dell'italianità diventano sorprendentemente fattori che non servono a descrivere l'ambiente di provenienza della protagonista ma piuttosto a definire un campo di contrasti e di tensioni tra i due protagonisti che va oltre i connotati etnici e culturali attribuiti alla pizza e alla pizzeria. Essi sono presenti, ma sono soprattutto il lievito di una dinamica relazionale.

Di una relazione che appunto prende avvio in pizzeria. Nella «Progressive Pizza».

La pizza, in America, ormai trascende l'italianità delle sue origini e, nella varietà e nella stravaganza delle sue versioni, nella mescolanza d'ingredienti irriverente rispetto alla versione originale, è diventata una

metafora del cibo *all American*. Ma la sua matrice è notoriamente italiana, è una specialità orgogliosamente rivendicata dagli italiani americani, è una loro icona, e s'impasta con la loro storia.

Cibo è nutrimento, è cultura<sup>290</sup>. È identità. Al tempo stesso, saper apprezzare pietanze di tradizioni diverse dalla propria vuol dire uscire dalla comunità di appartenenza e avvicinarsi a un'altra<sup>291</sup>. E questo succede nella «Progressive Pizza». In gioco ci sono dei simboli, eppure, alla fine, su tutto prevale l'idea di un piatto, la pizza, che unisce, è tricolore ma ormai è anche e sempre più a stelle a strisce, e questo suo essere conflittualmente e ugualmente *Italian e American* sottende il senso dell'incontro tra i due in pizzeria, e i futuri sviluppi che ne verranno.

All'uscita dalla pizzeria la vita dei due non sarà la stessa fino ad allora vissuta. L'episodio è rivelatore dei sentimenti conflittuali dei due giovani. Non solo nella loro interazione, ma anche in ciascuno di loro, in particolare di Rosa. Nel «Progressive Pizza» lei non è nel suo ambiente. E scopre di osservarlo con le lenti dei genitori, perfino con le battute che farebbero loro in un posto così. La pizzeria, un luogo di ritrovo del

---

<sup>290</sup> Come rilevato da Anthony J. Tamburri, l'argomento è stato oggetto del film diretto da Stanley Tucci *Big Night*, USA 1996 (Cfr. Anthony Tamburri, *Italian American Film, The Italian Diaspora Studies Summer School, Appunti dalle lezioni*, Università della Calabria e John D. Calandra Italian American Institute, Arcavacata (Rende) Calabria 2015.

<sup>291</sup> Cfr. Donna Gabaccia, *Comunicazione privata con Donna Gabaccia*, Napoli 26 settembre 2015.



campus, per i Salvatore, non sarebbe altro che un «“beards-and-glasses” joint», un locale “barbe-e-occhiali”. È alternativo. I camerieri, tipi eccentrici che ostentano di essere ben istruiti, fanno questo mestiere di malavoglia. Ripetendo tra sé quell’espressione sarcastica che avrebbero usato i suoi genitori, Rosa mostra quanto ne abbia interiorizzato la mentalità e perfino il repertorio di battute. Ma proprio nel far propri e ripetere certi loro lazzi, in realtà, ironizza anche sui suoi genitori, sulla loro Weltanschauung. È l’ironia del sarcasmo.

C’è, in queste pagine, un doppio piano di umorismo, due piani che s’alternano, s’incontrano e agiscono in sinergia<sup>292</sup>. Ed è un meccanismo che consente a Rosa, nell’evidente contrasto-contatto, di sviluppare il giusto spirito critico rispetto alle peculiarità, anche quelle sgradevoli, della società di cui ha scelto di far parte.

La giovane potrebbe essere rappresentata semplicemente come una persona emancipata, critica con l’arretratezza della sua famiglia e della sua comunità d’origine. Ma Ciresi non esalta in lei la donna evoluta in contrapposizione con i genitori conservatori, non semplifica i due mondi e la loro distanza. Ciresi problematizza la trasformazione della società

---

<sup>292</sup> Cfr. Friedrich, *Ironic Irony*, cit., p. 227.

americana. Coglie ambiguità e contraddizioni, per dirla con Fernandez e Taylor, del mondo della modernità e della post-modernità<sup>293</sup>.

Gary intuisce le perplessità di Rosa e ne è divertito. Prova simpatia per la giovane, anche se i loro gusti sono molto diversi. Lei si apre ed esplicita le sue critiche alla sua famiglia di origine. Il coraggio di entrambi di raccontarsi i rispettivi vissuti fin nell'intimità, di esternare la propria rabbia nei confronti delle persone care, li unisce. Si sfarinano, in questo momento, le barriere erette da identità culturali diverse.

La pizzeria Progressive è anche il punto d'inizio di un confronto tra due provenienze religiose diverse, ma accomunate dal fatto che i credo delle rispettive famiglie sono interpretati sia dai Salvatore sia dai Fisher più come dato vagamente identitario che come adesione a precetti. La famiglia di lui, ebraica, non è praticante, né lo è quella di lei, cattolica, se non la madre di Rosa, e il marito la prende in giro per questo.

La famiglia Fisher è ancora più distante dalla religione. Artie non aveva dato a Gary un'educazione religiosa e l'aveva portato con sé in sinagoga un'unica volta. Fu in quell'occasione che il ragazzo aveva notato l'incoerenza del padre, che non nominava Dio nel luogo sacro, ma fuori del tempio bestemmiava. È lo sguardo di un ragazzo ingenuo, dal lucido

---

<sup>293</sup> Cfr. Fernandez e Taylor, *Irony in Action*, cit., p. 2.

candore. Ma basta l'ingenuità del semplice buon senso, dell'innocenza o dell'ignoranza, come afferma Muecke, a smontare la polimorfia dell'ipocrisia<sup>294</sup>.

Gary non capirà mai la religione, non avrà fede in un Dio che ha permesso l'Olocausto. Un tabù, lo considerano i suoi, che non parlano mai della Shoah. Come le «hemorrhoids», dice caustico. Sono molto dolorose, ma ci si vergogna di parlarne. La voce narrante non va in fondo nelle ragioni, da parte dei genitori di Gary, dell'evitamento di una vicenda della storia estremamente dolorosa. Nel ritratto che fa Ciresi non si scorge uno spessore complesso dietro il comportamento esteriore, sovente frivolo, di Artie e di Mimi; non c'è sulla coppia e sulla famiglia Fisher lo stesso lavoro di scavo psicologico e culturale che la scrittrice riserva alla famiglia italiana americana.

I Salvatore sono una famiglia non osservante, per quanto legata alle tradizioni. Rosa non intende la fede né come la madre né come il padre. Anche se credente, non s'attiene ai dettami della chiesa. Rispetta Gary, e la religione della sua famiglia. I due riusciranno a prendere decisioni di comune accordo in momenti importanti, come il matrimonio. Opteranno per una cerimonia che tenga conto della sensibilità di entrambi. Più

---

<sup>294</sup> Cfr. Muecke, *Irony and the Ironic*, cit., p. 64.

difficile sarà far accettare la loro scelta alla famiglia di Rosa, che si aspetta un rito tradizionale.

In *Blue Italian* l'ironia mostra in più episodi come vi siano reattività diverse di fronte alle stesse esperienze sociali<sup>295</sup>. Sono soggettive e relative. In Ciresi la sfaccettatura e le sfumature dell'ironia funzionano anche come meccanismo per andare oltre scontate e spesso stereotipate contrapposizioni tra culture e comunità diverse, che pure continuano a esistere, ma che non possono essere ridotte all'unico scontro possibile, a un conflitto bipolare tra chi si sente dominante e il supposto dominato, tra superiori e inferiori. Le frizioni e le divergenze sono in realtà prevalentemente trasversali e sono spesso presenti all'interno dello stesso contesto, non solo tra due contesti in apparente competizione tra loro.

Nelle pagine in cui si racconta di Rosa che presenta il fidanzato ai genitori, è bene messa in luce questa complessità. Una complessità nella quale giocano una parte significativa, più che i gruppi di appartenenza, i singoli soggetti, nella fattispecie, appunto, Rosa e Gary, in particolare la prima, nel suo darsi da fare mediando e sciogliendo i nodi più insidiosi.

---

<sup>295</sup> Cfr. Fernandez, Taylor Huber, *Irony in Action*, cit., p. 3.

Il ruolo della giovane è difficile, soprattutto all'inizio della relazione, quando la diffidenza di Antoinette è senza freni. Antoinette è giudicante, nel momento in cui apprende che la figlia ha una relazione con un ebreo. È tradizionalista, bigotta e intollerante, non approva che i due si siano conosciuti all'ospedale di Yale, dove si pratica l'aborto, dove i valori fondamentali della religione cattolica sono ignorati. Lo scontro è dentro il contesto della famiglia Salvatore, tra madre e figlia, che condividono la stessa fede. Rosa respinge la disapprovazione della madre con una battuta volgare («No shit!»), un'irriverenza che rivela quanto sia emotiva e reattiva la giovane quando in famiglia si toccano certi tasti, e quello delle fede è evidentemente delicato: è terreno di contrasti, dove sono in gioco emozioni forti<sup>296</sup>.

Come molti altri giovani italiani americani della sua generazione, Rosa è condizionata da una cultura rimasta a lungo ancorata alle proprie tradizioni. Centrale tra queste la famiglia, intorno a cui ruota la vita degli italiani negli Stati Uniti<sup>297</sup>. Il travaglio con cui molti italiani americani vivono la loro emancipazione personale è dovuto anche alla distanza, che ancora permane e che è difficile da colmare, tra la mentalità clanica e

---

<sup>296</sup> Cfr. Muecke, *Irony and the Ironic*, cit., p. 55; cfr. Bencivenni, *Italian American History*, cit., qui 18 giugno 2015; Sciorra, *Vernacular Culture*, cit.

<sup>297</sup> Cfr. Donna Gabaccia, *Italian American Women*, cit., p. 45.

arcaica delle loro famiglie d'origine e quella americana, segnata dal mito fondante della libertà individuale<sup>298</sup>.

Rosa è il tipico personaggio che finisce per trovarsi psicologicamente tra due fuochi, anche se l'ansia, per pericoli che lei stessa mentalmente si costruisce, è via via sedata dall'autoironia. E poi, come sempre avviene, sono gli imprevisti reali che incombono, non quelli immaginati o immaginari. Emblematica l'esilarante vicenda della prima volta di Gary a casa Salvatore. Rosa fa parcheggiare l'automobile del fidanzato lontano dall'abitazione dei suoi genitori. È di marca straniera. Sarebbe notata nel vicinato, dove si comprano solo auto americane. Non la lascia nemmeno il pensiero del giudizio di Gary. Ma è il suo stesso giudizio che l'assilla, un giudizio ancor più critico. Immagina di guardare il suo vecchio quartiere con gli occhi del fidanzato, poi di rivederlo con i propri. Il quadro le pare ancora peggiore. I suoi genitori e la loro casa si fanno ridicoli ai suoi occhi. Pizza Beach, come è chiamato il quartiere dove vivono i Salvatore, è distante in tutti i sensi dal sobborgo agiato dove è cresciuto Gary. È un quartiere mal tenuto. Ma Rosa sa la ragione del degrado. Pizza Beach è abitato da gente che s'alza presto la mattina e torna a casa tardi, fatica, si sacrifica, non ha tempo di dedicarsi alla

---

<sup>298</sup> Cfr. Gabaccia, *Comunicazione privata con Donna Gabaccia*, cit.

propria casa e al proprio giardino, è gente che merita rispetto. C'è ricchezza di valori, in quelle case e in quelle strade, di gente che suda per arrivare alla fine del mese. Rosa non riesce però a lasciar emergere la loro dignità, che è la sua dignità.

Il conflitto di classe è ben presente nell'opera di Rita Ciresi, figlia lei stessa della classe operaia della città che fa da sfondo a *Blue Italian*. In quegli anni la lotta di classe non ha più i caratteri forti dello scontro che vive la Vecchia Europa nello stesso periodo. Sono anni nei quali, diversamente da quelli della prima metà del Novecento, la *working class* americana tende sempre più ad assumere la fisionomia e i caratteri sociali, se non di reddito, della *middle class*, un processo molto incoraggiato e ideologizzato in una società che idealizza e mitizza il successo, la mobilità sociale, l'arricchimento individuale e la possibilità di superare la propria condizione non con la lotta collettiva ma introiettando i valori delle classi dominanti e dandosi da fare individualmente per conseguirli e dividerli<sup>299</sup>.

In Rosa, nella relazione con Gary e nella contraddittoria presa di distanze dalla sua famiglia, si osserva questo fenomeno di ascesa sociale,

---

<sup>299</sup> Arnaldo Testi, *Il secolo degli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna 2014.

caratteristico in particolare delle aree urbane industriali, come per l'appunto New Haven. Per Rosa, d'altra parte, in quel momento è più importante il progetto della sua vita futura, che non è in una di quelle case.

La sua è anche una presa di distanza da aspetti decisamente imbarazzanti della sua famiglia, come l'ostentazione di un ritratto in bianco e nero di Benito Mussolini appeso nel garage dei Salvatore, dove Aldo, suo padre, è al lavoro, e che lascia sgomento Gary proprio nel momento in cui si accinge a fare la conoscenza del suo futuro suocero.

La fotografia del Duce si trova lì da molto tempo. Apparteneva al nonno di Rosa e, dopo la sua morte, il padre non aveva voluto toglierla. Il nonno si diceva ammirato da Mussolini perché i treni, con lui, erano puntuali. Vittime di discriminazioni, c'erano italiani americani, all'epoca, che si sentivano ben rappresentati da un personaggio che, almeno all'inizio della sua vicenda, era un leader muscolare conosciuto nel mondo, e perfino stimato<sup>300</sup>. Eppure, i Salvatore si dimostrano indelicati e

---

<sup>300</sup> Cfr. Alexander De Conde, *Discrimination*, in Id., *Half Bitter, Half Sweet*, Charles Scribner's Sons, New York 1971, pp. 98-119; Jennifer Guglielmo, *Introduction. White Lies, Dark Truths*, in Jennifer Guglielmo, Salvatore Salerno (a cura di), *Are Italians White?: How Race is Made in America*, Routledge, New York 2012, pp. 1-14; Stefano Luconi, *Anti-Italian Prejudice in the United States: Between Ethnic Identity and the Racial Question*, in *Mediated Ethnicity New Italian-American Cinema*, Giuliana Muscio, Joseph Sciorra, Giovanni Spagnoletti, Anthony J. Tamburri (ed.), Marsilio, Venice 2010, pp. 33-44; Matteo Petrelli, *Il pregiudizio*, in Id. *L'emigrazione italiana negli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 72-75. Matteo Petrelli, *Il fascismo*, in Id. *L'emigrazione italiana negli Stati Uniti*, cit., pp. 81-88.



superficiali, non rendendosi conto di quel che evoca il dittatore italiano per l'ebreo Gary.

Gary è colpito ma non si scompone. Rosa, che ha meticolosamente previsto e prevenuto tutti i motivi possibili di potenziale conflitto tra il fidanzato e la famiglia, omette nei suoi pensieri proprio quella fotografia, che per lei sarà fonte di enorme imbarazzo. L'incresciosa sorpresa sottolinea ulteriormente lo iato di cultura e sensibilità tra generazioni, e proprio l'apparente imperturbabilità di Gary, che in precedenza aveva ricordato l'Olocausto come una pagina buia della storia ancora da elaborare, rende ancor più marcata la distanza tra due mondi. Ciresi, anche qui, riesce a scavare in profondità nella psicologia e nel retroterra dei personaggi, proprio disegnando i caratteri nella loro più disarmante, banale normalità.

La foto dell'emblema stesso della dittatura, esibita in una casa che è nella nazione che l'ha combattuto in guerra, dà bene l'idea di una comunità italiana ormai così distante dal Paese d'origine da essere legata nostalgicamente proprio al personaggio-simbolo che ha definito l'Italia novecentesca nel modo più negativo possibile. E al tempo stesso descrive la faticosa integrazione della generazione dei Salvatore nel paese che li ha accolti e dove hanno iniziato una nuova vita, in un continuo, impossibile

equilibrio tra valori del passato, compresi i disvalori del fascismo, e i valori del loro presente.

Così il ritratto di Mussolini diventa un incongruo orpello, oltraggioso eppure inoffensivo, nell'ambiente dove Gary è accolto da Aldo, nel garage dove armeggia con i suoi attrezzi. La banalità della presenza della foto è ulteriormente sottolineata dall'informalità di Aldo, che neppure s'alza dalla sedia per accogliere il futuro genero, al quale pure lancia lo straccio con cui si è appena pulito le mani. Il garage è peraltro un luogo "maschile", il set giusto per un incontro così come l'intende Aldo, ed è informale come il *basement*, che nella cultura italiana americana rappresenta il punto di ritrovo della famiglia allargata<sup>301</sup>.

Il modo di porsi di Aldo va visto però anche sotto luci che illuminano altri lati della complessa psicologia di una persona semplice come lui. Quella che apparirebbe in un contesto borghese come una scarsa considerazione per l'ospite e futuro genero, è anche lo stile confidenziale di un capofamiglia che lo tratta subito come un parente. Ma dietro tutto questo si possono anche celare i suoi pensieri veri del momento, le sue

---

<sup>301</sup> Lara Pascali. *The Italian Immigrant Basement Kitchen in North America*, in *Italian Folk: Vernacular Culture in Italian-American Lives*, a cura di Joseph Sciorra, Fordham University Press, New York 2011, pp. 49-61., Sciorra, *Vernacular Culture*, cit.

ansie di padre per il futuro della figlia. Il suo modo fin troppo spigliato e spiccio nasconde disorientamento e imbarazzo. Per mentalità, per cultura, i maschi italiani americani tradizionali trovano sconveniente rivelare le loro debolezze specie al cospetto di altri maschi e cercano di mascherarli con posture di segno opposto, con un codice di comunicazione al maschile all'insegna del confidenziale e dello sbrigativo<sup>302</sup>.

Ciresi mette poi umoristicamente in rilievo le differenze e le incomprensioni tra il codice maschile e quello femminile. Aldo mostra stupore quando entra in casa e vede la sala da pranzo imbandita diversamente dal solito. La sfera domestica, come rileva Fred Gardaphé, nella comunità italiana americana è tuttora dominata dalle donne<sup>303</sup>. La sala è stata preparata dalla madre di Rosa. Ora l'incontro con Gary ha toni diversi, l'assillo è fare bella figura. La tavola è imbandita con meticolosa cura: tovaglia veneziana, in merletto ad ago, servizio di piatti del matrimonio, color rosa chiaro, di forma esagonale, bicchieri di cristallo, argenteria<sup>304</sup>. Nella paura di non essere all'altezza della situazione, la madre di Rosa finisce per infilare una serie di passi falsi.

---

<sup>302</sup> Cfr. Fred Gardaphé, "What'ya Mean I'm Funny?": *Bull-Busting Humor and Italian American Masculinities*, in *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*; Delia Chiaro, Raffaella Baccolini (a cura di), Routledge, New York 2014, pp. 240-252, qui p. 243.

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> Cfr. Sciorra, *Vernacular Culture*, cit.

Dice che gli avvocati, e Gary fa proprio quel mestiere, «got their nose in everything these days», al giorno d'oggi ficcano il naso dappertutto. Gary però avrà successo, diventerà un bravo avvocato, perché ha «a big mouth», la lingua lunga. Non le importa che Gary non sia un avvocato in carriera. Lui intende occuparsi di immigrati, è un giovane *liberal* che ha a cuore i loro problemi. L'umorismo di Ciresi ora è un tipo d'ironia che funziona stigmatizzando un comportamento che rompe le norme<sup>305</sup>.

Anche in questo snodo di *Blue Italian*, c'è una normalità che rischia di finire nella piattezza del già visto – la normalità di una tavola imbandita per un'occasione speciale, le tensioni e le aspettative di un incontro particolare, le convenzioni e la bella figura, le conversazioni di rito che fatalmente producono *gaffe e malintesi* – finché non fa la sua comparsa il cibo, come una sorta di *deus ex machina* che risolve l'impasse: il cibo, il cibo italiano. Le pietanze di Antoinette arrivano come un colpo di teatro. E cambia la scena.

Antoinette si compiace che il piatto dell'ospite sia quasi vuoto. Gary ha gradito le sue ghiottonerie italiane. Il cibo distende gli animi e avvicina, ma non può ricomporre se non momentaneamente percorsi e destini distanti. A tavola, gli umori possono anche cambiare repentinamente. In Ciresi la tavola imbandita della famiglia italiana americana può

---

<sup>305</sup> Cfr. Fernandez and Taylor Huber, *Irony in Action*, cit., p. 3.

trasformarsi da luogo delle delizie in un campo di battaglia di risentimenti e non detti consumati insieme a pietanze gustose. Succede anche che la condivisione spensierata di un bel piatto di maccheroni con ragù e polpette porti fatalmente a una confidenzialità nei confronti dell'ospite pericolosamente disinibita. Infatti, proprio la distensione prodotta dai gustosi piatti che Antoinette serve in tavola, la porta a lasciarsi andare in una familiarità con l'ospite che sconfinava con la mancanza di riguardo.

I Salvatore potrebbero essere, ai suoi occhi di progressista, figure positive perché appartengono alla classe lavoratrice. Non come i suoi genitori, borghesi benestanti. Ma Gary riesce a guardarli con sorridente distacco. Su di lui fanno più presa i loro tratti e comportamenti talvolta grotteschi e surreali. Sente che è brava gente. Li definisce «A weenie bit on the Fellini side, but basically well-intentioned», un tantino felliniani, ma sostanzialmente benintenzionati<sup>306</sup>. Gary riesce a cogliere l'essenza dei futuri suoceri nonostante le loro *gaffe*. La sua è un'ironia che mette in discussione quelle norme di comportamento che hanno tanto messo in ansia Rosa<sup>307</sup>.

Fonte di esagerata preoccupazione, per Rosa, anche l'incontro con i genitori di Gary. Non si sente all'altezza dell'ambiente che l'aspetta. Più

---

<sup>306</sup> Ciresi, *Blue Italian*, cit., p. 90.

<sup>307</sup> Cfr. Fernandez and Taylor Huber, *Irony in Action*, cit., p. 3.

padrone di sé, è ancora Gary che la tranquillizza scherzando, con paradossale ironia. Dichiara di essere sicuro che i suoi genitori vorranno bene a Rosa, se non altro perché è la prova che loro figlio non è «a faggot», un frocio. Da Gary, Rosa ha già sentito diversi racconti sui Fisher. Le loro larghe vedute convivono con una convezionalità borghese che il figlio non si stanca di mettere a nudo. È un'ipocrisia, la loro, che non riesce a celare la loro anaffettività di fondo, che il figlio sente e denuncia con rabbia. Mettendo a nudo, con ribellismo adolescenziale, la fissazioni, le ansie, l'incoerenza di Mimi e Artie, fa capire a Rosa che non è il caso di sentirsi, lei, a disagio con loro.

Nella nuova scena, ora spicca il confronto al femminile, ed è un altro snodo di *Blue Italian* nel quale s'intrecciano i principali fili tematici cari a Cirelli, non solo il tema del genere, ma quello generazionale, i temi del conflitto di classe e di comunità. Ma, anche in questo passaggio, la confluenza di diverse e distinte tematiche dà vita a una libera e originale associazione di sentimenti, umori, non detti, proiezioni e immaginazioni di un'umanità che vive a New Haven e a Long Island e che tuttavia potrebbe trovarsi in qualsiasi altra parte del pianeta.

Mimi è molto elegante, curata e un po' eccentrica. Rosa ha dentro di sé uno spirito beffardo nei suoi confronti, è infastidita dall'eccessiva importanza che la futura suocera dà all'apparenza e alla moda. L'eccentricità di Mimi è forzata. La sua *mise* è conforme a un certo stereotipo dominante della femminilità, di quella femminilità a cui sono imposte bellezza e perfezione<sup>308</sup>.

Il ritratto di Mimi non è solo disegnato dalla sua ostentata eleganza e dai suoi modi affettati, ma anche dall'esibita differenza di classe. Che Rosa risarcisce a proprio favore con un'ironia caustica al femminile, figurandosela come fosse la donna di servizio dei Fisher.

Tra le due donne, che si prendono vicendevolmente le misure, c'è un gioco psicologico di attacco e di difesa, di finzione e proiezione, che l'ironia di Ciresi descrive con simpatia di donna e quindi senza nessuna concessione alla facile stereotipizzazione misogina.

Entrando in casa Fischer si nota quanto una famiglia di quel quartiere bene possa essere lontana dalla schiettezza e dalla semplicità dei Salvatore. Per loro, avere a pranzo l'uomo che frequenta la loro figlia è sufficiente per capire che, molto probabilmente, i due si sposteranno.

---

<sup>308</sup> Cfr. Delia Chiaro and Raffaella Baccolini, *A Many Gendered Thing*, in *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*, Eaed., Routledge, Now York 2014, pp. 1-9, qui p. 8.

Mimi dice di essere emozionata, ma quando Rosa le stringe la mano, la ritira subito. La tratta come l'ennesima *girlfriend* di Gary. E quando la relazione di Rosa e Gary arriverà alle soglie del matrimonio, Mimi reagirà dicendo che non aveva capito che la loro relazione fosse così seria.

Anche l'arredamento della casa e il modo di porsi di Mimi sembrano dettati da ossequio all'apparenza, non da un sincero spirito di accoglienza degli ospiti. Durante la visita della casa, molto grande e arredata con ricercatezza, Mimi s'atteggia come la guida in un museo, non come la padrona di casa. La sua tensione è percepita da Rosa, che trova l'ambiente troppo freddo e studiato, come Mimi.

Artie è più spontaneo, scherza con Rosa e con Gary. Ma il suo è un senso dell'umorismo con cui la giovane non si trova in sintonia. Artie si prende una confidenza eccessiva, le fa complimenti. Il suo modo di scherzare tipicamente maschile urta la sensibilità femminile<sup>309</sup>.

Rosa fatica a comprendere la mentalità dei genitori del fidanzato. I Fisher tendono a non dire esplicitamente cosa pensano, spesso lo lasciano intendere. Rosa è abituata a una comunicazione più diretta. Quelle che

---

<sup>309</sup> Cfr. Molly Carnes, *Humor*, in *Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender*, Judith Worrel (ed.) Volume 1, Academic Press, San Diego 2002, pp. 601-609, qui pp. 604-605.



per Mimi sono forme cortesi anche se affettate, a Rosa appaiono false, e vi legge un sottotesto che non sempre c'è. Quando Mimi dice di essere contenta che grazie a Rosa può vedere Gary, Rosa pensa che intenda dire che lo ha ingabbiato. L'ironia di Ciresi esplicita come proprio i dettagli e addirittura i non detti, nei momenti di contatto diretto, acuiscano l'incomprensione tra mondi sociali diversi e determinino il permanere di un'incomunicabilità di fondo, anche quando, come nel matrimonio Fisher-Salvatore, due destini s'incrociano.

Ma, di nuovo, anche quando sembra mancare la possibilità stessa di un comune denominatore, arrivano i momenti emotivi che non conoscono steccati culturali o comunitari, come quando i due giovani stanno per comunicare a genitori e parenti la loro decisione di sposarsi. L'euforia è di tutti, è generale. Questa fase di ottimismo è sottolineata da un tono narrativo che valorizza ciò che unisce e scioglie i conflitti. Rosa e Gary annunciano il loro progetto per telefono, dal momento che «it was too dangerous to do it in person. Antoinette might squeeze Gary's face like an accordion. Aldo might force Gary to smoke a cigar, bringing on a sneezing attack. Artie might pinch Rosa's arm until a blood vessel broke, and Mimi might faint», sarebbe stato troppo pericoloso farlo di persona. Antoinette avrebbe potuto schiacciare la faccia di Gary come una fisarmonica. Aldo avrebbe potuto costringere Gary a fumare un sigaro

provocando un attacco di starnuti. Artie avrebbe potuto pizzicare il braccio di Rosa fino a romperle un vaso sanguigno e Mimi sarebbe potuta svenire<sup>310</sup>.

Ma anche in questo passaggio, dove domina il buon umore, Ciresi rivela l'altro lato della medaglia. La famiglia italiana non è sempre come vuol mostrare di essere, il luogo della solidarietà e dell'accoglienza. Può diventare, la famiglia, ragione e fonte di oppressione e di prevaricazione e non è il luogo dove necessariamente ci si sente al sicuro, specie se si è donna. Ciresi svela tutto questo, volendo dire che la schiettezza non è monopolio di una comunità, fosse pure quella degli italiani americani, fosse pure la classe operaia e non è tale neppure se è posta in contrappunto con il formalismo borghese della *middle class* benestante. Sotto la superficie dei buoni sentimenti possono esserci vicende nascoste sotto la coltre del non detto. Come quella della cugina di Rosa, Connie, molestata dal padre, lo zio Dino. Proprio prima di sposarsi, Rosa ricorda il matrimonio di Connie, una grande festa e i consueti auguri agli sposi, l'allegria, la musica, i balli e le canzoni, gli scherzi con i doppi sensi, e dietro tutto questo la tristezza della sposa.

---

<sup>310</sup> Ciresi, *Blue Italian*, cit., p. 118.

Rosa è più determinata della cugina. Porta fino in fondo le proprie scelte personali. Lei e Gary non assecondano le famiglie quando scelgono che tipo di cerimonia organizzare. Cercano di conciliare i loro desideri con le tradizioni di entrambe le culture, di entrambe le famiglie. E affrontano la disapprovazione di entrambe le madri, che non accettano che i loro figli facciano di testa loro. Il matrimonio sarà celebrato da un giudice di pace nella Battel Chapel.

Sul loro matrimonio, i due protagonisti riescono a scherzarci. Confessano giocosamente l'uno all'altro il senso di liberazione per essersi sottratti alle usanze delle due rispettive comunità. Rosa prova sollievo per essere riuscita a evitare un matrimonio italiano, che definisce «*The Godfather without guns*», *Il padrino* senza armi da fuoco.

Con le loro battute i due futuri sposi si divertono durante i preparativi delle nozze, anche se non mancano bisticci e confusione. Gary e Rosa vanno verso un momento importante della loro vita ed è soprattutto per la sposa, italiana americana, un appuntamento fondamentale. La società italiana americana è ancora arcaica. Se la maggior parte delle famiglie americane risparmia per permettere ai figli di studiare al college, le zie e gli zii di Rosa hanno messo da parte i loro soldi per «a twenty-four-hour extravaganza that kept the florists, tailors and caterers in steady

business», una festa sfarzosa che dura ventiquattro ore e che mantiene in costante attività fioristi, sarti e imprese di catering<sup>311</sup>.

C'è una presa di distanza dalle tradizioni della comunità di appartenenza. Tradizioni condizionanti soprattutto per le donne. La società non si aspetta che si istruiscano, che trovino un buon lavoro e si emancipino. Lo scopo della loro vita deve essere il matrimonio, la dipendenza dal marito. Ciresi non si limita a smontare i pregiudizi che gravano sulla propria cultura di provenienza, ma ne mette in luce anche gli aspetti che disapprova.

Gioia e dolore convivono, s'intrecciano, s'accavallano, si mescolano nelle pagine dell'intero romanzo. Come alla conclusione della cerimonia del matrimonio di Gary e Rosa. Mentre sono fatti agli sposi gli auguri di lunga vita e fertilità, apprendiamo, seppure di sfuggita, dalla voce narrante, che non andrà come auspicato fuori dalla Battel Chapel. La vita di Rosa e Gary andrà in tutt'altro verso. I drammi futuri dei due sposi, appena accennati, risuonano in modo pesante. È una sola riga, inserita nel racconto di uno dei momenti più importanti della coppia, uno dei momenti più gioiosi, per quanto pieno di tensione. Il contrasto tra

---

<sup>311</sup> Ivi, p. 144.

speranza per il futuro e anticipazione della disgrazia ha un forte impatto sul lettore.

Il dramma preannunciato non è dimenticato neanche quando la storia prosegue, quando, dopo la cerimonia iniziano i festeggiamenti. Le famiglie organizzano due rinfreschi. Mimi e Artie partecipano alla festa nel giardino di casa dei Salvatore con i parenti della sposa. L'incontro non diventa uno scontro tra culture, la differenza di classe non incrina l'armonia del momento tra le due coppie genitoriali. È un'atmosfera di divertimento con la quale stride lo stato d'animo contrariato di alcuni dei protagonisti. Artie s'inserisce molto bene nel nuovo ambiente. Apprezza le vivande italiane e riesce a mettersi in sintonia con i consuoceri, parlando della propria infanzia. I tre si pongono sullo stesso piano, e questo può avvenire in virtù della stessa credenza, nel valore del lavoro e della dedizione al lavoro, e del lavoro come leva per la propria emancipazione sociale. Un'ideologia condivisa dalle due comunità, entrambe parte del caleidoscopio americano, che le accomuna. Artie e Antoinette iniziano una giocosa competizione. Si raccontano a che ora i loro padri cominciavano a lavorare al mattino.

Tutto fila liscio finché la conversazione non finisce su un terreno evidentemente scivoloso. Mimi e Artie non hanno inibizioni quando raccontano a tutti la serata in cui concepirono Gary. Con il compiacimento delle zie di Rosa e di Rosa stessa. Con l'indignazione di Gary. Quello che ha reso piacevole la serata ai suoi genitori l'ha rovinata a lui.

Lo sposo non è il solito Gary, ironico e autoironico. E con Rosa, invece divertita, c'è uno scambio delle parti, è lei adesso a sostenere lui. Un'inversione sdrammatizzante, come spesso succede nell'opera di Ciresi, nel costante lavoro di evitare fissazioni caratteriali, personali, culturali, ideologiche in un mondo, quello americano dei suoi romanzi, caratterizzato dall'intreccio, spesso sorprendente, tra le sue diverse componenti.

Il rovesciamento avviene anche con Mimi. Il suo racconto è spontaneo, non condizionato dalla preoccupazione della disapprovazione degli altri. Mimi non è più la donna che si era indignata quando il figlio aveva detto le parolacce a una festa. Ora avviene il contrario. È lei che provoca il disappunto del figlio. La musica italiana, suonata dai parenti di Rosa, le ha fatto ricordare un bel viaggio in Italia. Il ricordo la scioglie, Mimi acquista quella spontaneità che solitamente le è estranea. Una spontaneità che Gary ha tanto desiderato, ma a cui non è abituato. Gary, ormai quasi

trentenne, non ha mai visto sua madre comportarsi come una donna “normale”, svelare la sua intimità. Evidentemente ha criticato, ma anche idealizzato i genitori. Si ripropone il suo sguardo ingenuo, come quello di un bambino che non riesce a immaginare come possa essere stato concepito in un’occasione che per i genitori è stata molto romantica. Un momento che è unico solo per loro.

Anche nel proseguimento della trama si alternano vicende gioiose e vicende drammatiche. Come l’aborto spontaneo di Rosa, avuto in un momento in cui la coppia ha problemi di relazione. Via via che s’avvicina la tragedia – la morte di Gary – i momenti e i toni ironici si affievoliscono. Sono dati unicamente da ricordi di momenti felici passati insieme. Rosa, molto abbattuta, ha sentimenti contrastanti nei confronti del marito. Sa che col passare del tempo la relazione è peggiorata, che sono arrivati all’incomunicabilità. Ma sa anche che è l’unico uomo che abbia mai amato. L’uomo che riusciva a raccontare storie tristi su di sé e poi a riderci su. La speranza è, per il lettore, che Rosa riesca, in futuro, a guardare la vita come riusciva a fare con Gary nei tempi migliori.

## **Yasemin Şamdereli. Turchi in Germania, lo sguardo e gli sguardi di una filmmaker**

Il film *Almanya – Willkommen in Deutschland* propone al cinema tedesco un nuovo e originale sguardo sulla realtà degli immigrati, a partire dall'esperienza personale e familiare della regista Yasemin Şamdereli, nata in Germania da genitori turchi – esperienza peculiare, ma al tempo stesso rappresentativa di un vasto e cospicuo fenomeno, sociale e culturale, della Germania contemporanea<sup>312</sup>.

Elemento centrale della narrazione è la varietà dei punti di vista proposti dalla pellicola, punti di vista dati soprattutto dai singoli personaggi, diversi tra loro, da materiale d'archivio e, non ultimo, da citazioni di scrittori quali Salman Rushdie e Max Frisch.

Rivolgendosi a un pubblico tedesco, destinatario principale dell'opera, *Almanya* narra le storie e la storia di una famiglia immigrata nella Repubblica Federale Tedesca negli anni Sessanta. I suoi personaggi, nell'intreccio dei loro vissuti, offrono uno spaccato del mondo dell'immigrazione e dell'integrazione in Germania, sfaccettato e

---

<sup>312</sup> Si veda il sito internet del Deutsches Filminstitut - DIF e V., [http://www.filmportal.de/person/yasemin-samdereli\\_ccb91dc14af34d3bb29014ecaa0ae22b](http://www.filmportal.de/person/yasemin-samdereli_ccb91dc14af34d3bb29014ecaa0ae22b) (consultato a ottobre 2013).



variegato. Personaggi non statici, ma in movimento e in evoluzione, una dinamica alimentata e messa in evidenza dal confronto/frizione con una cultura diversa da quella di provenienza, ma anche dal confronto/frizione tra i singoli membri della famiglia. Il film valorizza i protagonisti della storia, le loro credenze, le loro fissazioni, le loro aperture al mondo che cambia, con la costante capacità, ora evidente, ora sottintesa, di smontare, spesso con l'ironia, certe loro convinzioni stereotipate.

I differenti sguardi sulla realtà appartengono a figure rappresentative di generazioni, vissuti e mentalità diversi, che in alcuni momenti entrano in conflitto, in altri si riconciliano o s'integrano. Nel corso dell'intero film non è mai perso di vista il pubblico tedesco, al quale è lanciata una sfida: quella di proporre una rappresentazione dei turchi molto diversa da quella radicata nell'immaginario collettivo<sup>313</sup>.

La ragione dell'attenzione data a questo aspetto è nella genesi stessa di *Almanya*. Il bisogno delle sceneggiatrici, Yasemin Şamdereli e sua sorella Nesrin, di lasciar raccontare la storia dagli immigrati turchi nasceva dal disagio vissuto da loro stesse, così come da molti turchi che non si sentivano rappresentati nella produzione cinematografica tedesca. Dominata da film che raccontavano le loro vicende con un registro

---

<sup>313</sup> Cfr. Stefania Sbarra, *Intervista pubblica a Yasemin Şamdereli, in occasione di "Incroci di civiltà"* (organizzato dall'università Ca' Foscari), intervista non pubblicata, Venezia 2013.

immancabilmente tragico, teso a focalizzare l'attenzione su fenomeni come i matrimoni combinati o i delitti d'onore, ignorando che gran parte delle famiglie della comunità turca in Germania è in realtà oltre quelle tradizioni costrittive<sup>314</sup>. Nella “vulgata”, le storie contrassegnate da violenza e oppressione erano e sono spesso ritenute la normalità per la comunità turca e/o islamica, non l'eccezione.

Il film si contrappone a quello di Hark Bohm *Yasemin* (1988), che narra la storia d'amore tra Yasemin, 17 anni, figlia di immigrati turchi in Germania, e il ventenne tedesco Jan, ostacolata dal padre della ragazza. Quando uscì nelle sale, la futura regista, allora quindicenne, si rese conto che l'opinione pubblica tedesca era convinta che quella pellicola fosse rappresentativa della totalità dei turchi, e che non c'era modo di dissuaderla. Si sentiva ferita quando i suoi interlocutori affermavano di essere certi che lei stessa era oppressa dal padre, e che il suo tentativo di dare la “sua” – veritiera – versione dei fatti fosse in realtà una forma di reticenza dovuta alla paura di ritorsioni<sup>315</sup>.

In *Almanya* gli immigrati non sono guardati dal di fuori, ma si raccontano da sé. “Portano per mano” il pubblico tedesco nella scoperta della loro realtà. Ricorrendo al genere della commedia, senza sdrammatizzare il

---

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> *Ibid.*

fenomeno, che presenta comunque risvolti duri e talvolta tragici. La vena ironica della pellicola è uno dei primi aspetti oggetto di studio a livello accademico. Come nota Nicoletta Gagliardi, *Almanya* è un esempio di umorismo transculturale<sup>316</sup>. Il film di Şamdereli rappresenta numerosi stereotipi riferiti alla cultura turca e a quella tedesca, li esagera, per poi decostruirli. Definito tragicommedia e «*Culture-Clash Komödie*», è studiato come esempio di comicità degli incontri interculturali. Lo sguardo nuovo, originale con cui si vede una realtà diversa dalla propria, come notano Kathrin Emeis e Julia Boog, è uno degli elementi essenziali della sua comicità<sup>317</sup>. Sia Gagliardi sia Emeis e Boog ritengono che la vena ironica sia la caratteristica centrale del film. L'ironia va invece considerata uno dei suoi elementi caratterizzanti, ma non il suo fulcro. È uno degli strumenti a cui è fatto ricorso per ottenere lo scopo principale, ossia la proposta di vari e originali punti di vista.

La sfida andava oltre la realizzazione di una pellicola che rispondesse a questo proposito. Era una sfida rivolta soprattutto all'industria cinematografica, nell'intento di far bene emergere che il pubblico tedesco era pronto a recepire un lungometraggio che trattasse con ironia una

---

<sup>316</sup> Cfr. Nicoletta Gagliardi, *Verso una memoria transculturale: il cinema turco-tedesco contemporaneo*, in *Rimozione e memoria ritrovata*, cit., pp. 271-279.

<sup>317</sup> Cfr. Kathrin Emeis, Julia Boog, *Almanya oder Deutschland revisited*, in «Türkisch-deutsche Studien. Jahrbuch 2011. 50 Jahre türkische Arbeitsmigration» (2011), pp. 165-171.

tematica seria, con al centro una famiglia islamica come tante altre. È stato difficile. Le sorelle Şamdereli hanno dovuto cercare per circa sette anni i finanziamenti necessari per l'impresa. Ne trovarono subito uno iniziale per il copione, già pronto nel 2001, e successivamente per la produzione e la distribuzione. Mancavano però in cassa 300.000 € legati ai diritti televisivi, che successivamente sarebbero arrivati. A complicare la fase di partenza, c'era il confronto con il film *Solino* di Fatih Akın, uscito nel 2002 e che aveva avuto un certo successo. Di nuovo – era la vicenda di due fratelli ambientata nello stesso periodo di tempo di *Almanya* e riguardante i lavoratori stranieri – Akın proponeva la lente drammatica come l'unica possibile per leggere la realtà dell'immigrazione turca. Una ragione in più, per Yasemin e Nesrin Şamdereli, per contrastare la predisposizione culturale con la quale parte del pubblico tedesco, fino a quel momento, guardava film di ambientazione turca, con l'idea aprioristica di vedere confermati i fallimenti dei loro “nuovi” connazionali.<sup>318</sup>

Le perplessità di parte dell'industria cinematografica si sono dimostrate infondate – e superate – nel momento in cui *Almanya* è entrato nel circuito delle sale cinematografiche tedesche, ottenendo un record di

---

<sup>318</sup> Cfr. «Der Tagesspiegel», <http://www.tagesspiegel.de/kultur/samdereli-schwestern-die-angst-der-deutschen-ist-unsinn> (consultato il 3 aprile 2013).

incassi. E raggiungendo un vasto pubblico, delle più varie età, provenienze e classi sociali. In breve tempo, come si è rilevato, è doppiato in venti lingue.

Ma vi sono state anche reazioni diverse, da parte di chi considera la pellicola lontana dalla realtà, e non trova consono il registro della commedia alle vicende dell'immigrazione e alla drammaticità di certi aspetti di quella cultura. *Almanya* ha ricevuto critiche negative anche a livello accademico. È accusato di ignorare gli aspetti più difficili della realtà degli immigrati turchi e la loro partecipazione alla vita politica negli anni Sessanta<sup>319</sup>. A mio avviso, centrale per *Almanya* è il vissuto all'interno della famiglia, di una famiglia che, come tante, non è impegnata politicamente.

Ma il successo del film, e la conseguita celebrità hanno consentito alla filmmaker di esprimere pubblicamente e autorevolmente la propria visione del mondo.

Le è stato chiesto di prendere posizione sulla scia delle polemiche scatenate dalla pubblicazione di *Deutschland schafft sich ab*<sup>320</sup>, un violento pamphlet di denuncia delle politiche di immigrazione del

---

<sup>319</sup> Cfr. Mine Eren, *Once Upon a Time: Almanya: Rethinking Germany's 'Guest Worker' Phenomenon in the Context of 1968, Rethinking Migration and German Culture, Seminar 17*, cit.

<sup>320</sup> Thilo Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2010.

dopoguerra e del multiculturalismo. Nel libro, l'autore, Thilo Sarrazin, ex esponente della SPD ed ex membro esecutivo del cda della Deutsche Bundesbank, sostiene che la popolazione islamica presente in Germania è riluttante all'integrazione e tende più a far affidamento sui servizi sociali che a essere produttiva. E arriva anche a sostenere, Sarrazin, che l'intelligenza degli immigrati islamici è inferiore, ma non il loro tasso di natalità, che nel giro di due generazioni porterà la crescita della loro comunità a superare quella tedesca. E a causa degli effetti combinati di arresto demografico, crescita dei ceti medio-bassi e preponderante immigrazione da paesi islamici la Germania finirà per "abolire se stessa". *Deutschland schafft sich ab* è il libro di saggistica di uno degli autori tedeschi più venduti in Germania negli ultimi anni.

Şamdereli ritiene inopportuno aprire un dibattito su tesi del genere, perché il discuterne stesso conferirebbe a Sarrazin e alle sue idee aberranti maggiore rilievo, credibilità e dignità culturale. Per Şamdereli la migliore risposta a quanto sostiene l'ex esponente della SPD è nella biografia della regista stessa, con la sottolineatura che essa non è un'eccezione, ma rispecchia quelle di numerosi tedeschi di origine straniera, non solo operai e lavoratori generici ma professionisti, avvocati, medici, artisti, scrittori, dirigenti politici e sindacali, molti

immigrati e figli di immigrati inseriti nella società tedesca, ma che non fanno notizia perché non corrispondono ai cliché mediatici dominanti<sup>321</sup>. Come si è rilevato, il successo del film ha superato le aspettative anche all'estero, dall'Europa a Israele, fino all'Estremo Oriente (Taiwan e Corea del Sud). Le reazioni degli spettatori sono state diverse a seconda della cultura di appartenenza, confermando la versatilità del film e la sua capacità di proporre tematiche ormai di carattere e portata universale, nel mondo attuale delle migrazioni e della mescolanza demografica. L'accoglienza è sempre stata positiva, ha provocato e provoca tuttora dibattiti. Il Goethe-Institut ha realizzato una didattizzazione del film<sup>322</sup>, diversi insegnanti nelle scuole lo inseriscono nei programmi, talvolta incoraggiati e sostenuti da istituzioni, e *Almanya* continua a essere proposto in occasione di cineforum e di festival del cinema<sup>323</sup>.

---

<sup>321</sup> Cfr. Stefania Sbarra, *Intervista pubblica a Yasemin Şamdereli, in occasione di "Incroci di civiltà"* (organizzato dall'università Ca' Foscari), intervista non pubblicata, Venezia 2013, cit.

<sup>322</sup> Si veda il sito del Goethe Institut, [http://www.goethe.de/ins/fr/pro/cineallemand/pdf\\_cineallemand5/Didaktisierungsvorschlag\\_Almanya\\_Hinweise%20Lehrer.pdf](http://www.goethe.de/ins/fr/pro/cineallemand/pdf_cineallemand5/Didaktisierungsvorschlag_Almanya_Hinweise%20Lehrer.pdf) (consultato il 5 dicembre 2013).

<sup>323</sup> Si veda il sito del Comune di Reggio Emilia, [http://www.municipio.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES\\_PerTitolo/4906638777EDEDCEC12579D00034C235?opendocument](http://www.municipio.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitolo/4906638777EDEDCEC12579D00034C235?opendocument) (consultato il 29 dicembre 2013), il sito ufficiale della città di Lugano, <http://www.lugano.ch/lugano-attiva/manifestazioni/cinema/cinema-club-cult.html> (consultato il 16 dicembre 2013), il sito del 9° festival del cinema tedesco in Alsazia, [http://www.festival-augenblick.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=91&Itemid=90](http://www.festival-augenblick.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=91&Itemid=90) (consultato il 16 dicembre 2013).

Visto il grande successo che *Almanya* ha registrato e continua ad avere, anche a livello internazionale, nonostante le iniziali perplessità dell'industria cinematografica, si ritiene importante studiare, con la presente ricerca, come sia riuscito a rappresentare un punto di vista molto aderente alla realtà ma insolito per il pubblico tedesco, a dare voce ai turchi in Germania integrati nella società, a criticare la cultura del paese che li ha accolti senza per questo suscitare da parte tedesca reazioni di risentimento o di indignazione.

### **La storia di tre generazioni**

Il film narra la storia di tre generazioni della famiglia turco-tedesca Yilmaz, iniziata con il nonno, Hüseyin, che, nel 1964, lascia il suo villaggio dell'Anatolia sudorientale per andare a lavorare in Germania.

Dopo alcuni anni ottiene il ricongiungimento familiare, e la moglie Fatma e i figli Leyla, Muhamed e Veli si trasferiscono nella Repubblica Federale Tedesca. Inizialmente hanno una visione molto stereotipata dei tedeschi e dei cristiani e l'inserimento nella nuova società risulta difficile. Tuttavia, nel corso del tempo apprezzano sempre di più il paese in cui vivono, la



sua serietà, gli usi e costumi, mentre trovano inaccettabili certi aspetti di quello di provenienza. Decidono di stabilirsi definitivamente in Germania, dove nasce Ali, il quarto figlio.

Anche grazie a una buona integrazione della famiglia, dopo molti anni Fatma e Hüseyin chiedono e ottengono la cittadinanza tedesca, nonostante una certa resistenza di Hüseyin, che nel frattempo ha comprato una casa nel paese di origine. Hüseyin infatti, continua a considerarsi solamente turco, non comprende per quale ragione parte della sua famiglia si senta in bilico tra due culture.

Il problema emerge in occasione di un pranzo di famiglia, quando Cenk – il nipote più piccolo, di padre turco nato in Germania, Ali, e madre tedesca – domanda se loro, gli Yilmaz, sono turchi o tedeschi. Le risposte dei genitori sono in contrasto l'una con l'altra, il bambino non riesce a chiarirsi le idee e vuole sapere come mai vivono in Germania, se le loro origini sono da ricercarsi altrove.

Da quel momento, con vari flashback, la cugina ventenne Canan, figlia di Leyla, comincia a raccontargli il passato dei nonni, degli zii e del padre. E prosegue la narrazione a varie riprese, quando la famiglia si ritrova riunita nel corso del viaggio in Turchia organizzato da Hüseyin per raggiungere la nuova casa nel villaggio d'origine. Proprio durante questo viaggio, si apprende che Angela Merkel ha invitato Hüseyin stesso a un

incontro pubblico, nel corso del quale è previsto che la cancelliera ringrazi lui e tutti gli immigrati per quello che hanno fatto per la Germania. Nel corso del viaggio però, Hüseyin muore. Al ritorno della famiglia in Germania lo sostituirà il nipote Cenk che, dopo aver compreso e accettato la storia della famiglia Yilmaz, nel suo discorso riuscirà a sintetizzare il pensiero e i sentimenti del nonno. Sarà questa la conclusione del film.

Il film dà voce alla maggioranza dei turchi in Germania raccontando un «pezzo di storia» della Germania<sup>324</sup>. È basato sulla realtà, si rifà innanzitutto a esperienze e al vissuto personale della regista, nata a Dortmund nel 1973 da famiglia di etnia curda (Zaza) e di religione alevi, proveniente dalle province di Tunceli ed Erzincan (Anatolia).

Le sue origini e la sua esperienza l'hanno portata ad avere una formazione linguistica piuttosto complessa e una profonda consapevolezza dell'importanza di questo aspetto. Che fa emergere nel film, mettendo in scena con molta cura come e perché i personaggi di *Almanya* usino le lingue da loro conosciute e come entrino in contatto con quelle sconosciute.

---

<sup>324</sup> Cfr. Stefania Sbarra, *Intervista pubblica a Yasemin Şamdereli, in occasione di "Incroci di civiltà"* (organizzato dall'università Ca' Foscari), intervista non pubblicata, Venezia., 2013, cit.

Yasemin da bambina con i genitori parlava turco. Ma non tutti i componenti della sua famiglia si esprimevano nella stessa lingua, così come avveniva in Anatolia. Alcuni, come il padre e la nonna paterna, parlavano zazaki, uno degli idiomi curdi (che la madre di Yasemin capiva ma non parlava). I genitori infatti provengono dalle province di Tunceli ed Erzincan, zone della Turchia in cui solo una parte della popolazione parla zazaki.

Con i fratelli – tutti nati in Germania – e con gli amici la sua lingua è il tedesco. La nonna paterna, sempre vissuta in Turchia, aveva l'occasione di vedere i nipoti nati all'estero molto raramente e si esprimeva solamente in zazaki. Per questo, per Yasemin, non era possibile comunicare con lei verbalmente. Una qualche forma di comprensione reciproca era realizzabile unicamente grazie al linguaggio del corpo. Diversa era la condizione della nonna materna, che viveva in Germania e usava solo il turco, sebbene capisse anche lo zazaki.

Ora la regista, con i genitori e con i familiari di una certa età, al telefono, parla in turco. Soprattutto con i parenti che non sanno bene il tedesco. Con i più giovani per lo più in tedesco. O in una lingua ibrida. L'uso del turco riguarda argomenti della sfera familiare. Infatti, l'apprendimento è avvenuto parlando con i genitori, e non grazie alla frequenza di corsi di lingua né a scuola. Riguardo al tedesco, la cineasta lo considera la sua

lingua madre e non ricorda di averlo appreso. Lei e i suoi fratelli sono cresciuti in un quartiere di Dortmund abitato solamente da tedeschi. Quando cominciò ad andare a scuola, inizialmente fu inserita in classi turche, omogenee, create per aiutare i bambini immigrati a sentirsi a proprio agio. Ma vi rimase solamente un giorno, perché gli insegnanti notarono che era in grado di seguire le lezioni in tedesco e che si esprimeva correttamente. Perciò la assegnarono immediatamente a una classe di bambini di madrelingua tedesca.

Ora Yasemin Şamdereli nella vita quotidiana, con il marito, di nazionalità britannica, parla inglese. Tuttavia, continua a considerare il tedesco la sua lingua principale, quella in cui pensa e in cui sogna. L'inglese per lei è la L2, la sua seconda lingua, mentre ricorre più raramente al turco. Ha una conoscenza minima anche del francese e del russo, che però non ritiene di padroneggiare<sup>325</sup>.

Nel film ogni personaggio si esprime nel modo che più gli corrisponde. Hüsseyin parla un tedesco essenziale e sgrammaticato, mantenendo il suo forte accento turco. Fatma dice pochissime frasi in tedesco. La situazione si ribalta quando ricorrono alla lingua turca, la lingua madre di Hüsseyin, Fatma e dei figli Leyla, Muhamed e Veli. Ali, l'ultimo figlio della coppia, nato in Germania, capisce la lingua dei genitori e del loro paese d'origine,

---

<sup>325</sup> Cfr. *Ibid.*

ma si esprime con difficoltà. Diverso è il caso della cugina Canan, che capisce il turco, ma non lo parla.

In *Almanya* è messa in evidenza anche la percezione che i turchi hanno del tedesco quando si capisce che sono alle prese con una lingua che non comprendono. Appena gli Yilmaz arrivano in Germania, i funzionari della dogana non parlano tedesco ma un “tedesco/grammelot”, una lingua che i turchi, nel film, fanno credere/danno la sensazione di capire, ma di cui, ovviamente, non colgono una parola<sup>326</sup>. Nella sequenza che mette in scena l’accoglienza degli immigrati nel 1964, i due tedeschi che tengono un discorso pubblico usano due lingue diverse: il primo, che ha preparato un testo scritto e che dimostra impazienza, il grammelot, di cui gli immigrati turchi non comprendono nulla. Diverso è l’effetto che suscitano le parole di un altro oratore, che usa la lingua tedesca, sconosciuta agli immigrati, ma ai quali si rivolge con calore. Tanto che essi sembrano comprendere il senso del messaggio di benvenuto e reagiscono positivamente, con un applauso sentito.

Una scelta analoga è fatta per alcune canzoni: nelle canzoni che accompagnano un episodio chiave del film. I canti natalizi *Kling Glöckchen* e *Tannenbaum* diventano rispettivamente *Plüngeliüngeliüing* e *Oy nöddelstrauch* e i loro testi sono “tradotti” in grammelot. Il grammelot

---

<sup>326</sup> Cfr. *Ibid.*

compare anche in altre scene, per esempio quando Fatma e Hüsseyin sentono i loro figli parlare questo “tedesco” fittizio, dopo un po’ che vivono in Germania, quando i bambini hanno imparato bene la lingua del luogo, la usano per comunicare tra loro o con i tedeschi, al contrario dei loro genitori. Paradossale la scena ambientata in Turchia, quando Cenk non riesce a parlare in turco con un bambino del posto, con il dispiacere del padre. È il bambino turco che tranquillizza tutti, perché i due riusciranno a comunicare grazie alla sua conoscenza del tedesco. Solamente dopo Cenk oserà ricorrere al turco: «Güle güle!», Arrivederci!, gli dirà, ringraziandolo per aver fatto una fotografia a tutta la famiglia. Facendo felici i genitori e il nonno. Alla lingua tedesca si ricorre per il flashback: all’inizio i personaggi turchi si esprimono nella loro lingua madre, su richiesta del bambino, proseguono in tedesco. Il tedesco usato per i flashback ha l’obiettivo di far avvicinare al pubblico tedesco il “nuovo” punto di vista che contiene alcune espressioni mutate dal turco. Sono tradotte alla lettera, come ad esempio «Du, Sohn eines Esels», Figlio di un asino, o «Allmächtiger», Onnipotente<sup>327</sup>.

La storia di *Almanya* ruota intorno all’identità, un tema con cui chi ha un retroterra d’immigrazione inevitabilmente si deve confrontare. E con cui

---

<sup>327</sup> *Ibid.*

Yasemin Şamdereli stessa, nel corso della sua vita, si è a lungo confrontata. Il percorso da lei realizzato, sfociato poi in un superamento degli schemi tradizionali, iniziò molto presto. Fu da bambina che si rese conto di essere straniera, quando i compagni della scuola elementare – e questo accadeva molto spesso – le facevano notare i suoi capelli neri. La regista definisce uno shock, paragona a uno schiaffo il momento in cui si rese conto che i capelli esprimevano qualcosa di sé di molto importante, di cui non era consapevole. Da allora in poi cominciò a riflettere sui luoghi geografici di appartenenza delle varie etnie.

Da bambina, con il modo semplice di vedere le cose tipico dell'età infantile, constatava che gli africani appartenevano all'Africa, i turchi alla Turchia e i tedeschi alla Germania e che ogni gruppo etnico aveva determinate caratteristiche peculiari. Le sue riflessioni la portarono a chiedersi per quale motivo la sua famiglia visse nella Repubblica Federale Tedesca, dal momento che le sue radici erano altrove. Tra i 14 e i 18 anni provava molta rabbia<sup>328</sup>. Alcune persone le ponevano domande provocatorie. Ad esempio, le chiedevano se la sua famiglia avesse intenzione di rientrare in Turchia. La mettevano in difficoltà, era stata nel paese di origine dei suoi genitori solamente due volte, in vacanza. Lo

---

<sup>328</sup> Cfr. *Ibid.*

conosceva molto poco, ma per tanti tedeschi quella era la sua *Heimat*, la sua patria, e lo rimarcavano con determinazione.

Gli Şamdereli non avevano alcuna intenzione di rientrare in Turchia, ma questa era, in quel momento, l'aspettativa di molti tedeschi<sup>329</sup>. Non si sentiva accettata da loro<sup>330</sup>. La sua insicurezza aumentava, e cominciò a indagare sulle sue radici e sulla storia dei suoi nonni. Il suo atteggiamento critico mutò quando giunse alla conclusione che non era necessaria la loro approvazione. Col tempo si convinse di essere parte della Germania. Fu una tappa importante quella di comprendere che suo nonno era andato lì, aveva faticato, si era guadagnato i suoi diritti legalmente. Si rendeva conto che per lei valeva lo stesso principio. Le fu di grande aiuto sapere che il nonno ne era convinto e che aveva lavorato duramente con questa consapevolezza (IŞ).

All'interno della famiglia di origine, ogni singolo componente si poneva in modo diverso nei confronti del concetto di identità, condizionato dalla propria esperienza di vita. Significativa è la differenza del vissuto della prima generazione di immigrati rispetto a quello dei loro nipoti. Il nonno di Yasemin non capiva perché i giovani si chiedessero "cosa siamo". Per lui era impensabile porsi una domanda del genere, trovava inequivocabile

---

<sup>329</sup> Cfr. MiGAZIN, <http://www.migazin.de/2011/03/10/ich-bin-keine-ausnahmeturkin/> (consultato il 3 aprile 2013), cit.

<sup>330</sup> Cfr. Neukoellner.net, <http://www.neukoellner.net/alltag-anarchie/ich-dachte-deutschland-will-mich-nicht/> (consultato il 3 aprile 2013).



l'appartenenza alla cultura turca. Non dava peso alle diversità tra le esperienze di vita dei vari membri della famiglia, al fatto che egli fosse nato, cresciuto e andato a scuola in Turchia mentre i suoi nipoti no. Percepiva il suo paese come incorporato dentro di sé. Non si rendeva conto che i suoi nipoti erano nati in Germania, erano andati a scuola in Germania, avevano avuto insegnanti tedeschi. La cultura del paese di accoglienza aveva lasciato il segno. La domanda che il nonno considerava inconcepibile era invece fondamentale per i suoi nipoti (IŞ). Ciononostante, il più delle volte, in famiglia la questione dell'identità era sdrammatizzata, era trattata con un certo umorismo, si sorrideva delle oscillazioni tra una cultura e l'altra. E *Almanya* mette in evidenza questo aspetto, fa capire che è possibile confrontarsi con questo problema anche con un atteggiamento positivo.

### **Turchia, una “realtà non omogenea”**

Il film non trascura la complessità della Turchia, che definisce una “realtà non omogenea”. Anche da questo punto di vista la famiglia di origine della cineasta è emblematica. Infatti, si tratta di una etnia curda di confessione alevi. Il punto di vista dei curdi per lei è stato fondamentale per capire come la Turchia sia considerata in modo diverso anche tra

coloro che provengono da questo paese. Molti curdi infatti sono molto critici, non dimenticano i conterranei torturati per aver rivendicato i loro diritti.

Nel film non è messa in evidenza l'appartenenza alla confessione alevi, ma la cultura della regione di provenienza degli Şamdereli emerge in modo inequivocabile da certi dettagli, come i costumi nelle scene di ambientazione turca. Nell'Anatolia sudorientale vive una cospicua popolazione curda ed è diffusa la pratica religiosa alevi. Per la filmmaker è rilevante l'appartenenza a questa etnia, che considera il suo retroterra culturale. Şamdereli ritiene la sua famiglia aperta e tollerante. I curdi di questa regione anatolica si considerano più aperti dei turchi, vantano una propria mentalità, proprie tradizioni, propri costumi. In questa comunità, trovano rilievo figure femminili molto forti. Certo, molte donne curde portavano, e portano tuttora, il velo, ma difendevano una certa autonomia ed erano consapevoli di sé.

Le origini portano con sé anche esperienze dure per una bambina cresciuta in Germania. Per esempio la pratica dei sacrifici di animali in occasioni particolarmente importanti. Ricorda ancora oggi, Yasemin, che per lei fu sacrificato un capretto a cui la nonna, in Turchia, era molto affezionata. La consuetudine locale, infatti, voleva che ci si privasse di qualcosa a cui si teneva molto, per offrirlo come una forma di

ringraziamento al Signore. La nonna in quell'occasione era felice di poter rivedere i suoi nipoti. Quando fu ammazzato il capretto, Yasemin provava sentimenti contrastanti. Il dolore, perché il sacrificio era stato compiuto anche per lei, strideva con il profumo appetitoso della carne cucinata alla griglia. Dapprima cercò di non mangiarlo, ma poi lo mangiò. Fu un episodio – non l'unico del genere – carico d'implicazioni emotive per lei bambina. Ci vollero anni per elaborarli con maturità (IŞ).

Un percorso di vita ricco e complesso l'ha portata nel tempo a mettere a punto una concezione personale di *Heimat*, che ora definisce un "puzzle". Ritene che sia un concetto strettamente legato al passato, alla propria infanzia, ai luoghi di cui ci si ricorda. Per lei *Heimat* è il Bacino della Ruhr, la regione dove è nata e cresciuta. Ma ha pure a che fare con le radici della famiglia di origine. Pure l'Anatolia è *Heimat*. Si è recata lì poche volte, ma si sente strettamente legata alla Turchia, la terra dei suoi nonni. *Heimat* significa anche tornare a casa dopo un lungo lavoro di produzione di un film e rientrare nella vita di tutti i giorni. Spesso patria è una punta di nostalgia di qualcosa che non esiste, un'utopia. Come l'immagine idealizzata della propria terra d'origine – legata ai ricordi dell'infanzia – che avevano e che hanno alcuni immigrati. Che non si sentivano a casa fino in fondo né in Germania né in Turchia. Ma l'idea che sta particolarmente a cuore di Yasemin Şamdereli è quella di

*Wahlheimat*, la patria d'elezione<sup>331</sup>. Che è il quartiere di Neukölln a Berlino, in cui ora vive. Con la gente semplice, che sente particolarmente vicina.<sup>332</sup>

Oltre alla biografia e al vissuto personale di Yasemin Şamdereli, la trama del film *Almanya* si rifà alla vita reale di diversi turco-tedeschi, ma il motivo principale d'ispirazione è la storia della propria famiglia. La famiglia Şamdereli, come si è detto, proviene dall'Anatolia sudorientale. I nonni si sposarono lì negli anni Cinquanta ed ebbero sei figli, vivevano in una condizione di povertà e di mancanza di lavoro. Lessero che la Germania cercava manodopera, e il nonno fece domanda di assunzione. E fu accettato (IŞ).

Come tanti *Gastarbeiter* (lavoratori ospiti) di quell'epoca, partì da solo e andò a lavorare in un cantiere stradale. Dopo cinque anni di pendolarismo tra la Turchia e la Germania, chiese il ricongiungimento familiare. Lui e la moglie portarono con sé solamente tre dei loro sei figli. La figlia maggiore, futura madre della regista, rimase in Turchia e raggiunse i genitori solamente appena dopo essersi sposata. Il marito la seguì di lì a

---

<sup>331</sup> Cfr. MiGAZIN, <http://www.migazin.de/2011/03/10/ich-bin-keine-ausnahmeturkin/> (consultato il 3 aprile 2013), cit.

<sup>332</sup> Cfr. Neukoellner.net, <http://www.neukoellner.net/alltag-anarchie/neukoelln-ist-wahnsinnig-schoen-bekloppt> (consultato il 3 aprile 2013).

poco. L'ultimo figlio nacque successivamente in Germania. Come, più tardi, tutti i nipoti (IŞ).

Al loro arrivo l'accoglienza fu molto buona, i tedeschi erano molto cordiali con i lavoratori ospiti. C'erano vicine di casa che invitavano la nonna di Yasemin a prendere il tè con loro, pur non parlando la stessa lingua. Oppure le facevano visita e ascoltavano musica con lei. C'era chi cercava di imparare un po' di turco. L'atmosfera era contrassegnata da un atteggiamento molto positivo nei loro confronti<sup>333</sup>.

La madre di Yasemin «lavorò per un periodo come sarta, una professione molto richiesta. Più tardi, per circa vent'anni, in una fabbrica di automobili. Il signor Şamdereli fu assunto come saldatore alla Krupp» (IŞ). Quando la madre di Yasemin arrivò in Germania, «i suoi fratelli avevano 12 e 13 anni. A scuola avevano difficoltà, gli insegnanti pretendevano una padronanza linguistica che loro non avevano. Ma riuscirono a concludere gli studi con una buona preparazione, anche grazie al periodo di apprendistato che dovettero seguire» (IŞ). Uno degli zii fa ora il meccanico d'auto, gli altri due si formarono per lavorare nel settore delle telecomunicazioni (IŞ). «La zia andò a scuola e, per un periodo, anche all'università. Poi si sposò, ebbe un figlio, e rimase a casa. Tutti i membri della famiglia di quella generazione sposarono turchi

---

<sup>333</sup> Cfr. Neukoellner.net, <http://www.neukoellner.net/alltag-anarchie/ich-dachte-deutschland-will-mich-nicht/> (consultato il 3 aprile 2013), cit.

conosciuti in Germania. La zia imparò la lingua prima degli altri, era più piccola e non aveva freni inibitori» (IŞ).

Ora tutti i parenti di quella generazione hanno una conoscenza del tedesco molto buona, eccetto i genitori di Yasemin. La madre ha un'inflessione turca. Né il padre né il nonno hanno una buona padronanza del tedesco. Arrivarono entrambi in Germania a una certa età. Acquisirono una competenza sufficiente per le mansioni che erano loro affidate in fabbrica. Non ebbero mai l'occasione di frequentare un corso di lingua per apprendere le strutture morfosintattiche e una buona pronuncia (IŞ).

La nonna aveva sei figli, era casalinga. Lavorò per circa due anni, a una certa età, come donna della pulizie, per contribuire alle finanze della famiglia. Non sapeva il tedesco, tranne qualche parola, alcune delle quali "colorite". Tuttavia, non si scoraggiò mai neanche nelle situazioni più spinose ed era considerata una persona molto consapevole di sé (IŞ). «Si raccontano diversi aneddoti curiosi su di lei. Una volta un caporeparto le diede uno spazzolino da denti e pretendeva che pulisse le toilette. Lei, con il suo tedesco stentato, espresse tutta la sua rabbia: 'Ich nix putzen mein Zähne, sondern Toiletten?', Non pulire denti, ma toilette? Le avrebbe pulite solo con l'apposita spazzola mettendo bene in chiaro che non si sarebbe piegata. Questo episodio dimostra che aveva le idee

precise su cosa era giusto fare e cosa no, anche se non era andata a scuola» (IŞ).

Ulteriori notizie sull'epoca, gli anni Sessanta, sono state attinte da materiale d'archivio sui lavoratori stranieri. I loro arrivi sono riccamente documentati, anche nei dettagli, il che ha permesso di procurare circa quaranta-cinquanta ore di cinegiornali dedicate ai *Gastarbeiter*, negli anni Sessanta e Settanta. Importanti anche le fotografie e le riprese filmate della famiglia della regista. Le immagini e le pellicole girate dal nonno con una cinepresa super-otto – evidentemente realizzate da un dilettante – si sono rivelate preziose non solo per il loro contributo documentaristico, ma anche per aver aggiunto valore all'autenticità della narrazione<sup>334</sup>.

Nella selezione delle immagini e dei filmati l'attenzione è stata diretta alle scene e agli episodi utili a “dare voce” agli immigrati e alle loro esperienze nell'impatto con il nuovo paese. Esempio il filmato delle visite mediche di idoneità a cui dovevano sottoporsi i nuovi arrivati e che a volte avevano conseguenze tragiche quando il loro esito era negativo, perché significava il crollo del sogno di una nuova vita<sup>335</sup>.

---

<sup>334</sup> Cfr. Stefania Sbarra, *Intervista pubblica a Yasemin Şamdereli, in occasione di “Incroci di civiltà”* (organizzato dall'università Ca' Foscari), intervista non pubblicata, Venezia 2013, cit.

<sup>335</sup> Cfr. Der Tagesspiegel, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/samdereli-schwestern-die-angst-der-deutschen-ist-unsinn> (consultato il 3 aprile 2013), cit.

Per la regista sono state significative certe dichiarazioni dei primi lavoratori giunti in Germania dalla Turchia. Esprimevano tutto il loro smarrimento in un paese così diverso da quello da cui provenivano. C'era chi arrivava dall'Anatolia sudorientale in Germania nel periodo del carnevale, tradizione sconosciuta nel loro paese d'origine. Rivelarono più tardi di essersi sentiti letteralmente spaesati. Non sapevano, dicevano, se si trovavano in paradiso o all'inferno, assistendo per strada a scene strane, per loro completamente incomprensibili<sup>336</sup>.

Il materiale a disposizione ha richiesto uno studio accurato, che permettesse una comprensione approfondita della realtà dell'epoca in questione. Si pensi alle fotografie che gli immigrati mandavano alle loro famiglie in Turchia, quando non avevano ancora la macchina fotografica. Andavano dal fotografo e quando si facevano ritrarre, assumevano pose molto serie, preoccupati soprattutto di dimostrare ai loro cari che stavano bene, che avevano soldi e che erano trattati bene.

Un'attenzione particolare è stata rivolta alla riproduzione la più fedele possibile degli abbigliamenti dell'epoca. Per esempio, quelli caratterizzati da motivi floreali su sfondo nero, tipici della cultura curda. È stata necessaria una ricerca dei colori di allora, che erano naturali, a differenza di oggi. Per mettere in scena i costumi delle epoche più recenti è stato

---

<sup>336</sup> Cfr. MiGAZIN, <http://www.migazin.de/2011/03/10/ich-bin-keine-ausnahmeturkin/> (consultato il 3 aprile 2013), cit.



mantenuto lo stile di ogni singolo personaggio. Il personaggio di Fatma, la nonna, mantiene gli stessi colori e gli stessi modelli di quando era giovane, mentre Hüseyin, il nonno, indossa abiti classici, non alla moda. Con altrettanta accuratezza sono state riprodotte le decorazioni floreali e gli ornamenti che allora erano molto in voga (IŞ).

Il sapiente e ben dosato inserimento di dati di realtà contribuiscono alla robustezza narrativa del film e gli conferiscono una particolare capacità evocativa. Esempio l'episodio del Natale. Nella vita reale, i bambini Şamdereli erano affascinati da questa tradizione festeggiata dai tedeschi, da come preparavano i dolci tipici della ricorrenza e da come decoravano l'albero. La loro madre aveva fatto tutto il possibile per far vivere anche a loro questa festa, ma i suoi sforzi si conclusero in un completo fallimento, con un misero albero finto vicino al telefono e qualche regalo messo alla rinfusa e neppure impacchettato<sup>337</sup>. La trama si ispira liberamente a personaggi realmente esistiti e all'intreccio delle loro vite. L'obiettivo è quello di rappresentare la storia degli immigrati turchi dagli anni Sessanta in poi.

Nella realtà i nonni di Yasemin Şamdereli avevano sei figli, mentre nel film sono tre, considerati rappresentativi di molti immigrati della loro

---

<sup>337</sup> Cfr. Der Tagesspiegel, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/samdereli-schwestern-die-angst-der-deutschen-ist-unsinn> (consultato il 3 aprile 2013), cit.

generazione (IŞ). Per il lavoro di sceneggiatura è risultato complesso riuscire a combinare le esperienze dei vari personaggi e a rispettare, allo stesso tempo, l'unicità della vita dei singoli. Talvolta la stessa esperienza è stata vissuta in modo diverso dalle singole figure. Basti pensare al trasferimento dalla Turchia alla Germania, superata con una certa leggerezza da alcuni e con più difficoltà da altri (IŞ).

Ciascun personaggio è contrassegnato da una biografia peculiare, che però, per molti versi, ricalca anche i caratteri dell'intera famiglia, emblematici di un mondo più vasto. Ad esempio, la nipote Canan rappresenta gli immigrati di terza generazione, fortemente influenzati dall'istruzione ricevuta in Germania. Personaggi come Hüseyin e Fatma sono invece esempi di immigrati di prima generazione (IŞ).

Anche i luoghi di ambientazione fanno riferimento in parte a quelli reali, la loro scelta non è casuale. Per la Germania compare una imprecisata grande città tedesca. Non è possibile individuare esattamente dove si svolgano le scene. Tanto che, a un certo punto, si ha l'immagine di un'automobile con una targa che nella realtà è inesistente. *Almanya* rappresenta una storia che può riguardare qualsiasi città della Germania, qualsiasi luogo in cui, negli anni Sessanta, si recarono i *Gastarbeiter* turchi perché lì c'era bisogno di loro.

I riferimenti alla regione di provenienza della famiglia Yilmaz sono invece più precisi: dapprima si fa menzione dell'Anatolia, poi del sudest della Turchia, poi si cita un paese, Ovacik. L'ambientazione si basa sul ricordo dei nonni di Yasemin e Nesrin Şamdereli e sui racconti della loro famiglia. Dall'Anatolia la scena si sposta poi a Istanbul, dove la famiglia si trasferisce.

Anche le canzoni, tutte autoprodotte, ricreano fedelmente l'atmosfera dell'epoca. Sono scelti con accuratezza la musica, le parole e gli strumenti usati. La composizione è di Gerd Baumann, un tedesco molto aperto agli influssi stranieri (IŞ). La colonna sonora comprende sia canzoni in lingua tedesca – tradizionali o tipiche dell'epoca in cui è ambientata la storia – sia musiche in stile balcanico, piacevoli per il pubblico e adatte al tipo di film realizzato. Come si è osservato prima, alcuni brani – per esempio il celebre canto natalizio *O Tannenbaum* – sono stati rivisitati e riscritti usando il grammelot (IŞ). Altre canzoni sono molto simili a quelle in voga all'epoca e i loro testi riflettono il contenuto del film.

Per la sceneggiatura gioca un ruolo rilevante la narrazione di storie che, secondo la filmmaker stessa, ha segnato anche la sua formazione.

Nell'ambiente culturale di provenienza di Yasemin Şamdereli lo *storytelling* ha grande importanza. Le storie raccontate in famiglia, quando la famiglia non aveva né il telefono né la televisione, le sono rimaste impresse e la loro rielaborazione le ha permesso di comprendere meglio il suo ambiente di provenienza (IŞ).

Nel lavoro di *Almanya*, Şamdereli recupera questo suo bagaglio con lo scopo preciso di far comprendere che «i turchi venuti in Germania non erano un foglio di carta bianco. Erano persone con storie. Con storie, con famiglie, con tragedie, con carattere. Voleva far capire che erano arrivate donne e uomini con un vissuto. Un vissuto diverso per ognuno di loro. E ogni singola vicenda appassionante. Per questo motivo, nel film il bambino protagonista, complice la cugina, sollecita ciascun personaggio a guardare nel suo passato e a 'raccontarsi'» (IŞ).

«Il bambino lavora anche di fantasia e la riuscita della narrazione è nella capacità di intrecciare la sua immaginazione con la realtà dei fatti accaduti o di farne risaltare la discrepanza» (IŞ). Il passato è raccontato attraverso gli occhi del bambino, con la sua immaginazione, che per alcuni aspetti corrisponde alla realtà e per altri no. Nel film immagina che i suoi nonni siano belli, mentre la realtà ovviamente può essere stata diversa. Emblematica e ironica è anche la scena in cui Cenk fantastica

che i lavoratori stranieri, di ogni parte del mondo, siano convocati in Germania da un luogo metafisico (IŞ).

Per rendere evidente la discrepanza tra la realtà e l'immaginazione del bambino la troupe, per il racconto del passato, ha usato colori diversi rispetto a quelli con cui è stata riprodotta la storia direttamente vissuta da Cenk<sup>338</sup>.

Per raccontare la storia di una famiglia ordinaria di origine turca a un pubblico prevalentemente tedesco, per stemperare le tensioni dovute a pregiudizi o conflitti interculturali e per far incontrare i diversi punti di vista, il film ricorre molto all'ironia. Anche da questo punto di vista cerca di introdurre alcune innovazioni. Nel cinema tedesco *Almanya* è il primo lungometraggio che racconta la storia di una famiglia turca ordinaria con un registro ironico e autoironico, a volte parodistico. In passato film del genere erano per lo più o commedie leggere, disimpegnate, o, al contrario, film con una chiave narrativa drammatica.

I personaggi di Şamdereli non sono affatto alieni da pregiudizi e cliché, che diventano, anzi, chiavi di lettura, spiazzanti e divertenti, anche grazie al meccanismo del rovesciamento del punto di vista. Per esempio, un'affermazione come «chissà quali malattie hanno i tedeschi», detta con

---

<sup>338</sup> Cfr. Stefania Sbarra, *Intervista pubblica a Yasemin Şamdereli, in occasione di "Incroci di civiltà"* (organizzato dall'università Ca' Foscari), intervista non pubblicata, Venezia 2013, cit.

convinzione da una protagonista del film quando per la prima volta vede una toilette in Germania, diversa dai gabinetti alla turca, relativizza e rende evidente, ribaltandone il senso, perfino l'ostilità nei confronti degli immigrati turchi che erano considerati sporchi dai tedeschi<sup>339</sup>.

Yasemin è convinta che la sua chiave ironica porti l'impronta della cultura turca: ai turchi – dice – piace molto ridere, riunirsi in gruppo e raccontare storie divertenti. E sono molto creativi<sup>340</sup>.

Le sceneggiatrici si sono ispirate soprattutto a esperienze di vita personali. È il caso dell'affermazione della loro nonna, che esclamava: «Come? Cosa pregano i tedeschi? Ma quella è una statuetta di legno! Come è possibile che adorino il legno?» Era lei, sua nipote Yasemin, che le spiegava che il crocifisso era un simbolo. E allora comprendeva la differenza tra la propria cultura e quella del paese che l'aveva accolta. La sceneggiatura di *Almanya* sfrutta il lato comico di pregiudizi e cliché per rendere chiari i processi con cui si sviluppano<sup>341</sup>.

Ma insieme a elementi comici si mettono a fuoco anche aspetti problematici dell'interculturalità. In alcune fasi della narrazione si ha un passaggio dal comico al tragico e viceversa<sup>342</sup>. «Canan vive con tormento la sua vicenda di ragazza incinta, che attraversa gran parte del film, ma

---

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> *Ibid.*

poi la tensione si stempera nella rivelazione, prima con il nonno, poi con la madre e la nonna, che il compagno e padre del figlio nel grembo è inglese. E si assiste allo spostamento dell'attenzione verso la scelta di un partner né turco né tedesco, ma inglese» (IŞ). Con un ritorno al comico, all'ironia. Perché sia il nonno sia la madre di Canan reagiscono con perplessità e una certa ansia all'idea di doversi confrontare di nuovo e daccapo con una nuova cultura, dopo aver fatto molti sforzi per capire e adattarsi a quella tedesca<sup>343</sup>.

*Almanya* racconta la realtà di una famiglia rappresentativa dei turchi in Germania mantenendo costantemente uno stretto rapporto tra il narratore intradiegetico, incarnato dalla figura di Canan, il personaggio a cui lei si rivolge, ossia il piccolo Cenk, e il pubblico. La ventenne Canan, nipote di Fatma e Hüsseyin, frequenta l'università e abita con il fidanzato David. All'inizio del film apprende di essere incinta, e vive una forte preoccupazione per il timore di offendere la sua famiglia. Rappresenta un'immigrata di terza generazione perfettamente integrata, nata e cresciuta in Germania, dove è andata a scuola. La sua visione del mondo è segnata sia dalla formazione avuta, sia dalla famiglia di origine a cui è profondamente legata. Il suo stile di vita corrisponde alla società tedesca

---

<sup>343</sup> *Ibid.*

in cui vive, ma le succede di dover mediare tra la mentalità del fidanzato inglese e quella sua e di tutta la famiglia Yilmaz: per David la loro famiglia sarà costituita da loro due e da loro figlio. Per lei invece il concetto di famiglia è più complesso, i suoi componenti sono molti (i nonni, gli zii, i cugini). Inoltre, è una storia. Perciò Canan è la figura che più si presta ad assumere il ruolo dell'istanza narrante, è il personaggio che riesce meglio a esprimere il punto di vista dei turchi immigrati in Germania, a raccontare la loro storia, e che nello stesso tempo conosce meglio la cultura tedesca.

All'inizio è proprio lei – *off screen* – che si rivolge direttamente al pubblico, commentando alcune fotografie che rappresentano se stessa e la sua famiglia in diversi momenti della loro vita. Si chiede, Canan, cosa ne sarebbe di lei se fosse nata e cresciuta in Turchia e non in Germania. Proprio lei ha rielaborato il suo passato e il passato della sua famiglia di origine ed è in grado di raccontarlo.

La narrazione è filtrata anche da un altro personaggio: quello di Cenk, il nipote più piccolo di Fatma e Hüsseyin, figlio di coppia mista (madre tedesca e padre turco nato in Germania). In un primo momento, a scuola, dichiara di provenire dalla Germania, ma vive una crisi d'identità quando la maestra gli fa notare che suo padre ha un'altra origine, e i bambini



turchi gli rimproverano di non essere un vero turco, rifiutando di farlo giocare nella loro squadra di calcio.

Cenk ha bisogno di chiarimenti riguardo alla sua appartenenza e, durante una riunione familiare, domanda le ragioni della presenza della sua famiglia paterna in Germania nonostante le radici affondino in Turchia. Il bambino è il componente della famiglia turca che più è vicino al pubblico tedesco: sua madre è tedesca, con i genitori parla in tedesco, non è in grado di seguire una conversazione in turco, di cui comprende pochissime parole. Inoltre, non conosce il passato dei nonni.

È la figura alla quale è logico dare qualche spiegazione in più, e anche chiare, senza dare nulla per scontato. Come Cenk, anche la platea di un qualsiasi cinema tedesco forse sa poco o male della realtà turca. Il bambino è la mediazione perfetta per far arrivare un messaggio chiaro.

Di rilievo è la scelta della lingua in cui è realizzato il flashback: la storia inizia in Turchia e i personaggi in principio si esprimono in turco. Ma, per far capire il racconto al bambino, a un certo punto Canan li fa parlare in tedesco. Scelta che dimostra come il destinatario principale sia proprio il pubblico tedesco. Non ultimo, Cenk contribuisce a rendere il film più accattivante, rende possibile una rappresentazione in parte fantasiosa, legata alla sua immaginazione.

Attraverso Canan e Cenk, è data voce a molti personaggi di *Almanya*: al nonno Hüsseyin, che da giovane, in Anatolia, fatica a mantenere la moglie e i tre figli e decide di emigrare in Germania. Lavora molto duramente, il nonno, e una volta in Germania ha nostalgia della famiglia e fa domanda per il ricongiungimento. Dopo un po' di anni decide di stabilirsi definitivamente nella Repubblica Federale Tedesca anche se non smette mai di sentirsi turco.

Un altro punto di vista significativo è quello della moglie Fatma, che subisce la decisione del marito di portare con sé la famiglia in *Almanya*. Quando lascia la Turchia, così come quando giunge in Germania, Fatma ha forti pregiudizi nei confronti dei tedeschi, non conosce e non capisce né la loro lingua né la loro cultura, ma non si perde mai d'animo, neanche nelle situazioni più difficili. Riesce, ad esempio, nonostante mille difficoltà e incomprensioni, a fare la spesa in un piccolo negozio anche se non conosce il tedesco.

I tre figli di Hüsseyin e Fatma, Leyla, Muhamed e Veli, in più occasioni vivono la stessa esperienza in modo diverso l'uno dall'altro. Ad esempio, il maggiore Veli affronta la decisione del padre di portare tutta la famiglia in Germania con più leggerezza di Muhamed, che si arrabbia e si dimostra molto angosciato prima della partenza, sebbene sia entusiasta di

andare a vivere in un paese ricco, con beni di consumo che nella sua terra non è possibile avere.

A lui è stato raccontato che i tedeschi si cibano di carne umana, perché tutte le domeniche in chiesa mangiano il corpo di un uomo morto in croce, e sogna Gesù Cristo che entra nella sua camera da letto, scende dalla croce e gli morde il collo.

La differenza di percezione da parte dei bambini emerge anche al loro arrivo all'aeroporto: vedono tutti esattamente le stesse cose, ma Leyla osserva che la realtà lì è uguale a quella da cui provengono, mentre Muhamed afferma esattamente il contrario. Alcuni vissuti, invece, coincidono per tutti e tre: tutti arrivano in Germania con stereotipi, ma tutti loro, col tempo, sono sempre più attratti dal paese che li accoglie. Come dimostra l'episodio in cui chiedono alla madre di organizzare la festa di Natale così come fanno le famiglie tedesche. Diverso dagli altri è il caso di Ali, l'ultimo figlio di Fatma e Hüsseyin, nato in Germania. Ali fa molta fatica a esprimersi nella lingua dei genitori, ha una grande considerazione della cultura tedesca, mentre è molto critico nei confronti di quella turca, non ama il cibo piccante preparato dalla madre, ritiene che non bisognerebbe tollerare il lavoro minorile in Turchia, paese di cui peraltro detesta la corruzione.

Il filo conduttore è tenuto soprattutto da Canan, che presenta se stessa e la famiglia Yilmaz e inizia la narrazione ponendosi domande sul proprio destino e la propria identità. Canan è il personaggio pronto a offrire il suo aiuto al piccolo Cenk quando questi chiede «Cosa siamo?», che gli racconta, un po' alla volta, il passato della famiglia d'origine, che lo accompagna nella sua rielaborazione. È anche la voce narrante che conclude il racconto e che dà il messaggio finale del film:

Wir sind die Summe all dessen, was vor uns geschah, all dessen, was unter unseren Augen getan wurde, all dessen, was uns angetan wurde. Wir sind jeder Mensch und jedes Ding, dessen Dasein das unsere beeinflusste oder von unserem beeinflusst wurde. Wir sind alles, was geschieht, nachdem wir nicht mehr sind, und was nicht geschähe, wenn wir nicht gekommen wären<sup>344</sup>.

Il messaggio conclusivo si riflette nella narrazione attraverso appropriati accorgimenti, come la metafora della casa che Hüsseyin ha acquistato in Turchia. All'arrivo della famiglia Yilmaz in Anatolia, quando il nonno è oramai fuori dalla scena, si rivela essere solo una parete con una porta: rappresenta un punto d'arrivo, ma aperto, tale da consentire a ogni personaggio di ricostruire quell'edificio come desidera, se lo desidera.

---

<sup>344</sup> «Siamo la somma di tutto ciò che è successo prima di noi, di tutto ciò che è stato fatto sotto i nostri occhi, di tutto ciò che ci è stato fatto. Siamo ogni persona e ogni cosa la cui esistenza ha influenzato la nostra esistenza o che è stata influenzata dalla nostra. Siamo tutto quello che succede dopo che non ci siamo più e quello che non succederebbe se non fossimo venuti».

Tanto che Muhamed decide di fermarsi, a differenza degli altri, che tornano in Germania.

Talvolta vi è una presa di distanza dalle affermazioni dei personaggi, rivelata, ad esempio, dalla musica. Quando in Anatolia il piccolo Emre dice all'amico Muhamed, che sta per partire per la Germania, che i tedeschi mangiano carne umana. Anche se tutti gli elementi legati a questa affermazione esprimono l'angoscia provata da Muhamed, ad un certo punto una musica extradiegetica piuttosto ritmata sdrammatizza il dialogo dei bambini.

La sequenza è collocata a circa un quarto del film. L'affermazione di Emre, dissacrante, avrebbe potuto risultare offensiva e provocare reazioni negative, perfino di indignazione, in un pubblico cristiano, se non fosse stata messa in scena con il tono giusto, cioè grazie a tecniche filmiche adeguate.

È fondamentale, e non casuale, la scelta dei personaggi: due bambini, Muhamed ed Emre, che si stanno dando l'addio prima che Muhamed parta per la Germania con i genitori e i due fratelli. Da poco è arrivata a casa una lettera in cui è scritto che la domanda per il ricongiungimento familiare di Hüseyin Yilmaz è stata accettata. Muhamed ha reagito con rabbia. Sono seguite alcune scene in cui i due fratelli hanno dato addio agli amici.

La sequenza, suddivisa in venti inquadrature, si apre con un campo lungo: su una gradinata che scende lungo una collina. Due bambini sono seduti al centro (inquadratura 1). Si sente una musica extradiegetica, sono note del motivo musicale iniziato durante quella precedente. La gradinata è vecchia e malconcia. A destra e a sinistra vi è il terreno incolto, brullo, ciuffi di erbacce. Sullo sfondo, a destra, si stagliano due alberi. Il cielo è coperto da nuvole sparse. Segue un primo piano di Emre (2) che, rivolto a Muhamed, dice: «Wusstest du, dass es in Deutschland überall Coca Cola gibt?», Sapevi che in Germania c'è Coca Cola dappertutto? Solo il volto di Emre è messo a fuoco, così come in tutti i primi piani successivi.

In quello che segue, Muhamed (3), impressionato, guarda l'amico con un sorriso di entusiasmo. Chiede: «Wirklich?» (Davvero?). Emre (primo piano) (4), annuendo, risponde: «Ja, sie haben Massen davon.», Sì, ne hanno a mucchi. Muhamed volge la testa da un'altra parte e sorride con uno sguardo sognante (5). Intanto si sente la voce di Emre: «Wenn du da bist, schickst du mir dann welche?», Quando sei lì, me ne mandi un po'? Mentre viene detta questa frase appare un primo piano di Emre, che sorride mentre inarca leggermente la schiena (6).

Nell'inquadratura immediatamente successiva Muhamed, rivolto a Emre, risponde con il viso corrugato (7) (primo piano): «Das geht nicht!», Non è possibile. Emre (8, primo piano), deluso: «Warum nicht?», perché no?,

Mohamed argomenta (9, primo piano): «Wie soll denn eine Flasche Cola in einen Umschlag passen?!», Come può stare una bottiglia di Coca Cola in una busta?!

Segue una mezza figura con entrambi (10). Emre riflette un momento, è deluso e prova invidia per l'amico. I due personaggi non si guardano in questo momento, ognuno è assorto nei suoi pensieri. Muhamed ha uno sguardo assente. Emre sbuffa, per la rabbia chiude con forza la bocca, guarda l'amico e poi dice: «Ich bin froh, dass wir nicht hin müssen.», Sono contento che noi non dobbiamo andare lì. Muhamed, sorpreso, si gira verso l'amico e chiede: «Wieso?», perché? Emre (11, primo piano): «Es sind alles Ungläubige da.», Sono tutti miscredenti lì. Muhamed (12, primo piano) annuisce, comincia a pensare e, mentre sta volgendo lo sguardo da un'altra parte, Emre racconta: «Mein Bruder hat mir gesagt, die Deutschen essen Schweinefleisch und Menschen!», Mio fratello mi ha detto che i tedeschi mangiano maiale e carne umana. Muhamed ha uno sguardo sconcertato e impaurito (13, primo piano). Guarda l'amico con preoccupazione (14, primo piano). In questo momento inizia una musica che prosegue con un crescendo.

Segue una mezza figura con entrambi i personaggi (15). Emre spiega: «Ihr Zeichen ist so ein toter Mann am Kreuz», Il loro segno è un uomo in croce così, e allarga le braccia, le mani a penzoloni, per mimare la figura

di un uomo crocifisso. «Den haben die auch aufgegessen!», Hanno mangiato anche lui. La musica continua in crescendo. In un primo piano (16) Muhamed si mostra più impressionato e più impaurito di prima, sono inserite alcune note nuove, appena percettibili, la musica è veloce e disarmonica. Nel primo piano successivo (17), Emre continua il racconto: «Und jeden Sonntag treffen sie sich in einer Kirche und da essen sie von ihm und trinken sein Blut!», E ogni domenica si incontrano in chiesa e lì mangiano il suo corpo e bevono il suo sangue. Riprende l'andamento che aveva nell'inquadratura 16. A questo punto, un altro primo piano mostra ancora lo spavento di Muhamed (18), che chiede conferma di quanto ha appena sentito: «Echt? Sie essen Menschen?», Veramente? Mangiano carne umana? Emre annuisce (19) con uno sguardo che esprime la sua soddisfazione per essere riuscito a vendicarsi. L'ultima inquadratura (20), una mezza figura, mostra entrambi i bambini, ognuno dei quali ha lo sguardo rivolto in una direzione diversa – sono assorti nei propri pensieri. La musica in questo momento è un po' più veloce e composta da note di una tonalità più alta. Proseguirà fino all'inizio dell'inquadratura successiva.

Il *découpage* classico rende chiara la sequenza, le inquadrature sono legate l'una all'altra soprattutto grazie al raccordo degli sguardi dei bambini. Il film ricorre anche a un raccordo sonoro: mentre Muhamed



compare in un primo piano (5), Emre comincia a parlare, per terminare la frase durante l'inquadratura successiva. Lo stesso avviene con la dodicesima inquadratura, quando durante un primo piano di Muhamed Emre inizia un racconto, che prosegue durante le inquadrature successive. Le battute dei personaggi sono sempre coerenti con le immagini a cui si riferiscono, così come non viene a mancare una coerenza di fondo del discorso. Le cui incongruenze si limitano a far emergere l'ingenuità dei bambini.

La semplicità della sequenza è data anche dalla staticità dei personaggi, che occupano lo stesso posto, e dall'angolazione delle inquadrature: il bambino che si trova a destra della telecamera viene inquadrato da sinistra e viceversa. La musica extradiegetica iniziale ha la funzione di mantenere una continuità con la parte precedente del film. Infatti è subito interrotta. Riprende nella quattordicesima inquadratura, legando da questo momento in poi le varie immagini fino all'inizio della sequenza successiva. Anche se da questo punto in poi non viene interrotta, in alcuni momenti è variata: dapprima vi sono note di una durata relativamente lunga, che proseguono con un crescendo, preparando lo spettatore al climax. Poi, nell'inquadratura 16, la disarmonia esprime il disorientamento di Muhamed. Successivamente il motivo cambia, diventa più armonioso, allentando così la tensione e sdrammatizzando

l'affermazione di Emre. In questo modo la regista prende le distanze dal racconto. La fruizione è facilitata anche dalla scelta della scala dei piani e dagli sguardi: i primi piani, nei quali è sempre messo a fuoco solamente il personaggio, portano a un rapporto di intimità tra quest'ultimo e lo spettatore.

Inoltre, gli sguardi dei bambini sono sempre espressivi. Dopo che Mohamed ha saputo che in Germania ci sono grandissime quantità di Coca Cola, il suo sguardo è quello del fantasticare, ed è evidente che sta pensando alla Coca Cola. Immagini in cui c'è una intensa comunicazione tra i bambini, quando dialogano tra loro, si alternano a immagini in cui ognuno ha pensieri diversi.

Lo spettatore viene preparato al climax – l'affermazione secondo cui «i tedeschi mangiano carne umana» – a partire dall'inizio della sequenza stessa. La prima immagine, in cui è raffigurata la collina brulla con la scalinata malconcia, rivela la zona di provenienza dei protagonisti, molto povera. In contrasto con la prima frase di Emre, che stuzzica l'amico anticipandogli che in Germania avrà modo di bere tantissima Coca Cola. Questo provoca in Muhamed, e nello spettatore, un'aspettativa positiva. Un cambiamento di stato d'animo si ha nel momento in cui Muhamed delude l'amico dicendogli che non potrà mandargliene, dato che le

bottiglie non possono stare in una busta. Gli sguardi di Emre che seguono esprimono delusione, rabbia, invidia e desiderio di vendetta.

È proprio in questo momento che Emre racconta all'amico che in Germania sono tutti miscredenti, che ogni domenica in chiesa mangiano il corpo di un uomo in croce e bevono il suo sangue. Lo spettatore può immaginare come siano contrastanti le aspettative di Muhamed, che se da un lato si aspetta ricchezza, l'accesso a beni di consumo di cui in Anatolia non dispone, dall'altro si sente esposto a pericoli enormi. La musica armoniosa, ancora extradiegetica, inserita alla fine della sequenza, ha la funzione di sdrammatizzare un'affermazione in sé così pesante e, come si è rilevato, di esprimere la distanza dal punto di vista dei personaggi.

*Almanya* mostra dunque come si possono formare gli stereotipi, li enfatizza, mette in luce l'ingenuità su cui si basa quello qui rappresentato, riuscendo così a smontarlo, a destrutturarli, rendendolo meno minaccioso per la comunità a cui è rivolto. Non manca di evidenziare le emozioni contrastanti provate da chi sta per emigrare, che teme ma nello stesso tempo desidera la realtà in cui sta per inserirsi. La scena è dunque un esempio di umorismo transculturale.

Il film conduce il pubblico tedesco nella sua stessa storia, negli episodi che hanno scandito l'arrivo delle prime ondate di immigrati turchi. Proponendo la visuale della Repubblica Federale Tedesca. Esempio –

all'inizio, appena dopo che Canan ha presentato le fotografie di sé e della propria famiglia – il collage di materiale documentaristico in bianco e nero dei primi anni Sessanta, una banconota del marco tedesco e la prima pagina a colori di un numero di "Der Spiegel". Nelle sequenze finali, in un filmato in bianco e nero, uno spezzone di cinegiornale, un uomo afferma: «Wenn wir wieder vor die Wahl gestellt werden, dann nur türkische Arbeitskräfte», Se saremo messi di nuovo di fronte a questa scelta, allora solo forze lavoro turche. Diversa la posizione espressa dalla celebre affermazione di Max Frisch, che pure enuncia una visione del mondo di lingua tedesca, una visione occidentale: «Wir riefen Arbeitskräfte, es kamen Menschen», Abbiamo chiamato forze lavoro, sono arrivate persone. Lo scrittore svizzero-tedesco non si limitava a criticare l'atteggiamento xenofobo degli svizzeri, ma esprimeva empatia nei confronti degli immigrati. I filmati, le immagini e le citazioni che evocano la memoria dei tedeschi sono collocati nella fase iniziale e in quella finale del film. Nella prima sono proposti elementi che aiutano lo spettatore a ricordare come i media tedeschi trattavano il tema immigrazione all'inizio degli anni Sessanta, permettendogli così di "entrare" gradualmente nel vivo della storia. Gli elementi presentati alla fine del film intendono avvicinare i punti di vista che inizialmente erano distanti l'uno dall'altro: quello del pubblico tedesco e quello degli

immigrati di origine turca. E questo può avvenire solo dopo che è stata raccontata la storia della famiglia Yilmaz, a cui ora lo spettatore si sente più vicino.

Un processo analogo riguarda i protagonisti turchi. Nel corso del film, man mano che “recuperano” il proprio passato, che lo apprendono e/o lo raccontano, che scambiano i propri punti di vista, la loro consapevolezza di sé conosce un’evoluzione. E tutto questo permette a ognuno di fare scelte che gli corrispondono. Inizialmente Cenk ha una crisi d’identità, si sente disorientato quando si deve confrontare con l’idea che hanno di lui sia i tedeschi sia i turchi. A scuola non è in grado di dire con sicurezza da dove viene ed è spiazzato e arrabbiato quando emerge che la carta geografica appesa in classe non raffigura l’Anatolia. Lo smarrimento di Cenk prosegue a casa dei nonni, quando, durante una riunione familiare, deve fare i conti con visioni diverse e contrapposte e riceve informazioni contrastanti sulla sua appartenenza. Riesce a superare questa crisi solamente grazie all’aiuto di tutta la famiglia. Tutto il film verte sul percorso che li porta nella terra di origine, sia grazie al flashback, sia grazie al viaggio nel paese dei nonni. Cenk è affascinato dalla storia narrata da Canan e dai racconti del nonno e vive con emozione il contatto con un bambino turco che, durante una sosta in Turchia, mangia con loro e con cui riesce a comunicare, anche se inizialmente con una certa fatica.

Al suo ritorno a scuola è più sicuro di sé, porta alla maestra una cartina geografica dell'intera Turchia e ottiene che sia appesa, integrando così quella dell'Europa, che inizialmente comprendeva solamente Istanbul.

Eloquente la scena in cui compaiono tutti i protagonisti, sia del presente sia del passato, compreso David, insieme, per un picnic. Sono vicini l'uno all'altro gli attori che hanno rappresentato gli stessi personaggi, mentre Canan, in stato di gravidanza piuttosto avanzato, commenta con la frase sopra citata («Siamo la somma ...») La scena mostra soprattutto che il passato è parte di ogni persona e di tutti. C'è la condivisione, di mangiare tutti insieme, allegramente e informalmente. C'è il passato della famiglia, che alla fine del viaggio è vissuto con un senso del presente.

Vale la pena analizzare come *Almanya* aiuti lo spettatore a guardare una storia a lui "estranea", "estranea" alla propria esperienza, proponendo uno sguardo inedito, e così metterlo nelle condizioni di capire e accettare una chiave che fa saltare schemi consolidati. Il film mette in scena diversi punti di vista e gradualmente li fa convergere, per poi dare un proprio messaggio.

La pellicola prepara lo spettatore a recepire punti di vista insoliti già a partire dai titoli di testa, con l'iniziale comparsa dei logo dei tre produttori – TMG, Concorde e Roxy Film – seguita da dieci inquadrature,

compresa quella che mostra il titolo. In principio si sente solamente una musica melodiosa, che all'improvviso si fa più ritmata, mentre appare, ripresa dalla telecamera in posizione frontale, una scritta bianca su un tappeto turco dai colori verde, marrone, giallo e nero. L'immagine viene illuminata un po' alla volta da una luce che mette in risalto la scritta e parte dello sfondo, lasciando nell'ombra gli angoli. La telecamera si ferma per poi girare improvvisamente verso sinistra, accompagnata da una nota musicale più lunga delle altre.

La stessa operazione è ripetuta fino alla terza inquadratura, poi cambia la direzione, lo sguardo è portato in alto a destra. Quando compare la quarta scritta, la musica si ferma per fare una brevissima pausa. Riprende poi in forma più melodica. Le note continuano, prima sono più veloci, poi il ritmo diventa un po' più lento, intanto che la telecamera si sposta leggermente verso il basso a destra, per mostrare una scritta riferita al direttore di fotografia e, alla sua destra, una fotografia in un riquadro bianco con scritto, in basso «Canan und Dede 1987», Canan e dede (nonno) 1987.

Si sente la voce di Canan: «Das bin ich mit meinem Grossvater. Das ist das erste Bild von uns zusammen.», Questa sono io con mio nonno. È la nostra prima foto insieme. La telecamera si allontana leggermente dall'immagine. Anche in questo momento la musica cambia, da ritmata

diventa più melodica, poi si sente una nota leggermente più lunga e più alta che accompagna il movimento verso l'immagine successiva. La telecamera si muove prima un po' più in basso a destra, poi fa una piccola curva spostandosi prima leggermente verso l'alto, per tornare in basso a destra verso la nuova foto, che viene inquadrata un po' alla volta, insieme a una scritta riferita alla musica originale. In principio la telecamera è leggermente inclinata verso destra, poi riprende la posizione frontale e si avvicina alla fotografia fino a mostrare solo questa, senza la scritta, prima solo in parte, poi tutta intera. Intanto la voce di Canan commenta: «Und das sind wir heute. Viele Jahre später, mit der ganzen Familie. Ich ganz links, und Opa ganz rechts. Das ist das letzte Bild, das es von uns gibt.», E questi siamo noi oggi. Molti anni dopo, con tutta la famiglia. Io nel punto più a sinistra, il nonno nel punto più a destra. È l'ultima foto che c'è di noi.

La musica è ancora ritmata. Mentre la telecamera si sposta verso il basso a destra, Canan racconta «Kurz nachdem das Foto gemacht wurde, hat sich alles verändert», Appena dopo che fu fatta questa foto tutto è cambiato. Compare poi una foto di una signora velata vestita di rosso che aiuta una bambina piccola a camminare. La foto si trova a destra di una scritta ed è leggermente inclinata verso destra. Nell'angolo in basso a destra compare l'angolo di un'altra fotografia, sovrapposto ad essa. La



foto ruota poi ancora un po' verso destra, la telecamera si allontana, per procedere poi in basso a destra. Continua la stessa musica ritmata, con una tonalità leggermente più bassa. Poi riprende la tonalità più alta, più veloce. La telecamera si dirige leggermente in basso, verso destra, inquadra una scritta e, alla sua destra, la foto di una bambina vestita in maschera, a Carnevale. Si avvicina alla foto della bambina per riprenderne una parte e per fare poi un primo piano della bambina stessa. La voce di Canan dice: «Ich denke oft darüber nach, wie mein Leben verlaufen wäre, wenn ich in der Türkei geboren wäre, und nicht in Deutschland», Penso spesso a come sarebbe trascorsa la mia vita se fossi nata in Turchia, e non in Germania.

Prosegue una musica ritmata, che acquisisce una tonalità leggermente più alta. Con un movimento verso l'alto a destra la telecamera si sposta verso una scritta – riferita ai costumi e posizionata a sinistra – e la fotografia di una bambina il suo primo giorno di scuola, in Germania, a destra. Dapprima la foto è ruotata verso destra, poi si raddrizza lentamente, viene ingrandita, per cui non rimane più spazio per la scritta. La voce commenta: «Dass ich aber made in Germany bin, verdanke ich dem deutschen Wirtschaftswunder», Per essere made in Germany ringrazio il boom economico tedesco. Si sente una musica di violino, melodiosa. Poi alcune note in crescendo. La telecamera si sposta improvvisamente verso

destra, per mostrare il titolo e il sottotitolo del film: *Allmanya*, in corsivo giallo, e WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND, in stampatello maiuscolo bianco, con caratteri più piccoli. Lo sfondo è nuovo: si tratta di un tappeto turco a fiori di colore rosso scuro su sfondo marrone molto chiaro. L'immagine è ben illuminata, a parte le estremità. Si sente un colpo di piatti, seguito da alcune note d'arpa. La telecamera si sofferma su quest'immagine più a lungo che sulle altre.

Nello scorrimento dei titoli di testa lo sguardo dello spettatore è accompagnato in direzioni insolite: dapprima, per due volte, è portato da destra a sinistra, poi il movimento della telecamera diventa obliquo, si sposta per una volta in alto verso destra, per poi dirigersi per quattro volte in basso a destra, poi ancora in alto a destra, infine si dirige a destra per arrivare al titolo. Le fotografie dalla quinta alla nona inquadratura non sono mai in una posizione convenzionale, usuale, ma ruotate, quasi sempre la telecamera le inquadra con inclinazioni diverse, così come modifica la distanza con cui le riprende. Lo sfondo, eccetto che per il titolo, è sempre uguale, ma originale, infatti si tratta di un tappeto turco. Con la comparsa del titolo viene modificato, anche se si tratta ancora di un tappeto turco. Quindi, già a partire dai titoli di testa l'occhio dello spettatore si abitua a vedere le immagini da punti di vista inconsueti, che cambiano repentinamente, sorprendendolo. Le inquadrature sono

accompagnate da una musica che corrisponde ai movimenti della telecamera, le note sono lunghe quando accompagnano gli spostamenti da una scritta all'altra, più brevi quando mettono in risalto una fotografia o una scritta. Contribuiscono, negli spostamenti, ad accompagnare la sorpresa riservata al pubblico. I due sfondi introducono il pubblico nell'ambientazione della storia, quella di una famiglia di origine turca, mentre le frasi pronunciate dal personaggio di Canan, che durante tutto il film sarà il narratore diegetico, hanno la funzione di anticiparla. Canan presenta brevemente due personaggi, se stessa e il nonno, lascia lo spettatore un po' in sospeso quando racconta che dopo la foto di tutta la famiglia tutto è cambiato, anticipa il fulcro della storia stessa quando dice che si chiede molto spesso cosa ne sarebbe stato di lei se fosse nata in Turchia e non in Germania. L'ultima frase da lei pronunciata si collega con la scena che seguirà immediatamente il titolo: un documentario dei primi anni Sessanta in cui sarà narrato il boom economico della Germania.

Già le primissime immagini, collegate ai titoli di testa, preparano lo spettatore, alludendo alla miscela di culture, distinte ma convergenti, che seguirà e che si svilupperà nella successiva narrazione. Canan menziona il boom economico tedesco, di cui in qualche modo si sente figlia. Appena dopo il titolo e il sottotitolo del film, ecco un collage di materiale

documentaristico dei primi anni Sessanta, che fa il paio con quello di fotografie appena viste. La telecamera si sposta solo a destra, non a sinistra come nella sigla, ma assume anche qui inclinazioni diverse rispetto a ciò che riprende e anche qui si avvicina e si distanzia dall'oggetto della ripresa. Inoltre, alcune immagini sono mostrate per intero, mentre di altre si vede solo una parte. Il materiale è costituito da tre filmati in bianco e nero – in riquadri bianchi – due banconote e alcune monete della Repubblica Federale Tedesca, a colori, da alcune fotografie in bianco e nero e dalla prima pagina della rivista “Der Spiegel”, anche questa a colori. La musica dei filmati che accompagna la sequenza – una canzone e una musica strumentale di sottofondo – è un genere molto in voga nella Germania degli anni Sessanta. Quindi, mentre alcuni elementi appartengono della memoria del pubblico tedesco, come il materiale documentaristico del collage e la colonna sonora (anche le voci), altri esprimono un punto di vista insolito, come il tappeto turco e le immagini poste in posizione obliqua.

La reiterazione di certi temi caratterizzanti, di volta in volta osservati con angolazione diverse, è un crescendo che consente allo spettatore di immedesimarsi nella varietà di sensazioni che provano i personaggi alle prese con il nuovo e cangiante ambiente sociale e culturale.

Si pensi al motivo dei baffi: compaiono per la prima volta durante la fase iniziale, quando comincia il flashback e si vedono tre uomini a casa di Fatma in Anatolia. Tutti portano strani baffi. Il primo ha le punte leggermente rivolte verso l'alto, quelle del secondo sono un po' più pronunciate, ma quelle più singolari sono quelle del terzo, che compare per ultimo: ha lunghissimi baffi bianchi, che sulle guance disegnano un'ampia curva per arrivare con le punte fino agli zigomi. Il motivo dei baffi ricompare a metà del film, quando gli Yilmaz arrivano in Germania e i bambini notano che nessuno li porta. I volti dei funzionari della dogana sono inquadrati dal basso. I piccoli li trovano molto strani e ridono. Ma quegli stessi bambini, nella fase finale del film, esortano il padre a tagliarseli, osservando che in Germania non si portano. Ora non è più strano vedere uomini rasati, anzi, trovano fuori luogo un padre baffuto.

L'intreccio dei diversi punti di vista raccontati in *Almanya* avviene nella fase finale. Le ultime frasi pronunciate da Canan, una citazione di Salman Rushdie tratta da *I figli della mezzanotte* – sintetizzano la risposta alla domanda iniziale di Cenk «Cosa siamo?» La nostra identità, sostiene il film, è determinata dal nostro passato, dalla nostra esperienza, dal nostro agire e dalle nostre scelte. Le parole di Rushdie accompagnano, non a caso, l'ultima scena, in cui tutti gli attori e i personaggi principali

s'incontrano in un indefinito luogo montuoso, in una sorta di spensierato picnic. Questa scena dà spazio a personaggi che, nella diversità di ognuno, condividono un percorso di vita. Importante la scelta dell'autore della citazione, lo scrittore indiano naturalizzato britannico Salman Rushdie, espressione del meticcio che si ritrova nel film. In seguito compaiono frasi, fotografie, filmati e citazioni. Si alternano le visioni di turchi e tedeschi, di intellettuali, di reclutatori di manodopera e di persone simbolo della classe lavoratrice immigrata.

A ognuno è data l'opportunità di esprimere la propria identità, a ognuno di fare le scelte che trova congeniali, pur rimanendo all'interno di una realtà di un meticcio culturale in continua evoluzione. È il finale onirico di un film, un happy end, è una speranza, ma rispecchia anche un percorso che, nella realtà, pur contraddittoriamente, procede e cambia il volto della Germania e cambia anche chi per nascita o per scelta o per necessità oggi ne fa parte.

## Appendice

### Intervista con Emine Sevgi Özdamar

Amburgo, 27 maggio 2014

#### **Cominciamo dal tema dell'identità**

Chi ha origini turche è sempre sospinto indietro verso la sua identità originaria. Eppure in Germania siamo già alla quarta generazione di cittadini tedeschi di origine turca. Io racconto la loro storia nei miei libri. Si pensi ai tanti riferimenti nel mio romanzo *Karawanserei*. Credo che si debba scrivere su di loro per fare chiarezza, e non per fare il contrario. Vi è un pensiero imperialistico secondo il quale tutti i turchi avrebbero un'unica storia. È sbagliato. Questa è purtroppo la cosiddetta letteratura della migrazione.

#### **Lei sostiene che non c'è la dovuta attenzione al tema ...**

Bisogna conoscere le origini del fenomeno dell'immigrazione. Per quaranta-cinquant'anni non ci siamo occupati affatto dei turchi, dei veri turchi, di quelli che ora sono già morti, i cui figli sono tedeschi con genitori turchi, ma che vengono continuamente spinti a ricercare la loro identità. E questo ora è diventato anche una specie di business, che può funzionare bene per raccontare storie e fare commenti, o cose del genere.

**Vorrei soprattutto parlare della sua esperienza con il corpo. Sua madre è stata una figura di riferimento per lei, anche da questo punto di vista. Nella sua opera si nota quanto sia importante sapersi immedesimare nella altre persone, provare le stesse emozioni e fare gli stessi movimenti.**

Deve sapere che mia madre e mio padre erano orfani. Mia nonna ebbe sette figli. Quando ero piccola la vita si svolgeva per strada. La Turchia non era un Paese industrializzato. Vi era un divario tra la nostra società arcaica e quella moderna di Hollywood e chewingum. Nelle società arcaiche le storie avvengono sulla strada, si sente e lo si avverte. Come anche in un'opera teatrale, la materia tragica è toccante ma allo stesso tempo promette solo un'utopia. E in questo modo siamo cresciuti, con aspetti comici e tragici, e naturalmente con la capacità di

immedesimazione. Mia nonna e mia madre mi hanno educata a essere sensibile sin da piccola. Questi erano i valori. I soldi non erano ancora il valore dominante, per lo meno non nella nostra cerchia.

**Ha detto che le lingue hanno corpo nel dialetto. Il tedesco, ad esempio, è molto paziente, permette di fare delle pause; ad esempio, durante un monologo recitato in teatro.**

Sì, è vero, perché il verbo viene alla fine, e perciò nella lingua tedesca devi aspettare per poter capire cosa stai raccontando. Questo invece non avviene in francese. Lo so per via dei miei pezzi teatrali. A Parigi, non puoi fare pause sul palcoscenico, devi parlare e continuare a parlare. Invece in tedesco puoi fare delle pause. In turco non so, mi faccia pensare ... sì anche in turco puoi fare delle pause, perché il verbo viene dopo.

**Ha anche affermato «il mio corpo è una città antica».**

Sì, o meglio, ogni corpo umano è un'antica città.

**E ha anche spiegato come è cominciato tutto ciò, quando ha affermato: «Sono andata a letto e avevo dolori». Questo dipende dalla sua esperienza da bambina, il modo in cui è stata educata?**

Se pensi alla povera gente, gente che è già morta da cinquant'anni, e pensi a loro e vuoi riscoprirli, puoi ritrovarli quei sentimenti e sensazioni che hai sviluppato per loro, consapevolmente o inconsapevolmente, se cerchi nella città antica che è nel tuo corpo. E nel momento in cui li hai ritrovati, sei felice, ma allo stesso tempo questa riesumazione può provocare dolori fisici, febbre.

**Il corpo per lei è molto importante nella descrizione dei suoi personaggi. È una sensibilità che le viene anche dalla sua esperienza recitativa?**

Certo, in teatro il dialogo avviene anche attraverso il corpo. In teatro il corpo è fondamentale, di certo non puoi parlare con la testa, non servirebbe a nulla in teatro.

**In questo, lo scrittore Feridun Zaimoğlu sostiene che ha imparato molto da lei.**

Sì, ma poi ha detto che non ha letto nessuno dei miei libri. Ha detto che sua zia nelle notti fredde mi avrebbe raccontato le storie di sua madre. E perciò ci sono queste analogie tra il mio romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* e il suo romanzo *Leyla*.



**In una delle classi del liceo nel quale insegno tedesco, ho fatto leggere ai ragazzi di 18 anni un passo dal suo racconto *Mutterzunge*. Hanno posto domande pertinenti e mi sembra abbiano capito tutto. Zaimoğlu è risultato invece più difficile per loro.**

Sì, sì, perché lui ha scritto il suo libro di getto, sulle ginocchia, il testo non è organico. Ha dichiarato di averlo scritto in tre mesi. Io impiego quattro o cinque anni per i miei libri.

**Il teatro – lei ha affermato più volte - è molto importante per lei. Peraltro ha lavorato anche come attrice di film. Dai suoi libri si direbbe che abbia passato quasi ogni sera a guardare film e a studiare...**

Sì, eravamo in una comunità cinematografica. A Berlino abbiamo anche pubblicato una rivista, ci occupavamo anche di molti italiani, come Pasolini e Antonioni. Questa fase, la racconto nel libro *Die Brücke vom Goldenen Horn*.

**Pensa che questa sua attività cinematografica abbia influenzato i suoi libri?**

Sicuramente sì. Tutti gli elementi confluiscono: teatro, film, musica, pittura. E la poesia. Io conosco tutti i poeti turchi.

**La sua Turchia è Malatya, nell'Anatolia sud-orientale, dove ha origine la sua famiglia, o la metropoli Istanbul?**

Non conosco bene Malatya. Ci sono stata tre mesi da bambina. Poi con i miei genitori ci siamo trasferiti a Istanbul. Ma dopo qualche anno mio padre dovette partire per il militare, e visto che mia madre non voleva restare da sola, andò nella casa di suo padre e mi ha portato con sé, ma poi siamo andati di nuovo a Istanbul. A Malatya ci sono dunque stata solo brevemente mia, quando avevo sei anni. Non credo che sia una bella città. La natura è bella, ma per il resto credo sia come tutte le altre città dell'Anatolia, che percepiscono la modernità come distruzione. Istanbul sarebbe potuta essere una città come Venezia nel mondo. Avrebbe potuto avere gli stessi turisti che ha la città di Venezia: case di legno, giardini romantici. Gli italiani sono stati più bravi, quando vedi città come San Gimignano, Perugia, Assisi. Nei miei viaggi culturali in Italia, ho constatato che è il Paese migliore in Europa nel rapporto con il suo patrimonio storico e culturale. Gli italiani e i francesi sono i migliori nella conservazione dei beni culturali. Se fossi italiana, ne sarei molto fiera.

**Come attrice, ha impersonato il ruolo della madre di Yasemin nel film *Yasemin* di Hark Bohm. Come ha significato per lei il contatto diretto con il teatro e poi con il cinema, con la macchina da presa?**

Ho recitato in teatro in un'opera di Brecht, ho interpretato un bellissimo ruolo nell'opera *Im Dickicht der Städte* nel teatro *Freie Volksbühne* di Berlino. In quel periodo pernottavo in un hotel e una sera andai al cinema nel quartiere di Wedding, dove c'era la notte dei film, in cui proiettavano film tutta la notte. Dalle 12 alle 6 ho visto tre film di Fassbinder, e in quell'occasione vidi il regista e attore Hark Bohm. Prima di allora lo conoscevo solo dai film. Successivamente incontrai in città con un regista turco, andai all'appuntamento in un ristorante e arrivò Hark Bohm. Gli dissi: «Oh! Io la conosco!». E lui mi disse che stava cercando attori turchi, e io ero un'attrice turca, così scambiammo due chiacchiere e mi propose di interpretare quel ruolo. Passavamo molto tempo al telefono, mi chiedeva come poteva fare per non apparire ai turchi come un loro nemico, perché nel film c'è una scena in cui il padre è molto duro con la ragazza. E io gli dissi: «Prendi un comico turco dalla Turchia, un Charlie Chaplin turco, e a quel punto, anche se lui picchia la figlia il pubblico riderà lo stesso, non proverà rabbia.»

**Trovo questa figura della madre una donna intelligente.**

Sì, lei ama i suoi figli, ama anche suo marito. Ovviamente ha un campo d'azione limitato, che poi la figlia amplierà.

**Come s'impegna per combattere i pregiudizi del nostro tempo, le incomprensioni e i conflitti tra culture? Per esempio, sul velo delle donne islamiche...**

Sa qual è il problema? I tempi in cui viviamo sono tempi di guerre religiose. Nel passato il velo non era un'ideologia, era parte del mondo contadino. Lo vedi nella pittura olandese, o si pensi alle contadine italiane, alle contadine turche. Mica era un problema. Ora invece il velo ha valore ideologico. In un clima di guerra, le donne con il velo sono viste come fanatiche. Ovviamente non lo sono tutte le donne che in Turchia portano il velo. Alcune sono, anzi, socialiste, o alevi, di sinistra, per niente ortodosse, sono musulmane anti-capitaliste. Sa, lo considero un grosso problema. Avrei augurato alla Turchia trent'anni di socialismo, dopo Atatürk, per far sì che le donne si emancipassero, che tutte le donne fossero mandate a scuola, che scomparisse questa distinzione di classe. Poi, successivamente, la Turchia avrebbe potuto tornare a essere uno Stato capitalista. Quando guardo le donne di Sarajevo, o le donne in Bulgaria, che donne fantastiche!

**A proposito di donne, cosa pensa delle donne della ex Repubblica Democratica Tedesca?**

Loro vivevano in pace, era una politica pacifica quella del socialismo. Non dovevano lottare contro il consumismo della società capitalistica. La gente aveva altri valori, erano pensatori, amavano andare a teatro. In ogni dittatura ci sono molti pensatori d'élite. Questo puoi vederlo anche oggi in Iran. Sono andata in Iran per la traduzione del mio libro, dovevo andare lì, e mi

ricordo che ci siamo incontrati quasi in una cantina e abbiamo parlato molto delle esperienze corporee, proprio perché anche loro avevano avuto esperienze di questo tipo. Loro avevano avuto esperienze corporee tragiche con le parole che non potevano esprimere, che dovevano nascondere. Purtroppo è così, anche in Turchia.

## **Intervista con Rita Ciresi**

**Chicago, 1 maggio 2015**

**Qual è il suo punto di vista sulla scrittura creativa in generale, e sulla tua in particolare?**

**Come lavori sulla tua tecnica?**

Vorrei iniziare dalla parte “meccanica”. Di solito scrivo a mano, perché è così che sono cresciuta, con penna e carta. Penso che faccia meno rumore, aiuta a concentrarmi. Poi ci sono anche momenti in cui scrivo esclusivamente al computer. Per me questo è un passaggio importante. Quindi prima a mano, poi al computer. Quando lavoro a una riscrittura per me è basilare vedere il testo sulla carta, così mi accorgo di molte più cose. E questa è la parte meccanica del mio lavoro.

La parte dell’immaginazione è completamente diversa. Non so da dove provenga. Quand’ero ragazza avevo sempre in mente delle storie. M’inventavo dei racconti che avevano come protagoniste le mie bambole e i miei animaletti di peluche. Questa storia delle bambole potrà sembrare sciocca. Ma penso che scrivere un romanzo sia un po’ come giocare con le bambole. Queste creaturine, le fai muovere, fai dire loro delle cose, a volte fanno cose improbabili, e partono per dei viaggi. Ci sono piccoli conflitti. Indossano abiti interessanti ... Credo che sia un po’ come mettere in piedi uno spettacolo, come farebbe una bambina. Per come la vedo io è importante. Penso che probabilmente tutti i romanzieri la vedano così. Per me c’è qualcosa d’infantile nello scrivere un racconto, non perdi mai di vista il fatto che tutto possa accadere. Quando sei un adulto sei consapevole che esistono dei limiti e che tutto è circoscritto. Ma quando sei una ragazzina invece, sei disposta a credere che possa accadere qualsiasi cosa, ed è così che la deve pensare uno scrittore.

**Il linguaggio che adopera nelle sue opere (ad esempio la scelta delle parole, o di un determinato periodare) è un aspetto importante della tua scrittura. Come si lega ai tuoi personaggi e alle loro storie?**

Credo che a dettare il modo in cui il personaggio si esprime sia il modo in cui l’ho originariamente concepito o concepita. È la sua voce che ascolto prima di tutto, e poi vedo il personaggio. Non so da dove provengano quelle voci, e magari mi farà sembrare schizofrenica, o una specie di Giovanna D’Arco. Ma è innanzitutto la sua voce quella che sento. Credo che la mia narrativa sia molto incentrata sui dialoghi. All’inizio ascolto questa voce, di tono colloquiale, poi si pone una questione con la quale devo confrontarmi, e cioè: “Quanto formale dovrà essere il linguaggio adoperato nel corso della narrazione?”. Perlopiù riesco ad aggirare il problema, perché quando scrivo adopero spesso la prima persona. Ed è così che la narrazione

assume quel suo aspetto informale, perché è stata filtrata da una prospettiva personale. Ciò mi aiuta perché non scrivo spesso in terza persona, e quando succede faccio fatica: quanto formale dovrà essere una descrizione, rispetto alla colloquialità dei dialoghi?

**Nei suoi romanzi e nelle sue short stories racconti esperienze difficili, tragiche. Ma risulti anche particolarmente ironica. La tua scrittura ha un po' un gusto agrodolce. Quale funzione svolge quella tua ironia?**

A me piacciono le storie in grado di farmi ridere e piangere. Sono convinta che lo scopo di un autore sia sempre quello di scrivere il genere di libro che vorrebbe leggere, e questo è il tipo di libro che piace leggere a me, in grado di trasmettere l'intera gamma delle emozioni umane. Mi piace accompagnare il lettore su quelle che chiamerei delle montagne russe emotive. Ritengo che la mia scrittura sia improntata al realismo, e la vita reale è così che funziona. Nella vita di tutti ci sono i momenti di gioia, e sono splendidi, poi però si tocca il fondo. Succede nella vita di tutti. Se vuoi scrivere una storia realistica devi avere consapevolezza degli alti e bassi della vita. Accompagnare il lettore sull'altalena è ciò che mi aiuta a portare a termine una storia. Magari questo genere di scrittura non piacerà a tutti i lettori. Ma di certo è il genere di scrittura che a me personalmente piace leggere, e quindi è ciò che mi piace scrivere.

**Come nasce questa sua ironia agrodolce? E come la descriverebbe?**

Si tratta di un processo molto difficile — gran parte di essa nasce facendo editing. Quando lavori sui picchi e sulle valli delle emozioni si pone una duplice questione di tonalità. E dovrai essere in grado d'accompagnare il lettore attraverso le diverse sfumature emotive senza stratonarlo o farlo sentire come se stesse leggendo contemporaneamente due libri diversi. Ci sono delle volte in cui stai scrivendo una scena e ti rendi conto che dovrai editarla con una cura particolare, in modo da assecondare il passaggio dall'emozione di un determinato momento alla successiva. A volte invece, quando il tuo personaggio affronta una tragedia, devi accusare il colpo, poi però salta fuori qualcosa di assurdo e divertente. È tutta questione di come si riesce a bilanciare questi ingredienti, generando quel contrasto fra il tragico e il comico, la gioia e i momenti di depressione e solitudine. Rendo l'idea? Il momento della revisione è determinante.

**Quindi prima ha delle idee per una storia, poi le butta giù come vengono e infine le rilegge...**

Sono fasi strettamente legate tra loro, non puoi separarle, ed è un equilibrio particolarmente difficile da ottenere. Perché ci sono queste due tonalità che normalmente sarebbero in contrasto fra loro. Ma devi far sì che tutto si tenga. Così avrà un senso per il lettore, e per te stessa.

**Cosa intende trasmettere quando presenta una storia che risulta contemporaneamente ironica e seria? Che cosa avverte il personaggio in quei momenti?**

La maggior parte delle volte i personaggi non hanno nemmeno idea di che cosa stia succedendo loro, non sono in grado di comprendere le proprie emozioni. Quello che voglio raccontare è il

maelstrom, o lo stato di confusione della loro felicità, dei loro sentimenti: non capiscono se si sentono felici, o se sono tristi. Soprattutto quando adoperi il punto di vista della prima persona. Le persone di cui scrivo non sono sempre consapevoli, ed è principalmente così che si ottiene il contrasto. I personaggi non hanno alcuna idea di che cosa significhi tutto questo. Ecco perché la prima persona mi piace tanto, perché trovo particolarmente interessante quella prospettiva: così ti ritrovi totalmente immersa nella mente di qualcuno. I sorrisi delle persone, le loro anime e i loro cuori sono tanto, tanto confusi. E così torniamo alla questione del punto di vista, che è importante per far nascere l'ironia.

**Fred Gardaphé ha fatto notare quanto sia difficile per la comunità italiana americana raccontare delle storie con senso dell'umorismo. Che cosa pensa delle altre autrici italoamericane? Qual è la differenza fra la loro ironia e la sua?**

Io credo di essere più dura coi miei personaggi. Prendiamo ad esempio un'autrice italiana americana molto nota, si chiama Adriana Trigiani. È molto famosa, è un'ottima scrittrice, e ha ottenuto grande successo raccontando la vita delle donne italiane americane. Il suo è un punto di vista più sentimentale, ma è anche molto divertente, è un'ottima narratrice. Ammiro molto il suo lavoro, e mi rendo conto del perché i suoi libri abbiano più successo dei miei. Credo che sia perché i miei libri presentano un punto di vista più cattivo sul comportamento degli esseri umani. Per come la vedo io lei invece è molto amorevole, ha un grande calore umano, e scrive storie di personaggi in grado di superare i propri problemi. Credo che invece i miei personaggi siano più invischiati nei loro problemi, non riescono a sfuggire loro. Quando la leggo penso che dovrei aspirare a essere più simile a lei, ma non lo sarò mai. Perché non ho la sua visione del mondo. Però il suo lavoro mi piace parecchio, e lei è una scrittrice molto nota.

**Quindi i suoi personaggi non sono in grado di sfuggire ai propri problemi. Dovremmo descrivere le nostre famiglie in termini positivi, e tacere alcuni problemi. Ma lei infrange il tabù.**

E questo fa arrabbiare la gente. Alla gente non piace. C'è un romanziere italiano americano, Anthony Valerio. Anche lui lo fa. Ricordo di aver letto una sua intervista, durante la quale ha detto: "Gli italiani americani che vedete in televisione sono adorabili famiglie felici, sono donne dal cuore grande. Ma non hanno niente a che vedere con quelle le persone con cui sono cresciuto". Poi credo che abbia detto: "Ci sono tante vecchie signore cattive fra le italiane". Non è che io voglia scrivere delle vecchie signore italiane cattive, ma credo che ci sia un po' tutta una mitologia, secondo la quale la famiglia italiana è un luogo accogliente, mentre io sono convinta, e questo vale soprattutto per tanti immigranti italiani americani vissuti nella povertà, che la famiglia fosse una buona rete di sicurezza, ma era anche, tanto, una gabbia. Per molte persone non è stata un'esperienza positiva.

Non mi succede più così spesso, ma una volta dopo aver pubblicato un libro mi sono trovata a ricevere parecchie email cariche d'odio da parte di persone che mi chiedevano: "Perché parli così male degli italiani americani nelle cose che scrivi? La mia famiglia non era così". Ma io non stavo scrivendo degli italiani americani, stavo scrivendo la storia dei miei personaggi, che incidentalmente erano italiani americani. Penso che da questo punto di vista a volte la gente formuli dei giudizi ingiusti. Lo stesso può succedere a un autore ispanico americano, o africano americano. 'Perché parli così dei neri? Perché parli così dei cubani?'. Ma nessuno di noi 'parla così' dei cubani o di chiunque altro. Raccontiamo storie di determinati personaggi.

**Secondo la sua esperienza quale importanza riveste la migrazione nella comunità italiana americana? Che cosa le hanno raccontato i membri della sua famiglia e della sua comunità di quell'esperienza? Quali conseguenze ritiene che abbia avuto la migrazione in America per gli italiani americani, in particolare per le italiane americane, soprattutto in relazione alla discriminazione e alle sofferenze che hanno subito, in patria e oltreoceano? Si può dire che le italiane americane delle prime generazioni siano anaffettive perché hanno dovuto soffrire tanto?**

Sì, si può dire che siano state traumatizzate. C'è uno splendido documentario che è stato trasmesso dalla PBS, intitolato "The Italian Americans", durante il quale vengono intervistati Fred Gardaphé e Donna Gabaccia. Si parla proprio di quel senso di vergogna dell'essere italiani americani. Quando la famiglia di mio padre attraversò l'oceano negli anni '20, furono trattati senza alcun rispetto. Erano sul fondo del barile, e faticarono a risalire. Era molto difficile per loro, erano vittime della discriminazione. Succedeva anche quando le mie sorelle e io eravamo piccole. Vivevamo in quello che si poteva chiamare un ghetto nella zona di New Haven, ci guardavamo intorno e vedevamo gente ... li chiamavamo i "veri bianchi", V.B. Perché anche noi eravamo bianchi, ma non ci sentivamo tali. Perché i nostri genitori appartenevano a quella categoria che ancora viene definita — in modo pregiudiziale — degli "appena sbarcati". Avevano un modo di fare le cose piuttosto all'antica. E sì, ci si vergognava parecchio di essere italiani. Io non me ne sentivo affatto orgogliosa. Ci veniva insegnato che non avremmo dovuto sentircene orgogliosi. Si vedeva che i nostri genitori se ne vergognavano, e a noi è toccato ereditare quel senso di vergogna.

**Lei si vergognava... E i suoi genitori non le dicevano che invece avrebbe dovuto sentirsi orgogliosa?**

No, no. Mai, mai. Dovevi sentirti orgogliosa di essere americana, ma non ti sentivi sempre del tutto americana. I miei genitori si vergognavano di essere italiani. Era tipico della gente che non aveva tanti soldi. Associavano l'idea di essere italiani alla propria condizione di povertà, le due cose andavano di pari passo. La vergogna di essere poveri in un paese molto ricco e il fatto che

la tua percezione dell'essere povero fosse strettamente legata al fatto di essere italiani. Giusto o sbagliato che fosse, è così che la pensava la gente.

**Quindi l'Italia rappresentava la povertà, e l'America la ricchezza. Ed erano convinti di esseri poveri in quanto italiani.**

C'è poi un tratto molto specifico della mia famiglia, non di tutti gli italiani americani, e cioè il fatto che non dessero alcun valore al concetto d'istruzione, ai miei genitori non importava. In tutta la mia vita non li ho mai visti leggere neanche un libro, nessuno dei due. Così i libri finirono per rappresentare ai miei occhi una via di fuga. Andavo in biblioteca e leggevo quanto più possibile. Credo che questa sia stata una delle ragioni per cui poi sono diventata una scrittrice. Perché non le davano importanza. E fra me e me pensavo: 'Oh, è così che posso scappare', leggendo libri, ma poi mi è balenata l'idea: 'Magari potrei scriverne anch'io!'

**Quali sono gli aspetti della migrazione che considera di particolare importanza? Quelli sui quali ha voluto porre l'accento nelle sue opere?**

A interessarmi non sono tanto gli aspetti legati alla prima generazione, cioè quella dei veri e propri immigrati, ma quella dei loro figli, perché è la mia esperienza personale. Non ho mai scritto di qualcuno che sia venuto qui dall'Italia, ma sempre di qualcuno che sia discendente di chi ha attraversato l'oceano. Perché l'immigrazione è un qualcosa di traumatico, ma poi diventa quasi un dato genetico che finisci per ereditare dall'ambiente domestico. Erediti parte di quel senso di vergogna, parte dei problemi, e tutto questo lo percepisci, ma lo avverti come un qualcosa di seconda mano. Ed è proprio questo ciò di cui m'interessa scrivere: l'esperienza migratoria di seconda mano.

**I suoi protagonisti femminili? Queste donne che anelano a far parte del mainstream, e allo stesso tempo si sentono ancora legate alle loro famiglie? Cosa pensa dei loro conflitti e dei loro compromessi?**

Hanno a che vedere con l'attrazione gravitazionale che esercitano su di noi le nostre famiglie di provenienza. Non si tratta solo dei genitori, ma dei nonni, dei fratelli e delle sorelle. La seconda generazione degli immigrati aspira a passare oltre, a un'ascesa sociale. E l'unico modo per farlo è rifiutare alcuni di quei valori. Ma i valori restano dentro di te. Ed ecco da dove sorgono molti dei conflitti. Credo che si possa riscontrare in qualsiasi letteratura degli immigrati, indipendentemente dall'etnia. Se ti trovi in un contesto caratterizzato dalla mobilità sociale come quello degli Stati Uniti, chiunque può fare qualsiasi cosa. Ma l'unico modo per ascendere o lasciare il posto in cui ti trovi è sciogliere alcuni dei legacci che t'imprigionano.

Nel caso dei miei personaggi femminili ciò non riguarda solo l'etnia, ma la religione. Il cattolicesimo è qualcosa di molto importante per me. È qualcosa che ha dato forma alla persona che sono, su di me la religione ha avuto un impatto enorme. Perché dovevamo andare a catechismo, c'erano le suore, si dava tanta importanza al frequentare la chiesa, il senso di colpa



e quello di vergogna. Forse per le italiane americane di oggi non lo è più altrettanto, ma la chiesa rivestiva per noi un ruolo assolutamente centrale. Ora, per come la vedo io, il cattolicesimo non è proprio una religione, una cultura che tende a incoraggiare le donne a essere indipendenti. È una religione che ti chiede di vergognarti della tua sessualità, della tua femminilità. Non ti fa sentire bene con te stessa.

**Come mai alcuni dei personaggi più importanti delle sue opere hanno origini ebraiche? Perché ha scelto una giovane ragazza ebrea come personaggio principale di *Mother Rocket*? Che cosa rappresenta?**

Mio marito è ebreo, e un quarto dei cugini da parte di mamma sono ebrei. Gli italiani e gli ebrei hanno valori comuni. L'enfasi sulla famiglia, e sulla lealtà alla famiglia. L'idea che il cibo sia un aspetto centrale dell'esperienza familiare. Ma tante cose derivano dalla religione — i sensi di colpa e di vergogna. O anche quello di essere in qualche modo diversi dagli altri. Che poi penso abbia prodotto una serie di fenomeni interessanti negli Stati Uniti. Tanto che molti dei matrimoni interreligiosi fra ebrei e cristiani sono proprio fra ebrei e italiani americani. È un dato molto interessante. C'è un pattern. E questo è particolarmente vero nel Nord-Est, dove incontri grandi comunità ebraiche e grandi comunità italiane americane. Ne trovi molto meno nel Midwest o in altre parti degli Stati Uniti.

**In alcune delle sue opere il corpo riveste un ruolo importante. In particolare, ad esempio, in *Mother Rocket*, dove la protagonista è una ballerina ossessionata dal proprio aspetto fisico. Per mestiere conosce bene il proprio corpo, ma allo stesso tempo non è in grado di accettarlo. Perché questa attenzione al corpo?**

Qui tornerei al cattolicesimo, anche da questo punto di vista. Da piccole è così che ci formavamo le nostre idee sui sensi di vergogna e di colpa per il nostro corpo. Ci dovevamo sentire imbarazzate da qualsiasi forma di fisicità. E le suore ci dicevano: "Pregate di morire prima di cedere ai peccati della carne". Queste erano le esatte parole che adoperavano con noi. Ci facevano vergognare del fatto che avessimo una forma corporea. Credo che buona parte del mio interesse per il corpo derivi da quell'esperienza cattolica.

Ma penso anche che in un certo senso tutte le scrittrici, indipendentemente dalla propria etnia o dal proprio retroterra, si sentano interessate dal corpo, perché ovviamente è lì che ci scopriamo donne. Siamo spesso viste e percepite fisicamente prima di essere riconosciute intellettualmente o emotivamente. Sulle donne incide questo giudizio basato sull'apparenza, sull'aspetto e sul portamento. Questo vale molto meno per gli uomini, per come la vedo io. Non credo che loro avvertano su di sé il medesimo genere di pressione.

**In *Mother Rocket* la protagonista, Jude, è particolarmente fragile. All'inizio mi sembrava di leggere una fiaba. Infatti viene salvata da un principe. Ma alla fine è lei a decidere che**

**cosa fare della propria vita, lei vuole un figlio e il compagno è spaventato. Il tuo intento era forse quello di raccontare un paradosso? O è così che è la vita?**

Penso che questa sia una buona interpretazione. E in effetti è un po' una fiaba. All'inizio infatti lei viene paragonata al personaggio di "Chicken Little", convinto che il cielo gli stia cadendo addosso. Quindi un aspetto favolistico c'è di sicuro.

**Riesce a intravedere un'evoluzione nel punto di vista dei personaggi delle sue opere, dalle prime alle più recenti, in termini di crescita emotiva?**

È una domanda interessante, e penso che fra gli scrittori siano in tanti a farlo. Quando sei giovane tendi a ideare personaggi giovani, adesso che ho qualche anno in più concepisco personaggi più anziani. Quindi, sì, un'evoluzione, la vedo: oggi sono più interessata a raccontare che cosa significhi crescere, avere dei figli, entrare in periodi della propria vita in cui ci sono malattie, il modo in cui si affronta la propria mortalità, osservandola un po' più da vicino. Quindi sì, ne sono convinta. Credo che il mio stile si sia un po' evoluto. Guardandomi indietro, al mio primo libro, faccio perfino fatica a riconoscere la mia scrittura. È una sensazione molto strana. Ma lo è sempre meno man mano che procedo lungo la mia carriera. Sento che la mia voce si è andata un po' rallentando. Non è più altrettanto frenetica.

## Intervista con Yasemin Şamdereli

Venezia, 12 aprile 2013

### Quanto c'è di autobiografico nel suo film *Almanya*?

Fu con mia sorella Nesrin (cosceneggiatrice del film) che presi la decisione di raccontare la storia di, appena dopo la morte di nostro nonno. Accadde circa dodici anni fa. Una certa qual nostalgia ci spingeva a cercare nel suo passato e in quello di nostra nonna. Era come dire loro addio, ma, allo stesso tempo, anche grazie.

Le scelte del nonno furono particolarmente importanti, per le conseguenze che ebbero per tutta la nostra famiglia, noi comprese.

Già molto prima che morisse, chiesi più volte che mi fosse raccontata la storia della sua emigrazione in Germania, sorprendente e straordinaria. Volevo sapere quando e perché avesse preso quella decisione.

Partì da solo, mio nonno. Lavorava nei cantieri stradali, come tanti Gastarbeiter all'epoca. Aveva già messo su famiglia. Sua moglie – mia nonna – l'aveva sposata dopo averla rapita. In casa si ricordava spesso questa vicenda. A me, piccola, sollecitava l'immaginazione. I nonni avevano un vecchio tappebto in soggiorno, molto kitsch, che raffigurava la storia di una principessa rapita. Fantasticavo di lui a cavallo, era una vicenda drammatica e romantica allo stesso tempo. Non erano rari i rapimenti allora in Turchia. L'innamorato chiedeva la mano di una donna, ma se incontrava l'opposizione del padre della ragazza, escogitava il modo per ottenere comunque quello che voleva. Ebbero figli, i miei nonni, ma la vita lì era difficile. Non c'era lavoro. Lessero che in Germania avevano bisogno di manodopera, il nonno fece domanda e fu accettato.

Per circa cinque anni fece il pendolare tra la Turchia e la Germania, poi chiese il ricongiungimento familiare. Mi chiesi come avvenne. Mio zio mi spiegò che, se ora siamo in Germania, lo dobbiamo a lui. A scuola, da piccolo, era spesso assente, e suo padre lo venne a sapere. Fu un grande shock per lui. E, naturalmente, motivo di grande arrabbiatura per un uomo come mio nonno, che lavorava molto duramente, che non aveva istruzione e che dava tutto quello che poteva alla famiglia. Decise, dunque, di portare moglie e figli con sé. Certo, il ricongiungimento familiare l'avrebbe comunque chiesto, ma i problemi legati a mio zio ebbero un certo peso nella decisione.

Mia nonna non portò con sé tutti i bambini. Solo tre. Mia madre, la maggiore, rimase in Turchia, raggiunse i genitori solamente appena dopo essersi sposata. Mio padre la seguì di lì a poco. L'ultimo figlio nacque successivamente in Germania. Come poi tutti noi – i loro figli – che siamo nati e cresciuti in Germania.

I miei genitori erano *Gastarbeiter* (lavoratori ospiti) tradizionali. Mia madre lavorò per un periodo come sarta, una professione molto richiesta. Più tardi, per circa vent'anni, in una fabbrica di automobili. Mio padre fu assunto come saldatore alla Krupp.

Quando mia madre arrivò in Germania, i suoi fratelli avevano 12 e 13 anni. A scuola avevano difficoltà, gli insegnanti pretendevano una padronanza linguistica che non avevano. Ma riuscirono comunque a concludere gli studi con una buona preparazione, anche grazie al periodo di apprendistato che dovettero seguire. Uno dei miei zii fa ora il meccanico d'auto. L'altro fu assunto alla Telekom. Anche lo zio più giovane si formò per lavorare nel settore delle telecomunicazioni. Mia zia andò a scuola e, per un periodo, anche all'università. Poi si sposò, ebbe un figlio, ed è rimasta a casa.

Tutti i membri della mia famiglia di quella generazione sposarono turchi che avevano conosciuto in Germania.

Mia zia imparò la lingua prima degli altri, era più piccola e non aveva freni inibitori. Ora tutti i miei parenti di quella generazione hanno una conoscenza del tedesco molto buona. Mia madre invece lo parla con un'inflessione turca. Mio padre non ha una buona conoscenza del tedesco, arrivò in Germania a una certa età, non ebbe l'opportunità di apprenderlo bene, così come mio nonno. Non ebbe mai l'occasione di frequentare un corso di lingua. Il tedesco che sapeva era sufficiente per il suo lavoro in fabbrica (trovo irritante quando le giovani generazioni non hanno rispetto per le persone che parlano con l'accento. Li prendono in giro come se fossero stupidi. Tra l'altro, se non sapevano il tedesco, era anche perché in realtà non era richiesto per le mansioni che venivano loro affidate).

Mia nonna aveva sei figli, era casalinga. Cominciò a lavorare a una certa età come donna della pulizie, per contribuire alle finanze della famiglia. Ma non per molto tempo, un paio d'anni. Non sapeva il tedesco, tranne qualche parola. Ma era molto consapevole di sé. Si raccontano diversi aneddoti curiosi su di lei. Una volta un caporeparto le diede uno spazzolino da denti e pretendeva che pulisse le toilette. Lei, con il suo tedesco stentato, esprime tutta la sua rabbia: «Ich nix putzen mein Zähne, sondern Toiletten?», Non pulire denti, ma toilette? Le avrebbe pulite solo con l'apposita spazzola mettendo bene in chiaro che non si sarebbe piegata. Questo episodio dimostra che aveva idee precise su cosa era giusto fare e cosa no, anche se non era andata a scuola. Mi sembra impressionante che non si perse mai d'animo anche se non sapeva il tedesco. Alcune espressioni colorite, come «Du Schwein!» maiale!, però le aveva imparate.

### **I riferimenti alla realtà fattuale?**

La trama di *Almanya*, come in ogni film, è fantasiosa, ma riflette, sia pur liberamente, l'intreccio delle vite di personaggi realmente esistiti. Nella famiglia dei miei nonni ci sono sei figli. Nel film sono tre, ma sono rappresentativi di molti immigrati della loro generazione.

Come tradurre in racconto la storia di una famiglia come la mia? Impresa molto complessa, perché si tratta di mettere insieme le esperienze dei suoi componenti, quando la vita di ognuno è unica. Diversamente da tutti gli altri, uno dei miei zii, ad esempio, affrontò il trasferimento in Germania con una certa leggerezza. Da bambino era un po' impertinente, come è accennato nel film. Tuttora ricorda con ironia che – non avesse marinato la scuola – le cose sarebbero andate in un altro modo. Per altri fu diverso.

Ciascun singolo personaggio è contrassegnato da una biografia peculiare, ma, per molti versi, ricalca anche i caratteri della nostra famiglia, emblematici di un mondo più vasto. Sapevamo – per esempio, nel caso della nipote Canan – che somiglia a me e a mia sorella. Essere andata a scuola fu molto importante per lei. Per altri personaggi, come Hüseyin e Fatma, che rappresentano la generazione dei nostri nonni, ci siamo basati su altri modelli.

**La sua vita, la sua esperienza, la sua famiglia a cavallo tra due Paesi, tra due culture. Come fa i conti con la sua identità?**

Nella mia vita ho dovuto fare i conti con il concetto di identità. Quando, da piccola, mi resi conto di essere straniera, fu uno shock. Frequentavo la scuola elementare. I bambini avevano una percezione singolare di me. Spesso mi dicevano: «Ah, che bei capelli neri che hai!». Mi sembrava una frase come tante altre, i capelli erano una mia peculiarità come – per dire – i gusti alimentari. È che non facevano che ripeterlo. Come d'incanto, mi resi conto che il mio aspetto esprimeva qualcosa di me. Molto di più di quanto ne fossi consapevole. Fu come ricevere uno schiaffo. Gli africani? Hanno la pelle scura – pensavo tra me – e, geograficamente, vivono in Africa, i turchi hanno i capelli scuri e vivono in Turchia, i tedeschi vivono in Germania e non hanno i capelli neri. Che cosa ci facevamo noi nella Repubblica Federale Tedesca? Le nostre radici non erano lì. Tra i 14 e i 18 anni provavo molta rabbia, perché non mi sentivo accettata dai tedeschi. Sviluppai un atteggiamento critico che poi mutò, quando giunsi alla conclusione che non mi serviva la loro approvazione. Cominciai a convincermi di essere parte della Germania. Fu una tappa importante quella di comprendere che mio nonno era venuto qui, aveva faticato, si era guadagnato i suoi diritti legalmente. Lo stesso valeva per me. Lui ne era convinto e con questa consapevolezza lavorò duramente.

Mio nonno non capiva perché ci chiedessimo «cosa siamo». Lo trovava strano. Per lui eravamo turchi. Non dava peso al fatto che lui era nato, cresciuto e andato a scuola in Turchia mentre noi no. Il suo paese l'aveva incorporato dentro di sé. Non si rendeva conto che i suoi nipoti erano nati in Germania, erano andati a scuola in Germania, avevano avuto insegnanti tedeschi. La cultura del paese di accoglienza aveva lasciato loro il segno. Non ci aveva riflettuto bene, non aveva elaborato questo aspetto, per cui diceva: «Noi siamo turchi, come mai chiedete cose di questo genere?» Ma per noi era una domanda fondamentale.

A dire il vero, nemmeno la Turchia è una realtà omogenea. Prendiamo i curdi. Molti di loro parlano male di questo paese. Difficile dimenticare i conterranei torturati per aver rivendicato i loro diritti. Io stessa ho una parente rifugiata per ragioni politiche. Lo dimenticano, a volte, anche i turchi stessi. La Turchia non è un tutto omogeneo. Neanche i turchi lo sono.

Inoltre, la nostra famiglia è della confessione alevi. Il film non mette in evidenza questo aspetto, ma da certi dettagli emerge chiaramente la cultura della regione da cui proveniamo. Chi la conosce sa che è abitata da molti curdi, e da molti alevi. Non è irrilevante. È il mio retroterra culturale. La mia famiglia è aperta e tollerante. I curdi di questa zona hanno una propria mentalità, le proprie tradizioni, le proprie abitudini. Ci sono anche figure femminili molto forti. Per me non era strano averle vicine. Certo, anche molte donne curde portavano il velo, ma ciò non significa che non fossero autonome e consapevoli di sé. Forse non avrebbero criticato il marito davanti ad altra gente, ma in casa prendevano posizione.

Le mie origini mi portarono anche a vivere, da piccola, esperienze molto difficili. Per esempio, quelle dei sacrifici. Per me fu sacrificato un capretto a cui mia nonna era molto affezionata. La consuetudine voleva che s'offrisse qualcosa a cui si teneva molto a favore di qualcos'altro. Mia nonna in quell'occasione era felice di poter rivedere i suoi nipoti. Ed è importante che questo fosse spiegato ai bambini. Sapevo che non si trattava di un capretto qualunque, ma di quello a cui era molto affezionata. E quando fu ammazzato per me fu terribile. Per via del sangue. Provavo sentimenti contrastanti fra loro. Era stato sacrificato per noi, cucinato alla griglia, il profumo era così buono ... cercai di non mangiarlo, ma lo mangiai. È un'esperienza complessa per un bambino. Non volevo mangiarlo, volevo mangiarlo, si trattava di un rito. Molti anni dopo si comprendono questi fatti in modo diverso.

**In famiglia, con i suoi, parla turco? E in Almania come ha affrontato la questione della lingua?**

Da bambina, in famiglia, comunicavamo in turco. Mio padre parla zazaki, uno degli idiomi curdi. Mia madre non lo parla. Provengono da una zona della Turchia in cui solo una parte della popolazione lo usa. Tra fratelli si parlava in tedesco. Con mia nonna, la madre di mio padre, parlavo con il corpo. Non ci vedevamo spesso perché lei viveva in Turchia. Parlava zazaki, che io non conoscevo. La madre di mia mamma, invece, viveva in Germania, comunicava in turco, non in zazaki, anche se lo capiva.

Ora in famiglia parlo turco. Con i miei genitori, al telefono. Per lo più con persone di una certa età, perché non sanno bene il tedesco. Con i più giovani per lo più in tedesco. O un misto. Il mio turco riguarda i temi legati alla famiglia, è una lingua semplice. Non l'ho mai studiato a scuola, non conosco i termini tecnici che riguardano il mio lavoro. Sono in grado di fare la spesa, di chiedere e spiegare un percorso. Ma se dovessi commentare un libro, il mio vocabolario non mi permetterebbe di essere abbastanza eloquente.

Riguardo al tedesco, non ricordo di averlo imparato. Ricordo solo quando cominciai ad andare a scuola. C'erano classi turche, omogenee, in cui i bambini immigrati si potessero ambientare. Vi rimasi solamente un giorno, perché gli insegnanti notarono che ero in grado di seguire le lezioni in tedesco. I miei fratelli e io crescemmo in un quartiere, a Dortmund, in cui avevamo solo amici tedeschi. Questa lingua mi era assolutamente familiare. E mi esprimevo senza fare errori. Per questo fui assegnata a una normale classe tedesca.

A scuola – ero in quinta elementare – c'era la possibilità di frequentare un corso di turco. Ma di fatto si trattava di lezioni di religione. Ci andai, ma con perplessità. I miei genitori, alevi, dissero che non ero obbligata a frequentarlo, e mi ritirai. Credo che oggi giorno ci sia più scelta. Si possono studiare la cultura e la lingua turca.

Ora nella mia vita quotidiana, con il mio compagno, è molto presente l'inglese. Il tedesco però per me rimane la lingua principale, poi viene l'inglese, poi il turco. Ho frequentato anche un corso di francese, per sei mesi, uno di russo, ma non ho una buona padronanza né del francese né del russo.

Direi che il tedesco è la mia lingua madre. È quella in cui penso, in cui sogno.

In *Almanya* i nostri turchi a un certo punto smettono di usare la loro lingua madre e si esprimono in tedesco. Questa fu una scelta essenziale e comportò un grande sforzo da parte nostra. Ciononostante, volevamo assolutamente proporre al pubblico tedesco il punto di vista turco. Per ottenere questo effetto traducemmo alla lettera alcune espressioni dal turco, come «Du, Sohn eines Esels», Figlio di un asino, o «Allmächtiger» Onnipotente. Volevamo che si sapesse che i nostri nonni usavano spesso queste espressioni. Anche mio padre, quando si arrabbia, tende a ricorrervi. Ma la cosa divertente è che in turco *figlio di un asino*, detto dal padre al figlio, è un'offesa a se stesso. Trovo che sia strano, come lo trovavo strano da bambina. Nel film abbiamo sempre cercato modi di dire che facessero capire qual era la lingua realmente usata dai turchi. Al tempo stesso non abbiamo mai dimenticato quanto sia importante, per il pubblico tedesco, seguire il filo. Per questo abbiamo fatto parlare i turchi in tedesco.

Nel film i personaggi tedeschi talvolta si esprimono in grammelot, una lingua che dà la sensazione di capire qualcosa, ma che non si capisce. Quando i turchi non capiscono il tedesco. Ci siamo ispirati a Il grande dittatore di Charlie Chaplin, in cui compare lo Heil-Hinkel-Deutsch, la lingua del protagonista Adenoid Hinkel. Abbiamo ripreso alcuni termini dal regista inglese per rendergli omaggio. Per esempio, Hüttensacker, che il protagonista usa quando si arrabbia. I nostri personaggi esprimono la propria rabbia proprio con questa parola.

Per ottenere risultati adeguati abbiamo scelto attori che parlassero un tedesco fluido. Che non avessero un accento dissonante. O che usassero la lingua senza conoscerla.

**La colonna sonora di *Almanya* riflette e accompagna brillantemente il senso del film.**

Abbiamo curato molto la lingua anche nella parte musicale, con canzoni di nostra produzione. Sono di Gerd Baumann, un compositore tedesco molto aperto agli influssi stranieri. Avevamo in mente uno stile balcanico. Sapevo che sarebbe stato molto adatto al film e che sarebbe piaciuto. Secondo noi, anche nella colonna sonora il grammelot doveva essere presente. Baumann ne ha tenuto conto. Basti pensare alla rivisitazione del celebre canto natalizio O Tannenbaum. Abbiamo composto tutto noi. Stesso discorso con le canzoni che alcuni spettatori erano convinti di conoscere, ma ovviamente non è così. Molto bello, vuol dire che siamo riusciti nel proposito di ricreare l'atmosfera dell'epoca. Ben riusciti anche i testi delle canzoni. Uno dei collaboratori, che negli anni Sessanta era bambino, è il paroliere di Fremde Strassen, fremde Lichter. Anche sulla strumentazione musicale abbiamo ragionato, perché la colonna sonora fosse autentica.

**La narrazione di storie è un tratto caratteristico di società rurali come quella dell'Anatolia da cui proviene la famiglia del film, come del resto anche la sua famiglia.**

Provengo da un ambiente culturale in cui lo storytelling ha grande importanza. Quando ero piccola non avevamo il telefono, in casa non c'era la televisione. Ci si sedeva insieme e si raccontavano molte storie. Quelle di mia zia e di mia nonna. Non potevo capirle, eppure mi sembravano molto belle. L'affabulazione resta nella mente delle persone, lascia un segno. A me, in un modo molto bello, ha aiutato a capire da dove provengo.

Così sono riuscita a comprendere meglio me stessa. E a far comprendere – in Almania – che i turchi venuti in Germania non erano un foglio di carta bianco. Erano persone con storie. Con storie, con famiglie, con tragedie, con carattere. Volevamo far capire che erano arrivate donne e uomini con un vissuto. Un vissuto diverso per ognuno di loro. E ogni singola vicenda appassionante. Nel mio film è il bambino protagonista, complice la cugina, che sollecita ciascun personaggio a guardare nel suo passato e a raccontarsi.

Il bambino lavora anche di fantasia e la riuscita della narrazione è nella capacità di intrecciare la sua immaginazione con la realtà dei fatti accaduti o di farne risaltare la discrepanza. Quale bambino immagina i propri nonni, da giovani, grassi o brutti? Infatti, nel film il nonno è un bell'uomo baffuto. Ed è divertente seguire la fantasia del bambino che immagina che i lavoratori stranieri, di ogni parte del mondo, siano convocati in Germania da un luogo metafisico.

**Perché domina il registro dell'ironia su vicende che, nella loro rappresentazione corrente, sono invece descritte con un registro serio, se non drammatico?**

Ai turchi piace molto l'ironia. Amano riunirsi, raccontarsi storie e ridere molto. Come agli italiani. E sono creativi. L'ironia gioca un ruolo molto importante nel film. Anche da questo punto di vista, abbiamo cercato di fare qualcosa di nuovo. Nel cinema tedesco erano già stati



prodotti alcuni film con storie d'immigrazione, ma nessuno che avesse trattato temi seri con un certo sguardo. Erano per lo più o commedie leggere, disimpegnate, o, al contrario, vicende tragiche. Nessuna pellicola aveva l'ambizione di andare al di là del comico e del tragico, raccontando caratteri come quelli rappresentati in *Almanya*. Che sono personaggi non alieni da pregiudizi e cliché. Nel film, il pregiudizio e il cliché diventano, anzi, chiavi di lettura, spiazzanti e divertenti, anche grazie al meccanismo del rovesciamento del punto di vista. Per esempio, un'affermazione sorprendente come «i tedeschi sono sporchi», detta con convinzione da una protagonista del film quando per la prima volta vede una toilette in Germania, diversa dai gabinetti alla turca, rende evidente e relativizza anche l'ostilità nei confronti degli immigrati turchi che, come si sa, erano considerati sporchi dai tedeschi. Si è sempre convinti che i babau siano gli altri e che quello che fa l'altro sia sempre sbagliato. Ci si chiude, si guardano gli altri dal buco della serratura e ci si scandalizza. Ma i meccanismi dell'umorismo, che sono molto complessi, possono svelare certi stereotipi più efficacemente di un ragionamento serio e compunto. E nel momento in cui si modifica il punto di vista, allora le cose cambiano, diventano perfino interessanti. Spesso si giunge alla conclusione che la spiegazione è molto semplice e talvolta anche molto divertente.

Quando da ragazza, come d'improvviso, mi resi conto di essere straniera in Germania, e mi chiesi cosa facessimo lì, fu il momento in cui il mio punto di vista fu messo in causa. Ci si abitua a ragionare e a esprimersi in un determinato modo, usando un certo linguaggio. Ma poi può esserci la rottura. È come se, parlando con un bambino, improvvisamente mi mettessi a citare Nietzsche. Nella vita mi sono dovuta confrontare anche con pregiudizi che comprendevo, ma non dividevo, che non mi coinvolgevano. Ad esempio, riuscivo a capire mia nonna quando se ne veniva fuori con affermazioni tipo: «Come? Cosa pregano i tedeschi? Ma quella è una statuina di legno! Come è possibile che adorino il legno?» Ero io, sua nipote, che le dovevo spiegare che il crocifisso era un simbolo. E allora capiva (quando si danno delle spiegazioni, allora si comprendono le differenze culturali). In tutto questo si può cogliere un lato comico, che aiuta a rendere chiari certi processi, come abbiamo cercato di fare nel film.

Ma insieme a elementi comici abbiamo messo a fuoco anche aspetti problematici dell'interculturalità. Ci sono fasi della narrazione in cui bisogna passare dal comico al tragico (e dico tragico in opposizione al comico. Va anche detto che una storia può essere seria per gran parte del film e a un certo punto diventare comica).

Canan vive con tormento la sua vicenda di ragazza incinta, che attraversa gran parte del film, ma poi la tensione si stempera nella rivelazione, prima con il nonno, poi con la madre e la nonna, che il compagno e padre del figlio nel grembo è inglese. E si assiste allo spostamento dell'attenzione verso la scelta di un partner né turco né tedesco, ma inglese. Perché proprio un inglese? Uno straniero. Già, ognuno cerca di sigillare la cultura che conosce, a cui è abituato. I

personaggi del film avevano già fatto grossi sforzi nel confronto con la cultura tedesca, non avevano voglia di ricominciare tutto daccapo accogliendo un inglese!

Ci viene spesso chiesto se Nesrin e io siamo consapevoli del nostro senso dell'umorismo e se il nostro sia un umorismo al femminile. No, non riconosco i miei film come un prodotto di donne, diversi o in contrapposizione rispetto alle opere prodotte dagli uomini. Non l'ho mai preteso. Con *Almanya*, volevo semplicemente narrare una determinata storia, non importa che a raccontarla fosse un uomo o una donna.

### **I luoghi in cui si svolge *Almanya* non sono identificabili ...**

Il film poteva essere ambientato in qualsiasi città della Germania (a un certo punto compare un'automobile con una targa di una città inesistente), non era essenziale in quale. Una scelta non casuale. Doveva riguardare il passato in una qualsiasi grande città tedesca, dove c'era bisogno di lavoratori. Più precise sono le notizie relative alla zona di provenienza della famiglia. Dapprima si parla dell'Anatolia, poi del sudest della Turchia, poi si cita un paese, Ovacik, il nostro punto di riferimento. L'ambientazione si basa sul ricordo dei miei nonni e sui racconti, densi di significato, della mia famiglia. Dall'Anatolia la scena si sposta poi a Istanbul, dove la gli Yilmaz si trasferiscono. Questi sono i luoghi sui quali ho fatto una ricerca. Non ho girato a Istanbul le scene ambientate in quella città, ma a Smirne. Visto che si trattava del passato, bisognava trovare location che corrispondessero alle esigenze del lavoro. Tenuto conto dell'epoca a cui si fa riferimento nel film, Smirne si prestava meglio di Istanbul alle nostre esigenze.

### **Si nota un notevole lavoro di documentazione e di ricerca dietro *Almanya*.**

Come mostrare la realtà di allora? I costumi per esempio, che erano molto belli. Avevo molte foto. E poi c'era la super-otto di mio nonno con le sue riprese personali. C'è anche molto materiale d'archivio sui Gastarbeiter. Il loro arrivo in Germania, anche quello del milionesimo, è riccamente documentato. Avevamo a disposizione quaranta, cinquanta ore di materiale sui lavoratori stranieri dell'epoca. Lo studiammo a lungo. C'erano anche spunti molto divertenti. Trovammo, per esempio, il filmato di un dirigente tedesco che dichiara: «Se assumeremo altri Gastarbeiter, saranno solamente turchi».

C'era anche un lato creativo nel lavoro preparatorio. Per esempio, la costumista scoprì che i vestiti delle donne in Anatolia erano a fiori su uno sfondo nero. Dovemmo fare una ricerca particolare sui colori di allora – che non erano sintetici come oggi – per ricreare l'autenticità di quell'epoca. Apprendemmo poi che erano molto apprezzate le decorazioni floreali, gli ornamenti. Per i costumi di Fatma (la nonna) ci siamo attenuti, anche per i tempi più recenti, allo stile in voga allora, per i colori come per i modelli. Lo stesso con Hüseyin (il nonno). Il suo modo di vestire è rimasto all'antica, non avrebbe mai indossato i jeans, solo abiti classici. È in base a questi criteri che abbiamo scelto i costumi per ogni personaggio.

**Il protagonista del film è un bambino che cresce e intorno a lui si dipana la trama.**

Ho apprezzato molto Nuovo Cinema Paradiso di Giuseppe Tornatore. L'ho trovato interessante, perché il film gioca sul punto di vista di un bambino. Io faccio un'operazione simile. Importante, anche per il nostro film, che lo stesso personaggio, nella sua evoluzione, sia interpretato da attori diversi – un bambino, un ragazzo e un adulto – che, pur non somigliandosi tra loro, conferiscono continuità e coerenza alla storia. Mi aveva tranquillizzato il fatto che, nel Nuovo Cinema Paradiso, ci fossero attori molto diversi per lo stesso personaggio. Ne abbiamo tenuto conto quando abbiamo fatto la selezione. Abbiamo scelto i migliori e solo dopo ci siamo preoccupati di «renderli simili», semplicemente con qualche dettaglio, un ciuffo, un paio d'occhiali. Contano di più – nello sguardo dello spettatore – l'atteggiamento e il vestiario della mera somiglianza fisica come tale. Se si osservano i volti dei nonni, per esempio, tutti e due, da giovani, hanno nasi molto più grandi di quando sono adulti. Ma chi se n'è accorto? In tanti ci hanno detto che gli attori sono molto simili, anche fisicamente, nell'incarnare lo stesso personaggio nelle sue diverse età.

**La sua equipe?**

Il nucleo attorno a cui ruota la squadra siamo mia sorella Nesrin e io. Abbiamo avuto la fortuna di poter contare su un cameraman formidabile, Chao, di origini vietnamite, con cui abbiamo lavorato ottimamente. Chao si è destreggiato egregiamente nel lavoro di Alanya. È stato essenziale il suo contributo alla realizzazione della storia, perché ci ha aiutato a raccontarla visivamente. Fare le riprese giuste è particolarmente difficile e impegnativo se si ha poco tempo a disposizione, ed è quel che succede di solito. Per girare non si ha il tempo di cui si avrebbe bisogno, dipende dal budget di cui si dispone. Che, nel nostro caso, era calcolato al millesimo. Cosicché il lavoro si è rivelato molto difficile, anche se era stato ben preparato. La troupe era sotto pressione. Abbiamo incaricato Alexander Manasse, scenografo tedesco, di cercare in Turchia una service production con cui lavorare bene. Ne ha trovato una fantastica. Che conosceva la realtà locale. Erano di Istanbul, partner eccezionali. Molto professionali. Sono loro che realizzano la maggior parte dei progetti cinematografici in Turchia.

Alexander ha compiuto i sopralluoghi per trovare e ricreare l'ambiente adatto alla nostra storia. Incontrando ostacoli imprevisti. Per esempio, abbiamo dovuto far costruire la casa dei nostri nonni in Anatolia. Non è stato facile superare i problemi burocratici, ma grazie ai nostri partner turchi ce l'abbiamo fatta.

**Come è stato accolto il film?**

Non ci aspettavamo il grande successo che abbiamo riscosso in Germania. All'esordio ci sono stati, addirittura, un milione e mezzo di spettatori. Credo che già questo dimostri che molti tedeschi abbiano apprezzato il punto di vista proposto, e che abbiano un senso dell'umorismo più spiccato di quanto non gliene sia attribuito. Si sono divertiti molto a vedere la propria

cultura con un altro sguardo. E molti hanno apprezzato che sia i turchi sia i tedeschi siano stati messi in discussione allo stesso modo (essendo stati messi sullo stesso piano). Chi l'ha detto che i tedeschi sono strani, e gli altri no? Anche nel modo di essere dei turchi c'è il lato comico e divertente.

In tanti ci hanno detto: «Grazie per aver fatto un film che finalmente rappresenta persone normali, una narrazione che ci corrisponde.» Molti turco-tedeschi non riuscivano a credere che l'opinione pubblica in Germania ritenesse diffuso e comune tra loro il fenomeno di un padre violento con la propria figlia. Che fossero casi rari e non la norma, non c'era consapevolezza. Il problema è che situazioni del genere sono presentate come se fossero la regola. Ecco perché molte turche e molti turchi provenienti da un ambiente come il nostro ci hanno ringraziato.

In Germania il film è stato dunque recepito molto positivamente. Il pubblico nelle sale era eterogeneo. Certo, ci sono cinema, per esempio, frequentati soprattutto dagli intellettuali, come anche cinema nei quartieri turchi con spettatori turchi. In generale abbiamo registrato un pubblico trasversale, un bel mix, una buona varietà di spettatori, e di tutte le età.

Il film è stato distribuito anche in Turchia, ma non per molto tempo. Era doppiato in turco, ma non bene. Non abbiamo registrato il successo di pubblico avuto in altri paesi. Al festival del cinema di Antalya abbiamo tuttavia ottenuto il premio per il miglior film ... straniero. Divertente, vero? Ma un premio è sempre un premio.

È stato distribuito anche nelle sale della Grecia. Il fenomeno migrazione riguarda tutte le culture, in tutto il mondo. E credo che molte persone lo capiscano e che ci si ritrovino, anche se i modi di rappresentarlo sono i più diversi. Alanya ha avuto curiosamente un grande successo anche in Israele. E in generale nei paesi europei. Credo che anche il pubblico apprezzi e condivida l'atteggiamento positivo di fondo che anima il film. Al tempo stesso, non si possono dimenticare gli aspetti di dolore e fatica che la migrazione porta, innanzitutto quel che si lascia dietro di sé – che spesso coincide con la giovinezza. Ho in mente i miei genitori che, appunto, si lamentano della giovinezza perduta, perché sentono la mancanza di quello che non hanno più, anche se era una vita grama. Ma sono tutte esperienze che fanno parte della vita.

## Bibliografia

### **Emine Sevgi Özdamar**

*Mutterzunge*, Rotbuch Verlag, Hamburg [1990] 2006.

Traduzione italiana:

*La lingua di mia madre*, a cura di Lucia Perrone Capano, traduzione di Silvia Palermo, Palomar, Bari 2007.

*Das Leben ist eine Karawanserei. Hat zwei Türen. Aus einer kam ich rein. Aus der anderen ging ich raus*, Kiepenheuer & Witsch, Köln [1992] 2008.

*Die Brücke vom Goldenen Horn*, Kiepenheuer & Witsch, Köln [1998] 2008.

Traduzione italiana:

*Il ponte del Corno d'oro*, traduzione di Umberto Gandini, Salani, Milano 2010.

*Der Hof im Spiegel*, Kiepenheuer & Witsch, Köln [2001] 2005.

*Seltsame Sterne starren zur Erde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln [2003] 2008.

*Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*, im Berliner Ensemble, 21. November 2004, (dattiloscritto).

*Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2003.

Ruschick, Jamal, *Sprache der Verhältnisse. Bergens neue Stadschreiberin Emine Sevgi Özdamar*, in «Frankfurter Rundschau», 10 giugno 2003.

Özdamar, Emine Sevgi, (manoscritto fornito dalla casa editrice), *Reisen in der Sprache*, in «Frankfurter Rundschau», 5 novembre 2003.

*Poetikvorlesung 1, Hamburger Gastprofessorin für interkulturelle Poetik 2014, Sprachrollenwechsel*, Universität Hamburg 2014. (in corso di pubblicazione)

*Poetikvorlesung 2, Hamburger Gastprofessorin für interkulturelle Poetik*  
2014, *Sprachrollenwechsel*, Universität Hamburg 2014. (in corso di  
pubblicazione)

Dernbach, Andrea, Reimann, Katja, “*Gute Arbeit, zwei Freunde, dann  
kannst du überall leben*”, «Tagesspiegel», 30 ottobre 2011.

*Intervista realizzata dall'autrice a Emine Sevgi Özdamar, Amburgo,*  
maggio 2014.

### **Rita Ciresi**

*Mother Rocket*, Delta, New York 1993.

*Blue Italian*, Delta, New York 1997.

*Pink Slip*, Delta, New York 1999.

*Sometimes I Dream in Italian*, Delta, New York 2001.

*Intervista realizzata dall'autrice a Rita Ciresi, Chicago, 1 maggio 2015.*

*Comunicazione privata con Rita Ciresi, Roma, Tampa, 15 novembre 2015.*

### **Yasemin Şamdereli**

Şamdereli, Yasemin, *Almanya. Willkommen in Deutschland*, Concorde Video, 2011, 97 minuti.

Distribuzione italiana:

Şamdereli, Yasemin, *Almanya. La mia famiglia va in Germania*, Teodora film, 2011.

Şamdereli, Nesrin und Yasemin, *Almanya. Willkommen in Deutschland: Ein Drehbuch von Nesrin und Yasemin Şamdereli*, Deutsche Filmakademie, Berlin 2011.

Baumann, Gerd, *Almanya – Willkommen in Deutschland. Original Soundtrack*, CD, Germania: Roxy Film 2011.

*Intervista realizzata dall'autrice a Yasemin Şamdereli, Venezia, aprile*



2013.

### **Letteratura scientifica e critica**

Adelson, Leslie, A., *Making Bodies, Making History. Feminism & German Identity*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1993.

Adelson, Leslie, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a new Critical Grammar of Migration*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2005, pp. 1-30.

Adelson, Leslie, *When Sincerity Fails*, in *The Rethoric of Sincerity*, ed. Ernst von Alphen, Mieke Bal, Stanford University Press, Stanford California 2009.

Almanya, <http://www.almanya-film.de/> (consultato il 5 gennaio 2013).

Arslan, Gizem, *Animated Exchange: Translational Strategies in Emine*

*Sevgi Özdamar's Strange Stars Stare to Earth*, in «The Global South», 7, 2013, 2, pp. 191-209.

Ambrosini, Richard, *Memoria storica e critica del presente: usi e abusi dei termini "multiculturalismo" e "postcoloniale"*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XIV (2012), pp. 191-205.

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien-Leipzig 1924.

Traduzione italiana:

Balázs, Béla, *L'uomo visibile*, Lindau s.r.l., Torino 2008.

Barthes, Roland, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Cahier du cinéma/Gallimard/Éd. du Seuil, Paris 1980.

Traduzione italiana:

Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Feltrinelli, Milano 2011.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973.

Traduzione italiana:

Barthes, Roland, *Il piacere del testo*, in Id. *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999.

Barthes, Roland, *Le Grain de la Voix. Entretiens 1962-1980*, Éditions du Seuil, Paris 1981.

Traduzione italiana:

Barthes, Roland, *La grana della voce*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2001, pp. 257-266.

Baumann, Beate, "*Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich.*" *Sprachbewusstheit und Neuinszenierungen des Themas Sprache in den Texten Emine Sevgi Özdamars*, in *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, hrsg. von Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schweiger, Sandra Vlasta, Praesens, Wien 2010, pp. 225-250.

Bax, Daniel, *Deutschland, ein Wörtermärchen*, in «Tageszeitung», 20/21 novembre 2004.

Bencivenni, Marcella, *The Italian Diaspora Studies Summer School, Italian American History, Appunti dalle lezioni*, Università della

Calabria e John D. Calandra Italian American Institute, Arcavacata  
(Rende) Calabria 15 giugno - 3 luglio 2015.

Bergson, Henri, *Le rire: Essai sur la signification du comique*, Alcan,  
Paris 1900.

Traduzione italiana:

Bergson, Henri, *Il riso, Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli,  
Milano 2011.

Bhabha, Homi, *Nation and Narration*, Routledge, London-New York  
1990.

Traduzione italiana:

Bhabha, Homi, *Nazione e narrazione*, trad. it. Antonio Perri, Meltemi,  
Roma 1997.

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.

Traduzione italiana:

Bhabha, Homi, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.

Bona, Mary Jo, 'But is it Great?' *The Question of the Canon for Italian  
American Women Writers*, in Mary Jo Bona and Irma Maini,

*Multiethnic Literature in the Millennium*, State University of New York, New York 2006, p. 100.

Bona, Mary Jo, *The Voices we Carry. Recent Italian American Women's Fiction*, Guernica, Toronto 2007.

Brandt, Bettina, *Collecting Childhood Memories of the Future: Arabic as Mediator Between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge*, in «The Germanic Review», 79 (2004), pp. 295-315.

Brunner, Maria E., *Die Sprachbiographie der Ich-Erzählerin in Emine Sevgi Özdamars literarischem Werk. Raumaneignung und Zweitspracherwerb in der Fremde als transnationaler Prozess, Internationale Tagung, Sprach-Rollen-Wechsel. Emine Segvi Özdamars interkulturelle Poetik*, Hamburg 27.-28. Mai 2014. (in corso di pubblicazione).

Carnes, Molly, *Humor*, in *Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender*, Judith Worrel (ed.) Volume 1, Academic Press, San Diego 2002, pp.

601-609.

Cavaoli, J. Frank, *Patterns of Italian Immigration to the United States*, in «The Catholic Social Science Review», 13. 2008, pp. 213-229.

Cavarero, Adriana, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, 2003.

Chiaro, Delia, Baccolini, Raffaella, *A Many Gendered Thing*, in *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*, in Eaed., Routledge, Now York 2014, pp. 1-9.

Cicala, John, *Cuscuszu in Detroit, July 18, 1993: Memory, Conflict, and Bella Figura during a Sicilian American Meal*, in *Italian Folk: Vernacular Culture in Italian-American Lives*, Ed. Joseph Sciorra, Fordham University Press, New York 2011, pp. 31-48.

Chairetakis, Anna L., *Tears of Blood: The Calabrian Villanella and Immigrant Epiphanies*, in *Studies in Italian American Folklore*, Ed. Luisa Del Giudice, Utah State University Press, Logan, Utah 1993, pp.

11-51.

Città di Lugano, <http://www.lugano.ch/lugano-attiva/manifestazioni/cinema/cinema-club-cult.html> (consultato il 16 dicembre 2013).

Cixous, Hélène, *La venue à l'écriture*, in Ead., *Entre l'écriture, Des femmes*, Paris 1986.

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse*, in «L'Arc», 61 (1975).

Traduzione italiana:

Cixous, Hélène, *Il riso della Medusa*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, CLUEB, Bologna 1997, pp. 221-245.

Cometa, Michele, (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004.

Comune di Reggio Emilia,  
[http://www.municipio.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES\\_PerTitolo/4906638777EDEDCEC12579D00034C235?opendocument](http://www.municipio.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitolo/4906638777EDEDCEC12579D00034C235?opendocument) (consultato il 29

dicembre 2013).

*Comunicazione privata con Donna R. Gabaccia*, Napoli, 26 settembre 2015.

*Comunicazione privata con Fred Gardaphé*, New York, 6 maggio 2015.

*Comunicazione privata con Anthony Julian Tamburri*, New York, 29 aprile 2015.

Dayıoğlu Yücel, Yasemin, "Tausendundeine Geschichten" – Die Karawanserei im Spiegel der Presse, in Ead, *Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee!*, Universitätsverlag, Göttingen 2005, pp. 28-33.

De Conde, Alexander, *Discrimination*, in Id., *Half Bitter, Half Sweet*, Charles Scribner's Sons, New York 1971, pp. 98-119.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les



éditions de minuit, Paris 1975.

Traduzione italiana:

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Per una letteratura minore*,  
Quodlibet, Macerata 1996.

Der Tagesspiegel, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/samdereli-schwestern-die-angst-der-deutschen-ist-unsinn> (consultato il 3 aprile 2013).

Deutsches Filminstitut - DIF e.V.,  
<http://www.filmportal.de/person/yasemin-samdereli> (consultato a ottobre 2013).

Dizdar, Dilek, *Die Mutterzunge drehen. Erfahrungen aus und mit einem Text*, in “*Meine Sprache grenzt mich ab ...*”. *Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*, hrsg. von Gisella Vorderobermeier und Michaela Wolf, Lit, Wien 2008, pp. 95-110.

Easthope, Antony, *Literary into Cultural Studies*, Routledge, London 1991.

El Hissy, Maha, *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, Transkript Verlag, Bielefeld 2012.

Emeis, Kathrin, Boog, Julia (2011): „*Almanya oder Detuschland revisited: Der Culture Clash im deutsch-türkischen Kino – 50 Jahre später*“, in Ozil, Şeyda, Hofmann, Michael, Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (hrsg.), «50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland, Jahrbuch Türkisch-deutsche Studien» vol. 2 (2011), pp. 165 – 181.

Ervedosa, Clara, *Auf dem Weg zu einer transkulturellen Ästhetik? E. S. Özdamars und Y. Tawadas somatisches Schreiben oder die Grenzen kulturellen Lebens*, in *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, hrsg. von Franciszek Gucza, Peter Lang, Frankfurt am Main 2012, pp. 179-183.

Fernandez, James W., Taylor Huber, Mary, *Introduction*, in Id., *Irony in Action. Anthropology, Practice and the Moral Imagination*, The University of Chicago Press, Chicago 2001, pp. 1-37.

Fiorentino, Francesco (a cura di), «Cultura tedesca. Topografie letterarie», 33 (2007).

Fiorentino, Francesco, Sampaolo, Giovanni (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2008.

Fiorentino Francesco (a cura di), *Letteratura e cartografia, Giornate di studio*, Roma 8-9 maggio 2015.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976.

Traduzione italiana:

Foucault, Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2013.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, L'usage des Plaisirs*, Gallimard, Paris 1984.

Traduzione italiana:

Foucault, Michel, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Milano 2011.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, Le souci de soi*, Gallimard, Paris 1984.

Traduzione italiana:

Foucault, Michel, *La cura di sé*, Feltrinelli, Milano 1985.

Friedrich, Paul, *Ironic Irony*, in *Irony in Action*, Fernandez, James W., Taylor Huber, Mary (ed.), The University of Chicago Press, Chicago 2001, pp. 224-252.

Gabaccia, Donna R., *Introduction to Italy's many Diasporas*, University of Washington Press, Seattle 2000, pp. 1-8.

Gabaccia, Donna R., *Italian American Women: A Review Essay*, in «Italian Americana», 12. 1 1993, pp. 38-61.

Gallo, Pasquale, *Arcipelaghi multiculturali. Appunti per la didattica della Letteratura tedesca dell'interculturalità*, in *Schnittstelle Interkulturalität. Beiträge zur Didaktik Deutsch als Fremdsprache*, a cura di Ulrike Reeg e Pasquale Gallo, Waxmann, Münster 2009, pp. 93-122.

Gardaphé, Fred, *Columbus. Forget about Him; Remember the Future!*, La voce di New York, <http://www.lavocedinewyork.com/Columbus-Forget-about-Him-Remember-the-Future/d/8053/> (consultato il 27 giugno 2015).

Gardaphé, Fred, *Stereotypes? Don't "Fugget About It"*, i-Italy NY, febbraio-marzo 2014, Italian/American digital project i-Italy, <http://www.iitaly.org/37542/stereotypes-don-t-fugget-about-it> (consultato il 27 giugno 2015).

Gardaphé, Fred, *Italian American Humor. From Sceccu to Chooch: the Signifying Donkey*, in *L'Italia allo specchio. Linguaggi e identità italiane nel mondo*, a cura di Fabio Finotti e Marina Johnston, Marsilio 2014, pp. 353-362.

Gardaphé, Fred, *Rita Ciresi*, in Id., *The Art of Reading Italian Americana. Italian American Culture in Review*, Bordighera Press, New York 2011.

Gardaphé, Fred, *"What'ya Mean I'm Funny?"*: *Bull-Busting Humor and Italian American Masculinities*, in *Gender and Humor*:

*Interdisciplinary and International Perspectives*, Delia Chiaro, Raffaella Baccolini (a cura di), Routledge, New York 2014, pp. 240-252.

Goldin, Ian, Cameron, Geoffrey, Balarajan, Meera, *Exceptional People. How Migration Shaped Our World and Will Define Our Future*, Princeton University Press, Princeton 2011.

Goethe Institut,  
[http://www.goethe.de/ins/fr/pro/cineallemand/pdf\\_cineallemand5/Didaktisierungsvorschlag\\_Almanya\\_Hinweise%20Lehrer.pdf](http://www.goethe.de/ins/fr/pro/cineallemand/pdf_cineallemand5/Didaktisierungsvorschlag_Almanya_Hinweise%20Lehrer.pdf) (consultato il 5 dicembre 2013).

Götkürk, Deniz, „*Türkish delight – German fright: Migrant Identities in Transnational Cinema*“, in Derman, Deniz, Ross, Karen, Dakovic, Nevena (a cura di): *Mediated Identities*, Transnational Communities Programme, Istanbul 2001, pp. 131 – 149.

Götkürk, Deniz, „*Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?*“ in Chiellino, Carmine (hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Metzler,

Stuttgart /Weimar 2007, pp. 329 – 347.

Göttsche, Dirk, *Emine Sevgi Özdamars Erzählung: Der Hof im Spiegel: Spielräume einer postkolonialer Lektüre deutsch-türkischer Literatur*, in «German Life and Letters», 59:4, (2006), pp. 515-525.

Goytisolo, Juan, *On Sevgi Özdamar*, in «Times Literary Supplement», New York, 2 dicembre 1994.

Guglielmo, Jennifer, *Introduction. White Lies, Dark Truths*, in Jennifer Guglielmo, Salvatore Salerno (a cura di), *Are Italians White?: How Race is Made in America*, Routledge, New York 2012, pp. 1-14.

Gutjahr, Jacqueline, *Von Sprachen als Monstern und Wörtern im Sanatorium. Phänomene poetischer Mehrsprachigkeit*, in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Intercultural German Studies*, hrsg. von Andrea Bogner, Konrad Ehrlich, Ludwig M. Eichener, Andreas F. Keltert, Hans-Jürgen Krumm, Willy Michel, Ewald Reuter, Alois Widersacher, Barbara Bengel, Band 36 (2010), pp. 233-249.

Haines, Brigit – Littler, Margaret, *Emine Sevgi Özdamar, 'Mutter Zunge'*

and 'Großvater Zunge', in Eaed., *Contemporary Women's Writing in German. Changing the Subject*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 118-138.

Hofmann, Michael, *Der verfremdende Blick des weiblichen Schelms: Emine Sevgi Özdamar als Erzählerin des Überschreitens*, in Id., *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Fink, Paderborn 2006, pp. 214-225.

Hofmann, Michael, *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, pp. 111-119.

Hofmann, Michael, *Handicap Islam? Die Sarrazin-Debatte als Herausforderung des deutsch-türkischen Diskurses*, in Ozil, Şeyda, Hofmann, Michael, Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (hrsg.), «Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse, Jahrbuch Türkisch-deutsche Studien», vol. 1 (2010), pp. 33 – 43.

Hofmann, Michael, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006.



Hofmann, Michael, *Postmoderne Inszenierung weiblicher Körper in Räumen der Tradition der Modernisierung: 'Orient' bei Emine Sevgi Özdamar*, in «Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur» «Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart», hrsg. von Axel Dunkler und Michael Hofmann, Band 54, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014, pp. 243-259.

Horst, Claire, *Raum und Körperbilder in der Migrationsliteratur*, in «Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur? Dossier, Heinrich Böll Stiftung Migration Integration Diversity», 2009 (Online-Dossier [www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1990.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1990.asp)), pp. 76-80.

Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Universität Hamburg, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography> (consultato il 10 novembre 2014).

*Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, hrsg. von Franciszek Grucza, Peter Lang, Frankfurt am Main 2012, pp. 179-183.

Irigaray, Luce, *Le sexe fait comme signe*, in Ead., *Parler n'est jamais neutre*, Éditions de Minuit, Paris 1985.

Traduzione italiana:

Irigaray, Luce, *Il sesso fatto come segno*, in Ead., *Parlare non è mai neutro*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 168-169.

Irigaray, Luce, *Le v(i)ol de la letter*, in Ead., *Parlare non è mai neutro*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 143-164.

Traduzione italiana:

Irigaray, Luce, *Le v(i)ol de la letter*, in Ead., *Parler n'est jamais neutre*, Éditions de Minuit, Paris 1985.

Irigaray, Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Éditions de Minuit, Paris 1974.

Traduzione italiana:

Irigaray, Luce, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1975.

Isenschmitd, Andreas, Rosenlöcher, Thomas, Schulze, Ingo, *Kunstpreis Berlin 2009 «Fontane-Preis»*.

Kammann, Petra, *Jeder Satz ist ein Seiltanz*, in «Buchjournal», II (2001), pp. 16-19.

Kaputanoğlu, Anıl, *Hinfahren und Zurückdenken. Zur Konstruktion kultureller Zwischenräume in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 278-290.

Konuk, Kader, *Gedächtnisorte und Erinnerungsgemeinschaften in Özdamars Seltsame Sterne, Internationale Tagung, Sprach-Rollen-Wechsel. Emine Segvi Özdamars interkulturelle Poetik*, Hamburg 27.-28. Mai 2014. (in corso di pubblicazione).

Konuk, Kader, *Die gedrehte Zunge*, in Ead. *Identitäten im Prozeß. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*, Die blaue Eule, Essen 2001, pp. 86-89.

Konuk, Kader, *Identitätssuche ist ein [sic!] private archäologische Graberei': Emine Sevgi Özdamars inszeniertes Sprechen*, in *AufBrüche: kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und*

*jüdischen Frauen in Deutschland*, hrsg. von Cathy S. Gelbin, Kader Konuk und Peggy Piesche, U. Helfer, Dortmund c. 1999, pp. 60–74.

Körper Stiftung, <http://www.koerberstiftung.de/koerberforum/rueckblicke/berichte/2012/sep-okt/17102012.html> (consultato il 3 aprile 2013).

Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris 1974.

Traduzione italiana:

Kristeva, Julia, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979.

Lipman, Elinor, *Love Story. What can you say about a 31-year-old man who's dying and a marriage that doesn't work?*, in «New York Times», 1996; Blue Italian, Kirkus Review, 1 agosto 1996.

Little, Margaret, *Intimacy and Affect in Turkish-German Writing: Emine Sevgi Özdamar's "The Courtyard in the Mirror"*, in «Journal of Intercultural Studies», Vol. 29, No. 3, August 2008, pp. 331-345.

Lornsen, Karin, *The City as Stage of Transgression: Performance, Picaresque Reminiscences, and Linguistic Incongruity in Emine S. Özdamar's The Bridge of the Golden Horn*, in *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, hrsg. von Norbert Otto Eke, Martha B. Helfer, Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse, Rodopi, Amsterdam - New York NY 2009, pp. 201-217.

Luconi, Stefano, *Anti-Italian Prejudice in the United States: Between Ethnic Identity and the Racial Question*, in *Mediated Ethnicity New Italian-American Cinema*, Giuliana Muscio Joseph Sciorra Giovanni Spagnoletti Anthony Julian Tamburri (ed.), Marsilio, Venice 2010, pp. 33-44.

Mani, Venkat, *Slouching Histories, Lurking Memories. Emine Sevgi Özdamar's Seltsame Sterne Starren zur Erde*, in Ead., *Cosmopolitan Claims. Turkish-German Literatures from Nadolny to Pamuk*, University of Iowa Press, Iowa City 2007, pp. 87-118

Mannino, Mary Ann, *In Our Ears, A Voice: The Persistence of the Trauma of Immigration in Blue Italian and Umbertina*, in «Italian

Americana», Vol. 20, No. 1, 2002, pp. 5-13.

McLuhan Marshall, *Understanding media: the extensions of man*, MIT Press, Cambridge Mass 1994.

Traduzione italiana:

McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

Mecklenburg, Norbert, *Interkulturalität und Komik bei Emine Sevgi Özdamar*, in Id., *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, Iudicium, München 2008, pp. 506-536.

Mecklenburg, Norbert, *Karnevalistische Ästhetik des Widerstands. Formen des Gesellschaftlich-komischen bei Emine Sevgi Özdamar*, in «Peter Weiss Jahrbuch», Bd. 16 (2007), pp. 85-102.

MiGAZIN, <http://www.migazin.de/2011/03/10/ich-bin-keine-ausnahmeturkin/> (consultato il 3 aprile 2013).

Minkmar, Nils, *Wir wohnen in einer weiten Hölle*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 21 novembre 2004.

Merriam-Webster's Collegiate Dictionary: Eleventh Edition, Merriam-Webster, Springfield Massachusetts 2004.

Muecke, Douglas Colin, *Irony and the Ironic. The Critical Idiom*, Methuen, London 1970.

*Nackt am Frühstückstisch. Emine Sevgi Özdamars Erinnerungen an Berlin*, in «Süddeutsche Zeitung», 27 maggio 2003.

Neukoellner.net, <http://www.neukoellner.net/alltag-anarchie/ich-dachte-deutschland-will-mich-nicht/> (consultato il 3 aprile 2013).

Neukoellner.net, <http://www.neukoellner.net/alltag-anarchie/neukoellner-ist-wahnsinnig-schoen-bekloppt> (consultato il 3 aprile 2013).

Nardini, Gloria, *A Definition of Bella Figura*, in Ead., *Che Bella Figura! The Power of Performance in an Italian Ladies' Club in Chicago*, State University of New York Press, Albany 1999, pp. 5-33.

Nekula, Marek, *Le lingue di Franz Kafka e il suo restare senza parole*, in Giovanni Sampaolo (a cura di), *Kafka: Ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 23-60.

Nocera, Lea, *Cercasi mani piccole e abili: la migrazione turca in Germania occidentale in una prospettiva di genere, 1961-1984*, Edizioni Isis, Istanbul 2012.

Nuove Migrazioni,  
[http://www.exilderfrauen.it/nuove\\_migrazioni\\_dettaglio.php?id=93](http://www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni_dettaglio.php?id=93)  
(consultato il 16 dicembre 2015).

O'Donnell, Mary Ellen, *Cultural Catholics in America: Narrative, Authority and Identity since Vatican II, A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina*, Chapel Hill 2006.

Orsi, Robert A., *The Days and nights of the Festa*, in Id. *The Madonna of 115th Street. Faith and Community in Italian Harlem, 1880-1950*, Yale University Press, London 2002, pp. 1-13.



Özkan, Ezli, *Transcultural Movements in Contemporary German (-Turkish) Literature*, in «Asiatische Studien», 62 (2008), pp. 1135-1145.

Palermo, Silvia, *Umorismo transculturale nella scrittura femminile turco-tedesca. Özdamar, Demirkan, Cirak*, in *Rimozione e memoria ritrovata. La letteratura tedesca del Novecento tra esilio e migrazioni*, a cura di Giuseppe Dolei, Margherita Cottone, Lucia Perrone Capano, Artemide Roma 2013, pp. 254-270.

Pascali. Lara, *The Italian Immigrant Basement Kitchen in North America*, in *Italian Folk: Vernacular Culture in Italian-American Lives*, Joseph Sciorra (a cura di), Fordham University Press, New York 2011, pp. 49-61.

Painter, Nell Irvin, *What is Whiteness*, in «New York Times», 20 giugno 2015.

Perrone Capano, Lucia, *Le storie sulla lingua di Emine Sevgi Özdamar*, in Emine Sevgi Özdamar, *La lingua di mia madre*, Palomar, Bari 2007, pp. 7-13.

Perrone Capano, Lucia, *Narrative heterogener Kulturen jenseits der Dichotomien: Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada*, in «Narration und Ethik», hrsg. von Claudia Öhlschläger, Wilhelm Fink, München 2009, pp. 293-303.

Perrone Capano, Lucia, *Sprachfremde and Fremderfahrung as Acoustic and Visual Experience in Works by Yoko Tawada and Emine Sevgi Özdamar*, in *Finding the Foreign*, Robert Schechtmann and Shin Roberts (Eds.), Newcastle, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 242-258.

Petrelli, Matteo, *Il fascismo*, in Id. *L'emigrazione italiana negli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 81-88.

Petrelli, Matteo, *Il pregiudizio*, in Id. *L'emigrazione italiana negli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 72-75.

Politzcki, Matthias, Roth-Hunkeler, Theres, Said, Schwarte, Ludger, Wawerzinek, Peter, *Der Ingeborg-Bachmann-Preis 1991. Auszüge aus den Diskussionen der Jury, Emine Sevgi Özdamar*, Berlin 1991.

(manoscritto fornito dalla casa editrice)

Reeg, Ulrike, *Schreiben in der Fremde: Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*, Klartext, Essen 1988.

*Rethinking Migration and German Culture, Seminar 17*, German Studies Association, 38th AISNA Annual Conference, Kansas City, Missouri, September 18-21, 2014.

Rita Ciresi <http://www.ritaciresi.com> (consultato il 16 dicembre 2015).

*Ritual of Arrival to America: Welcoming/Unwelcoming Protocols, conference Harbors. Flows and Migrations of Peoples, Cultures, and Ideas. The U.S.A. in/and the World*, 23rd AISNA Biennial Conference, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 24-26 September 2015, Panel 1:

Salati, Marie-Odile, *A "battered and accommodating beauty": New York Bay Revisited by Henry James in The American Scene*

Manzanas, Ana Ma, *Immigrants in a Hotel Nation-State: Karen T Yamashita's I Hotel*

Carbonara, Lorena, *The Role of Language and Translation at the Harbor: Nuovomondo - Golden Door (2006) By E. Crialese.*

Rivista on-line della University of California di Berkeley «Transit»,  
<http://transit.berkeley.edu/2006/adelson/> (consultato il 24 febbraio 2015).

Romeo, Caterina, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Carocci, Roma 2005.

Rondolino, Gianni, Tomasi, Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, 2<sup>a</sup> ediz., UTET UNIVERSITÀ, Novara 2011.

Rumbaut, Rubén G., *Ages, Life Stages, and Generational Cohors: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States*, in «International Migration Review», 2006, pp. 1160-1205.

Said, Edward W., *Orientalism*, Vintage, New York 1979.

Traduzione italiana:

Said, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*,

Feltrinelli, Milano 2001.

Sassone, Ralph, *Antic Longing. The characters in these stories are always 'waiting for love to strike'*, in «New York Times», 31 ottobre 1993.

Sbarra, Stefania (2013): Intervista pubblica a Yasemin Şamdereli, in occasione di “Incroci di civiltà” (organizzato dall’università Ca’ Foscari), intervista non pubblicata, Venezia.

Schieve, Jürgen, *Vom Schreiben in der Fremdsprache. Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada*, in «Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge. Philologische Studien und Quellen», Heft 234 (2011), pp. 228-242.

Sciorra, Joseph, *The Italian Diaspora Studies Summer School, Vernacular Culture, Appunti dalle lezioni*, Università della Calabria e John D. Calandra Italian American Institute, Arcavacata (Rende) Calabria 15 giugno - 3 luglio 2015.

Sciorra, Joseph, *Introduction: Listening with an Accent, Italian Folk: Vernacular Culture in Id., Italian-American Lives*, Fordham University Press, New York 2011, pp. 1-10.

Schlöbler, Franziska, *Laudatio anlässlich der Verleihung der Carl-Zuckmayer-Medaille an Eine Sevgi Özdamar*, 18 gennaio 2010.

Schülke, Claudia, *Sesshafte Nomadin*, in «Börsenblatt», N. 42, 16 ottobre 2009.

Schütte, Wolfram, *Deutsche Eigenzunge. Laudatio Emine Sergi Özdamar, anlässlich der Preisverleihung Literatur Nord*, März 1999.

Schütte, Wolfram, *Ganz einfach: ein großes Buch. Emine Sevgi Özdamars "Die Brücke vom Goldenen Horn"*, in «Frankfurter Rundschau», N. 74, 28 marzo 1998, (manoscritto fornito dalla casa editrice).

Shafi, Monika, *Joint Ventures: Identity Politics and Travel in Novels by Emine Sevgi Özdamar and Zafer Şenocak*, in «Comparative Literature Studies» 40/2 (2004), pp. 193-214.

Sito internet del quotidiano il manifesto

<http://www.scribd.com/doc/119056454/Intervista-a-Emine-Sevgi-Ozdamar-una-delle-figure-piu-rappresentative-della-letteratura-dell-emigrazione-in-Germania-II-Manifesto-05-01-2013> (consultato il 26 marzo 2015).

Sollors, Werner, *Arrivals and Departures, Harbors. Flows and Migrations of Peoples, Cultures, and Ideas. The U.S.A. in/and the World*, 23rd AISNA Biennial Conference, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Napoli 24-26 September 2015.

Sollors, Werner, *Ethnicity*, in *Critical Terms for Literary Studies*, Frank Lentricchia (a cura di), University of Chicago Press, Chicago 1995.

Specht, Theresa, *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson, Lawrence Grossberg (a cura di), University of Illinois Press, Chicago 1988, pp. 271-313.

Traduzione italiana:

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?*, in *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, trad. it. Angela D'Ottavio, Meltemi, Roma 2004.

Steiner, Sybil, *Fiction. Mother Rocket by Rita Ciresi*, «Publishers Weekly», 8 marzo 1993.

Sussman Susser, Deborah, *Books Rita Ciresi Sometimes I Dream in Italian*, «The New York Times on the Web», January 21 2001, <https://www.nytimes.com/books/01/01/21/bib/010121.rv110934.html>, (consultato il 20 luglio 2015).

Şenoçak, Zafer, *Atlas des tropischen Deutschland*, Babel, Berlin 1993.

Şölçun, Sargut, *Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung*, in *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, hrsg. von Aglaia Blioumi, Iudicium, München 2002, pp. 92-111.

Tamburri, Anthony Julian, *Beyond "pizza" and "nonna"! Or, what's bad*



*about Italian/American criticism? Further directions for Italian/American cultural studies*1, in «Melus», Vol. 28, N. 3, 2003.

Tamburri, Anthony J., *Italian American Film, The Italian Diaspora Studies Summer School, Appunti dalle lezioni*, Università della Calabria e John D. Calandra Italian American Institute, Arcavacata (Rende) Calabria 2015.

Tamburri, Anthony J., *Una semiotica dell'eticità. Nuove segnalature per la scrittura italiano/americana*, Cesati, Firenze 2010.

Testi, Arnaldo, *Il secolo degli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna 2014.

*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,  
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-615?rskey=FVNQ8M&result=615>,  
(consultato il 29 settembre 2015).

*The* *Guardian*,  
<http://www.theguardian.com/culture/2012/jun/12/almanya->

willkommen-in-deutschland-review (consultato il 5 gennaio 2014).

*The Italian Diaspora Studies Summer School, Appunti dalle lezioni*,  
Università della Calabria e John D. Calandra Italian American  
Institute, Arcavacata (Rende) Calabria 2015.

Theilen, Ines, *Von der nationalen zur globalen Literatur. Eine Lese-  
Bewegung durch die Romane Die Brücke vom Goldenen Horn von  
Emine Sevgi Özdamar und Café Nostalgia von Zoé Valdés*, in  
«Arcadia. International Journal of Literary Culture. Internationale  
Zeitschrift für literarische Kultur» 40.2 (2005), pp. 318-337.

Thüne, Eva-Maria, *Cosa può fare la lingua. L'esempio di Emine Sevgi  
Özdamar*, in *Donne per l'Europa. Atti delle prime tre giornate per  
Ursula Hirschmann*, a cura di Luisa Passegini e Federica Turco,  
CIRSDE, Università degli Studi di Torino, Torino 2011, pp. 87-106.

Thüne, Eva-Maria, Leonardi, Simona, *Reti di scrittura transculturale in  
tedesco: un'introduzione*, in Eaed., *I colori sotto la mia lingua:  
Scritture transculturali in tedesco (LisT, 1)*, Roma, Aracne 2009, pp. 9-  
40.

Tuckschick, Jamal, *Sprache der Verhältnisse. Bergens neue Stadtschreiberin Emine Sevgi Özdamar*, in «Frankfurter Rundschau», 10 giugno 2003.

United States Census Bureau,  
[http://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?pid=ACS\\_10\\_1YR\\_B04003&prodType=table](http://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?pid=ACS_10_1YR_B04003&prodType=table) (consultato il 15 dicembre 2015).

United States Census 2010,  
<http://www.census.gov/2010census/data/apportionment-pop-text.php>  
(consultato il 15 dicembre 2015).

Università di Amburgo, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography> (consultato in novembre 2014).

University of Georgia Press,  
[http://www.ugapress.org/index.php/series/foc\\_winners](http://www.ugapress.org/index.php/series/foc_winners) (consultato il 27 maggio 2015).

Wahba, Annabel, *Ost-Berlin roch wie Istanbul*, in «Der Tagesspiegel», 17 aprile 2005.

Weber, Angela, *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*, transcript, Bielefeld 2009.

Weber, Beverly M., *Work, Sex and Socialism: Reading beyond cultural Hybridity in Emine Sevgi Özdamar's Die Brücke vom goldenen Horn*, in «German Life and Letters», Blackwell Publishing Ltd., Oxford and Malden 2010, pp. 37-53.

Welsch, Wolfgang. “*Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*” *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 26 (2000), Iudicium, pp. 327-351.

Williams, John Alexander, *Introduction: Regionalism and Ethnicity*,” *Old Ties, New Attachments*, in *Italian-American Folklife in the West*, ed. David A. Taylor and John Alexander Williams, Library of Congress, Washington D.C. 1992, pp. 14-27.

Wilson, Charles E., *Rita Ciresi, Sometimes I Dream in Italian (2000)*, in Id., *Race and Racism in Literature*, Greenwood, Westport 2005, pp. 111-122.

*Wörter ohne Kindheit*, in «Börsenblatt SPEZIAL», VI (2008), pp. 22-23.

Yildiz, Yasemin, *Political Trauma and Literal Translation: Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge*, in «Gegenwartsliteratur. Ein Germanistisches Jahrbuch», hrsg. von Paul Michael Lützeler und Stephan K. Schindler, 7 (2008), pp. 248-270.

Zierau, Cornelia, *Literatur der "Zwischenräume": Emine Sevgi Özdamars Erzählungen Mutterzunge und Großvaterzunge*, in Ead., *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen... Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*, in «Stauffenburg Discussion. Studien zur Inter- und Multikultur», Band 27 (2009), pp. 73-90.

*Zwölf Fenster. Unterwegs zwischen den Kulturen: Emine Sevgi Özdamar erhält heute den Kleist-Preis*, in «Berliner Morgenpost», 21 novembre 2004.

9° festival del cinema tedesco in Alsazia, [http://www.festival-augenblick.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=91&Itemid=90](http://www.festival-augenblick.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=91&Itemid=90) (consultato il 16 dicembre 2013).