

Annali. Sezione germanica
Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Università di Napoli L'Orientale

31 (2021)

germanica;



UniorPress

Direttrice: Elda Morlicchio (Università di Napoli L'Orientale)

Comitato Editoriale: Αναστασία Αντονοπούλου / Anastasia Antonopoulou (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / National and Kapodistrian University of Athens), Simonetta Battista (Københavns Universitet), Maria Grazia Cammarota (Università di Bergamo), Sabrina Corbellini (Rijksuniversiteit Groningen), Sergio Corrado (Università di Napoli L'Orientale), Claudia Di Sciacca (Università di Udine), Anne-Kathrin Gaertig-Bressan (Università di Trieste), Elisabeth Galvan (Università di Napoli L'Orientale), Elvira Glaser (Universität Zürich), Barbara Häußinger (Università di Napoli L'Orientale), Anne Larrory-Wunder (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Simona Leonardi (Università di Genova), Maria Cristina Lombardi (Università di Napoli L'Orientale), Oliver Lubrich (Universität Bern), Valeria Micillo (Università di Napoli L'Orientale), Silvia Palermo (Università di Napoli L'Orientale), Alessandro Palumbo (Universitetet i Oslo), Γιάννης Πάγκαλος / Jannis Pangalos (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Aristotle University of Thessaloniki), Jörg Robert (Eberhard Karls Universität Tübingen), Eva-Maria Thüne (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Comitato Scientifico: Rolf H. Bremmer (Universiteit Leiden), Wolfgang Haubrichs (Universität des Saarlandes), Alexander Honold (Universität Basel), Britta Hufeisen (Technische Universität Darmstadt), Ármann Jakobsson (Háskóli Íslands / University of Iceland), Daniel Sävborg (Tartu Ülikool / University of Tartu), Elmar Schafroth (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Michael Schulte (Universitetet i Agder), Gabriella Sgambati (Università di Napoli L'Orientale), Arjen P. Versloot (Universiteit van Amsterdam), Burkhardt Wolf (Universität Wien), Evelyn Ziegler (Universität Duisburg-Essen)

Redazione: Angela Iuliano (Università di Napoli L'Orientale),
Luigia Tessitore (Università di Napoli L'Orientale)

;

Annali. Sezione germanica

Direttrice responsabile: Elda Morlicchio

ISSN 1124-3724

Registrazione Tribunale di Napoli n. 1664 del 29.11.1963

UniorPress | Via Nuova Marina, 59 | 80133 Napoli

Annali. Sezione germanica
Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Università di Napoli L'Orientale

31 (2021)

germanica;



UniorPress

•
,

La rivista opera sulla base di un sistema *double blind peer review* ed è classificata dall'ANVUR come rivista di Classe A per i Settori concorsuali dell'Area 10.
La periodicità è di un numero per anno.

germanica;
Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Via Duomo, 219 | 80138 Napoli
germanica@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License

edizione digitale in *open access*:
germanica.unior.it

Oliver Lubrich
Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens 7

Daniela Liguori
Il “rimuginatore eroico”.
Benjamin lettore di Baudelaire 25

Francesco Fiorentino
Brecht e il teatro dell’anonimo.
Sulla scena antinarcisistica del *Lehrstück* 39

Elisabetta Ilaria Limone
Grünbein e Kaschnitz: le città di
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia 69

Sergio Corrado
La Grecia moderna all’ombra del suo passato.
Il discorso filellenico nella lirica tedesca 97

Luca Gendolavigna
A magic potion in present-day Sweden.
Elixir by Alejandro Leiva Wenger 125

Giuseppe D. De Bonis
Speaking and writing:
diamesic variation in the Germanic magic 147

Nicoletta Gagliardi
La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF:
una proposta 169

Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo
Aneinander vorbeireden.
la politica e la lingua dei giovani in Germania 199

recensioni

- Roberta Ascarelli (a cura di)
Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile
(Micol Vicidomini) 231
- Laura Balbiani, Marco Castellari (a cura di)
Ich unterwegs / L'io viaggiante.
Studien am Grenzraim von Autobiografie und Reiseliteratur /
Studi al confine tra autobiografia e letteratura di viaggio
(Andrea Benedetti) 237
- Francesca M. Dovetto, Rodrigo Frías Urrea (a cura di)
Mostri, animali, macchine. Figure e controfigure dell'umano /
Monstruos, animales, máquinas. Figuras y contrafiguras de lo humano
(Valeria Micillo) 243
- Tobias Hübinette
Att skriva om svensketen.
Studier i de svenska rasrelationerna speglade
genom den icke-vita svenska litteraturen
(Luca Gendolavigna) 249
- autori; autrici**
..... 257

Oliver Lubrich

Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens

Alexander von Humboldt's account of his American expedition of 1799-1804 (*Relation historique*, 1814-1831) discusses the physiology of the colonial encounter by describing the traveller's body as it comes into contact with tropical countries and non-European cultures. (1) The European body suffers pain, fatigue, and illnesses. The text suggests, but avoids, a heroic narrative. The traveller's body changes after experiments and acclimatisation. (2) The American continent is also imagined as a body. At first glance, it appears as a ground for exploitation, while the text stages it metaphorically as a subject of emancipation. (3) The bodies of the indigenous appear exotic at first. Yet the differences between European and American bodies disappear in intercultural performances and theoretical considerations on evolutionary aesthetics. Over the course of his journey, Humboldt's poetics of the colonial body are dynamic, challenged, and subverted.

Pain, disease, and metaphors.
Alexander von Humboldt and the physiology of travel
[colonialism; travel; science; body; physiology]

•
;

Avoid irritation more than exposure to the sun.
Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1899)¹

Das Reisen ist zuallererst eine Erfahrung des Körpers. Aber obwohl er in den Kulturwissenschaften und den Gender Studies eine Konjunktur erlebte, fand der Körper in der Theorie der Reiseliteratur vergleichsweise wenig Beachtung, ebenso wie die Emotionen des Reisens und die Affekte der Feldforscher². Während sich das Interesse postkolonialer Studien auf diskursive Konstruktionen von ‚Andersheit‘ richtet, scheint es selbstverständlich zu sein, dass die Bewegung eines Körpers zum Reisen dazugehört. In Alexander von Humboldts Bericht

¹ Conrad 1985: 38.

² Zur affektiven Dimension des Reisens und der Feldforschung: Davies/Spencer 2012; Lubrich/Stodulka/Liebal 2017; Liebal/Lubrich/Stodulka 2019; Lubrich/Stodulka 2019; Lubrich 2022 (im Druck).

seiner amerikanischen Expedition (1799-1804)³ hat der Körper jedoch symbolische Funktionen im Kontakt mit der kolonialen Fremde, die über diese triviale Tatsache hinausweisen. Was geschieht mit dem Körper des Reisenden? Wie wird der bereiste Kontinent als Körper wahrgenommen? Und wie werden die Körper der Einheimischen in Szene gesetzt?

1. Der Reisende

Der Körper des Reisenden dient nicht nur als Organ der Wahrnehmung und der ästhetischen Erfahrung. Er erleidet „Unannehmlichkeiten“ (II, 271) und „Unfälle“ (II, 270). Die Hitze ist „erdrückend“ (I, 559), Bergbesteigungen „ermüden“ (I, 115), Kanus sind eng wie die Zelle in einem „Gefängnis“ (II, 270). Reisen bedeutet Strapazen ertragen. Der Reisebericht ist eine Leidensgeschichte.

Die Moskitos werden zu einer fast biblischen Plage. Die Luft ist voll von ihnen: „il y a“, zitiert Humboldt erfahrene Mönche, „moins d’air que de moustiques“ (II, 342). Immer wieder betont er die „Leiden“, die ihre Stiche hervorrufen (II, 415). Die Mühsal übersteigt die literarische Darstellbarkeit. Wenn die „città dolente“ aus Dantes *Inferno* aufgerufen wird (II, 336), nehmen die Qualen eine religiöse Qualität an: als moralische Prüfung. Die Expedition wird zum Passionsweg.

Die Vorstellung des von Moskitos zerstochnen und von Krokodilen bedrohten Abenteurers hat zur Herausbildung des Humboldt-Mythos beigetragen. Seinen perversen Höhepunkt erlebte dieser 1942 in einer nationalsozialistischen ‚Feldpostausgabe‘⁴. Die Reise stellt den Reisenden auf eine Probe, die er heldenhaft besteht. Der Reisebericht inszeniert, so scheint es, einen Heroismus der Körperlichkeit.

Der Forschungsreisende schlägt aus seinen Schmerzen indes nicht nur mythologisches, sondern auch wissenschaftliches Kapital. Die Insekten hat er differenziert untersucht (II, 340). Die Schmerzen, die ihre Stiche auslösen, vergleicht er mit zoologischem Interesse (II, 338)⁵. Der eigene Körper dient dabei als Messgerät, seine Empfindungen als Maßstab der Klassifikation: „la douleur

³ Alle Zitate folgen der Originalausgabe: von Humboldt 1814ff. Die römischen Ziffern bezeichnen den Band, die arabischen die Seite. Die deutschen Übersetzungen stammen vom Verfasser.

⁴ Die ‚Feldpostausgabe‘ ist eine Anthologie einschlägiger Passagen aus dem Reisebericht (von Humboldt 1942). Die körperliche Leistung der Expedition ermöglichte es sogar Nationalsozialisten, den liberalen Kosmopoliten, Sympathisanten der Revolution, Kritiker des Kolonialismus, Frankophilen, Homosexuellen und Verteidiger der Judenemanzipation, trotz allem, propagandistisch zu verwerten.

⁵ Vgl. heute den sogenannten *Schmidt Sting Pain Index*.

diffère selon la nature du poison que chaque insecte dépose dans la blessure“ (II, 339). In einer ikonischen Szene beschreibt Humboldt, wie ihn ein Moskito sticht, den er, unter Schmerzen, nicht nur beobachten, sondern sogar betasten kann (II, 349). Und er setzt diese Untersuchung experimentell fort: „J'ai essayé aussi de me blesser la peau avec une épingle, et de froter ces piqûres avec des moustiques écrasées“ (*ibd.*).

Die Leiden werden produktiv gemacht. Der Schmerz erhält eine kognitive Funktion. Die Stiche haben, stellt Humboldt fest, einen Einfluss auf Haut und Magen. Sie stören die Verdauung, lösen Schweißausbrüche aus und Durst (II, 289; II, 347-348). Humboldt leidet für die Forschung. Aber die Mühen lohnen sich. Denn sie bieten Erkenntnis. Selbst bei der legendären Besteigung des Chimborazo (1802) ist die Beschreibung der Höhenkrankheit, der Symptome des *soroche*, ein wissenschaftlicher Ertrag am eigenen Leib.

Über Untersuchungen zu zoologischen und physiologischen Gegenständen hinaus stellt Humboldt philosophische und psychologische Theorien auf. Unangenehme Empfindungen, spekuliert er, werden deutlicher wahrgenommen als angenehme: „unsere Sinnesorgane werden durch unangenehme Eindrücke stärker erregt“ (I, 107). Schmerz wirkt nachhaltiger als Genuss: „Es entspricht der menschlichen Natur, sogar in moralischer Hinsicht, dass wir nicht so sehr genießen, was unsere Lage verbessert, wie wir betroffen werden von einer neuen Widrigkeit“ (I, 559). Der Mensch hat einen *negativity bias*.

Abgesehen von Beschwerlichkeiten, setzt sich der Reisende Gefahren aus. Tiere, Umwelt und Menschen bedrohen ihn: Haie (I, 545), Krokodile (II, 80; II, 162; II, 640-642; III, 41), Piranhas (II, 224), Schlangen (II, 86; II, 430; II, 162), Skorpione (II, 346), Jaguare (II, 89; II, 211; II, 216-217; II, 225; II, 226; II, 228), Bären (II, 432-433) und wilde Rinder (II, 165); Erdbeben (II, 1-3; I, 512), Sandstürme (II, 146-147), Unwetter (II, 358), Unwegsamkeiten (I, 616, II, 63), Untiefen (III, 505) oder Stromschnellen (II, 250-251, II, 437); Räuber (II, 163), Milizionäre (II, 57), „wilde Indianer“ (II, 386) oder portugiesische Truppen (II, 476). Humboldt begegnet einem Tiger (II, 225), er kentert auf dem Orinoco (II, 250-251), und er wird von einem „*Zambo*“ überfallen (I, 508-510).

Ein weiteres Leitmotiv ist die Krankheit. Als das Schiff, das den Reisenden nach Amerika bringt, sich seinem Ziel nähert, bricht an Bord eine Seuche aus (I, 210). Das tropische Klima scheint gesundheitsschädlich zu sein. Die Gerüche des Kontinents haben eine ambivalente Qualität: „Dieselben Lüfte, die vom Duft der Blüten, Blätter und Bäume erfüllt sind, tragen gewissermaßen den Keim der Zersetzung in unsere Organe“ (I, 398). Hinzu kommt eine menschen-

gemachte Verschmutzung (I, 448). Die Luft ist jedenfalls voller Gefahren (II, 637). Immer wieder ist die Rede von Ausdünstungen (I, 552), Keimen (*ibd.*) und Erregern (I, 551), von Seuchen (*ibd.*) und Ansteckung (I, 552f.). In den Tropen setzt sich der Reisende unbekanntem Krankheiten aus (I, 554), vor allem Fiebern (I, 445) und Erkrankungen der Atemwege (I, 588), Gelbfieber (I, 545), Typhus (I, 550), Blattern (II, 304) und Pocken (II, 271).

Und als wäre all das noch nicht genug, nimmt der Forscher Selbstversuche vor. Er ist Beobachter, Messgerät und Untersuchungsgegenstand zugleich. Man ist versucht, von einem Masochismus der Wissenschaft zu sprechen. Die Wirkung elektrischer Aale (II, 173ff.) zum Beispiel, der Humboldt sich aussetzt⁶, ist eine schmerzhaft Erfahrung (II, 178). Die Untersuchung erinnert ihn an frühere Selbstversuche, die er vor seiner Reise unternommen hatte⁷.

In Amerika experimentiert Humboldt mit giftigen Pflanzen, die durch äußerlichen Kontakt wirken (II, 552), sowie mit dem Pfeilgift Curare, das nur tödlich sein soll, wenn es direkt ins Blut gelangt, jedoch lediglich etwas „bitter“ schmeckt, wenn man es zu sich nimmt (II, 547ff.), wie Humboldt „des öfteren“ selbst nachvollzieht (II, 550f.)⁸. Der Naturwissenschaftler probiert alles aus – und sei es unter Lebensgefahr.

Auch mit Drogen setzt sich der Reisende eingehend – und einnehmend – auseinander (II, 620ff.). Über das *Niopo*-Pulver, das sich die Otomaken in die Nasenblasen, stellt er fest, dass es für einen unerfahrenen *user* nicht einfach zu handhaben sei: „Das *Niopo* ist von so starker Wirkung, dass bei denjenigen, die nicht daran gewöhnt sind, schon kleinste Mengen einen heftigen Niesreiz auslösen“ (II, 620-621)⁹. Von Tabak, Alkohol und Opium scheint er ebenfalls aus eigener Erfahrung zu berichten, wenn er geruchliche, geschmackliche und narkotische Eigenschaften beschreibt und verschiedene Sorten miteinander vergleicht.

Der Körper an sich wird aber nicht als problematisch dargestellt. Ohne fremden Einfluss ist er nie *dysfunktional*. Die Herausforderungen kommen stets von

⁶ Vgl. von Humboldt 1807: 34-43.

⁷ „Die Empfindung, welche die schwachen Regungen eines Gymnoten auslösen, schien mir dem schmerzhaften Zucken sehr vergleichbar zu sein, das mich jedesmal erfaßte, wenn ich mit zwei verschiedenen Metallen in Berührung kam, die auf Wunden gelegt wurden, welche ich mir mit Hilfe von Kanthariden auf dem Rücken zugefügt hatte“ (II, 179). Vgl. von Humboldt 1795; von Humboldt 1797.

⁸ Vgl. von Humboldt 1821: 231-234; Galeano 1984: II, 108-109 („El amo del veneno. 1800, Esmeralda del Orinoco“).

⁹ Zu Humboldts ethnographischen Studien über die Instrumente, mit denen die ‚Eingeborenen‘ Rauschmittel zu sich nahmen, vgl. die Studie des kubanischen Anthropologen Fernando Ortíz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar* (Ortíz 1940: 180-185).

außen. Humboldts Reisebericht schildert die Auseinandersetzung eines reisenden Organismus mit einer bereisten Umwelt. Die Aneignung unbekannter Phänomene funktioniert über Einverleibung oder Abwehr. Amerika wird, wie es scheint, konventionell als Herausforderung beschrieben. Der Körper und sein Objekt scheinen sich in einem prekären Gegensatz zu befinden.

Aber bleibt dieser Gegensatz intakt? Ist die ‚Neue Welt‘ durchweg anstrengend, schmerzhaft, gefährlich? Mitunter relativiert Humboldt das Heroische seiner Körperlichkeit. Er beschreibt, wie man sich an die Gefahren gewöhnt, von denen er ausführlich berichtet hat, und macht sie damit weniger spektakulär (II, 513). Im Einzelfall schränkt er sie ein, etwa im Hinblick auf Boas (III, 531) oder Vampire (II, 228). Wiederholt warnt er vor Übertreibungen: „man gefällt sich gegenüber Ausländern darin, die Schwierigkeiten zu übertreiben, denen einen das Klima, die Tiere und der wilde Mensch aussetzen“ (I, 529). Die heldenhafte Tendenz wird zumindest abgemildert, wenn nicht sogar überwunden. Der Reisebericht geht über in eine ‚post-heroische‘ Phase.

Bezeichnend ist, welche Motive der Körperlichkeit, die in anderen Reiseberichten zur Geltung kommen, bei Humboldt gerade *nicht* stattfinden: Erotik und Sexualität. Im gesamten Text findet sich nicht eine Stelle, die auf eine sexuelle Handlung des Reisenden verweist. Das Sexuelle ist bei Humboldt eine literarische Leerstelle. Sein Diskurs der Körperlichkeit ist kein *machismo*¹⁰.

Macht Amerika krank¹¹? Seinen Begleiter Bonpland in der Tat (II, 512; II, 636). Humboldt selbst jedoch erlebt eine wundersame Genesung. Für ihn wird die Reise zur Therapie. Sie hilft offenbar, eine Depression zu überwinden, „à dissiper la mélancolie“ (I, 109). Die physische Herausforderung hat, paradoxerweise, einen positiven Effekt. Klimatologisch und medizinisch widerspricht er so der These von der ‚Degeneriertheit‘ und ‚Kränklichkeit‘ des ‚Neuen‘ Kontinents, wie sie im sogenannten Disput um die Neue Welt seinerzeit vertreten wurde¹².

Humboldt liefert sogar eine wissenschaftliche Erklärung, weshalb ihm die Tropen nichts anhaben konnten. Zwar ist das amerikanische Klima für Europäer durchaus nicht ungefährlich. Die Gefährdung ist allerdings nicht konstant. Sie nimmt in dem Maß ab, in dem sich ein Reisender an das fremde Klima anpasst: das heißt, wie er sich ‚akklimatisiert‘. Das Gelbfieber zum Beispiel be-

¹⁰ Über Humboldts vermeintliche Homosexualität ist wiederholt spekuliert worden. Aber sofern die sexuelle Orientierung des Autors überhaupt eine Rolle spielen sollte, lassen sich weder ein hetero- noch ein homosexueller Subtext im Reisebericht ausmachen. Buch (1991) hat eine entsprechende Allegorie in Humboldts Jugendschrift vom „Rhodischen Genius“ erkannt.

¹¹ Vgl. Trigo 2000.

¹² Vgl. Gerbi 1955; Loetscher 1970.

trifft fast ausschließlich „des Européens non acclimatés“ (II, 102). Der Grad der Gefährdung verhält sich proportional zum klimatischen Unterschied zwischen Herkunftsland und Reiseziel. Aber der Körper des Reisenden verändert sich, er gewöhnt sich an die unbekannte Umwelt. Ob die Gefährdungen indes ausschließlich den europäischen Körper oder auch die Einheimischen betreffen, wird sich herausstellen.

2. Der Kontinent

Nicht nur der Reisende, sondern auch die bereiste Natur wird körperlich in Szene gesetzt. Der fremde Kontinent nimmt menschliche Formen an. Humboldt hat die amerikanische Landschaft anthropomorph inszeniert¹³. Dabei verwendet er bildliche Begriffe, die in der alltäglichen Sprache gebräuchlich sind, Katachresen wie ‚Landzunge‘, ‚Bergrücken‘, ‚Flussmündung‘, ‚Gewässerarm‘ oder ‚Meerbusen‘, deren Metaphorizität auf den ersten Blick kaum noch in Erscheinung tritt, deren Häufung allerdings subtextuell eine bildliche Codierung erzeugt: ‚langue de terre‘ (I, 223; II, 102; III, 38), ‚dos des montagnes‘ (II, 220), ‚embouchure‘ (II, 234), ‚bras de mer‘ (III, 195), ‚sein des eaux‘ (III, 51), ‚sein des mers‘ (III, 195).

Auch in weniger naheliegenden Wendungen weist Humboldt der amerikanischen Natur körperliche Eigenschaften zu: zum Beispiel ‚Füße‘ (‚pied‘ [II, 30; II, 541]) oder ‚Gürtel‘ (‚ceinture de montagnes‘ [II, 81]). Mit einer Vielzahl von Substantiven, Adjektiven und Verben verkörperlicht er Naturphänomene. Ein Gelände, eine Ebene, ein Gipfel, Gestein, Felsen oder Vulkaninseln sind *nackt* (I, 187; II, 94; II, 541; I, 375; I, 581; I, 182); der Boden ist *müde* (II, 94); ein Hügel formt einen *Rücken* (III, 551); wie *Venen* finden sich Metalle im Gestein (II, 491); der Orinoco hat *Arme* (II, 273); ein Fluss wird *geboren* (II, 310); der Ozean besitzt eine *Haut* (III, 323); Gebirge haben einen *Körper* (I, 596); die Natur *ermacht* (II, 45); Berge *nähern* sich (III, 477), *erheben* sich (III, 478), *beherrschen* die Gegend (*ebd.*) und wirken *majestätisch* (III, 477); Vulkane *speien* (I, 133); jeder Landstrich hat ein *Gesicht*, das ihn individualisiert (II, 38). Mehrere Bilder werden zu einer Allegorie zusammengefügt: Eine Insel *ruht* auf dem Meer, die *Gliedmaßen* gleichsam *von sich gestreckt* (I, 630).

Der amerikanische Kontinent insgesamt erscheint so als ein gigantischer Körper, den Flüsse *wie Arterien* durchziehen, in denen Wasser *wie Blut* zirkuliert: ‚les fleuves qui répandent la vie sur la surface du globe, comme les artères la répandent dans les corps organisés‘ (II, 323). Durch die Vergleichspartikel *wie* (‚comme‘) wird der Anthropomorphismus kenntlich gemacht.

¹³ Die Hervorhebungen werden im Folgenden hinzugefügt.

Wozu dient diese Verkörperlichung Amerikas? Seine Darstellung als *Physis* könnte als kolonialer Modus der Aneignung gelesen werden, der eine unberührte Natur für europäische Inbesitznahme auszeichnet¹⁴. Bedeutet die Feminisierung der amerikanischen Natur („sein“, „nudité“), wie sie sich einem männlichen Forscherblick darbietet, nicht erst recht deren potentielle Unterwerfung, Vergewaltigung, Ausbeutung¹⁵? „Ce terrain fertile“, schreibt Humboldt mit verdächtigem Beiklang, „n’attend que la main de l’homme pour être défriché“ (III, 479). Es wartet nicht nur darauf, ‚kultiviert‘ zu werden, sondern gleichsam ‚entjungfert‘.

Eine solche Lektüre isoliert jedoch nur *eine* Tendenz eines mehrdeutigen Diskurses. Indem Humboldt die Umwelt verkörperlicht, naturalisiert er sie nicht nur, sondern er kulturalisiert sie auch. Denn Amerika erscheint nicht nur biologisch als Körper, sondern auch sozial (als „corps social“ [III, 391]). Als *natürlicher* Körper oder als körperliche *Natur* scheint die amerikanische Landschaft in der Tat disponibel zu sein für europäische Aneignung. Als *menschlicher* Körper jedoch ist der Kontinent begabt mit einer eigenen *agency*. Es ist dazu bestimmt, sich von der Fremdherrschaft zu emanzipieren.

Diese Dimension eröffnet Humboldts Text durch zwei alternative, aber kompatible Bildlichkeiten: die der *Geburt* und die des *Erwachsenwerdens*. Die lateinamerikanische Unabhängigkeitsrevolution, die sich während seiner Reise andeutete (1799-1804) und während der Publikation seines Reiseberichts (1814-1831) vollzog, fasst der Text im Bild eines neuen Körpers, der geboren wird („naître“ [III, 151]). Das Entstehen einer politischen Einheit (als „corps de l’état“ [II, 52]), der zur Welt kommt (als „république naissante“ [III, 570] oder „fédération naissante“ [III, 151]), ist verbunden mit den seriell lesbaren Metaphern von ‚Blut‘ (III, 150), ‚Fruchtbarkeit‘ (III, 151), ‚Kraft‘ (*ibd.*), ‚Leben‘ (*ibd.*) und ‚Säugung‘ (III, 154)¹⁶.

Die ideologische Bildsprache des Kolonialismus, der das Verhältnis des ‚Mutterlandes‘ (I, 349; III, 154) zu seinen Kolonien als familiäre Kontrolle („familles“ [*ibd.*]) über unmündige ‚Kinder‘ („des Infans d’Espagne“ [III, 152]) konzipiert, treibt Humboldt ihren Konsequenzen zu, indem er den Reifeprozess („mûris“ [III, 153]) und das Erwachsenwerden dieser Kinder als Ausbildung eines Charakters („force du caractère national“ [*ibd.*]) auf die Selbständigkeit („émancipation“ [III, 152]) zulaufen lässt. Durch seine Rhetorik der Körperlichkeit löst Humboldt

¹⁴ Vgl. Pratt 1992.

¹⁵ Zur Sexualität „kolonialer Phantasien“ vgl. Zantop 1997.

¹⁶ Der Begriff der *Nation* (*natio*, *nascere*) entstand zusammen mit ihrer körperlichen Bildlichkeit (vgl. Demandt 1978, hier über organische Metaphern: S. 17-123; zum Zusammenhang von *Nation/natio/nascere* mit körperlicher Bildlichkeit: S. 28). Indem er diese Bildlichkeit auf die Kolonien überträgt, bringt Humboldt sie in Konflikt mit der kolonialen Ideologie.

das familiäre Paradigma des Kolonialismus von innen auf. Sein kolonialer Subtext der Verkörperlichung bringt eine antikoloniale Bedeutung hervor.

Diese Parteinahme lässt sich sogar ‚riechen‘. Mehrfach taucht im Text ein unangenehmer („désagréable“) Geruch von Moschus auf („odeur de musc“). Er kennzeichnet amerikanisches Land (I, 301), Fleisch (II, 217) und Wasser (II, 255). Dieser tierische Geruch hat einen historischen Index. Die seit Mitte des 18. Jahrhunderts aufgekommene Furcht vor gesundheitsschädlichen Wirkungen der Fäulnis hatte tierische Substanzen, die damals in der Parfümerie eingesetzt wurden, suspekt gemacht. Das aus Biberhoden hergestellte Präparat Moschus, das animalische Sexualität konnotierte, wurde zum Gegenstand einer hygienischen Politik der Desodorierung¹⁷. Zugleich wurde es, als aus der Mode gekommenes Luxusprodukt, zum Stigma eines dekadenten Adels und zum Objekt einer bürgerlichen Hofkritik¹⁸. Die unangenehmen Gerüche, die Humboldt in Amerika wahrnimmt, sind also nicht nur von naturwissenschaftlichem Interesse. Sie deuten auf eine europäische Gesellschaftsordnung, die in Übersee ein ungerechtes Kolonialsystem aufrechterhält. Das spanische Amerika hat den Geruch des *ancien régime*.

3. Die Indigenen

Der Reisende und das bereiste Land werden körperlich aufgefasst, aber auch die bereiste Bevölkerung. Wenn ‚Eingeborene‘ sprechen, wird der physische Vorgang hervorgehoben („les renseignements que j’ai recueillis de la bouche des Indiens“ [III, 221]). In stereotyper „Nacktheit“ (I, 306) erscheinen sie als *bloße* Körper.

Diese amerikanischen Körper wirken zunächst fremd. Um ihre Fremdheit zu überwinden, macht Humboldt den indigenen Körper zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen: ethnographisch, physiognomisch und kranilogisch (III, 156-157). Im venezolanischen Spielfilm *Aire Libre* (1996) hat Luis Armando Roche die Vermessung der Körper grotesk in Szene gesetzt¹⁹. Humboldt spricht von Körpergröße (I, 465), Knochenbau und Schädelformen, um derentwillen er sogar einen Grabraub begeht (II, 599)²⁰, von Hautfarbe (I, 499), Gesichtsausdruck (I, 466), Zähnen (*ebd.*), Haar- und Bartwuchs (*ebd.*). Das Ergebnis solcher

¹⁷ Corbin 1982; Corbin 1984: 95-98 („Die Disqualifizierung des Moschusgeruchs“).

¹⁸ So schreibt Friedrich Schiller in der Regieanweisung zum ersten Auftritt des Hofmarschalls von Kalb in *Kabale und Liebe* (1784), I. Akt, 6. Szene, dieser „breitet einen Bisamgeruch über das ganze Parterre“, und er macht damit einen Witz, der offenbar verstanden werden konnte (Schiller 1987: I, 771).

¹⁹ Luis Armando Roche (Regie), *Aire Libre*, Venezuela 1996; vgl. das Drehbuch von Jacques Espagne und Luis Armando Roche (Espagne/Roche 1996: 97-100).

²⁰ Vgl. Strobl 2019.

Beobachtungen ist jedoch eine Differenzierung. Denn unter den „Indianern“ sind große Unterschiede (I, 497) festzustellen. Historisch – oder beinahe schon evolutionär – lassen sie sich erklären, wie Humboldt annimmt, durch „incorporation“ (I, 486), „dégénération“ (I, 498) oder „déviation“ (I, 501).

Die *Relation historique* beschreibt Körper als solche, aber auch Praktiken, sie künstlich zu gestalten: zum Beispiel Bräuche, die Haare zu schneiden (II, 235), die Zähne abzufeilen und zu schwärzen (II, 613), die Haut zu bemalen (II, 258) und zu tätowieren (II, 262).

Humboldts Beobachtungen zur Körperbearbeitung hatten einen wichtigen Einfluss auf Charles Darwin. In *The Descent of Man* (1871)²¹ entwickelte dieser seine evolutionäre Ästhetik aus einem „Prinzip“, das Humboldt formuliert hatte: „the principle, long ago insisted on by Humboldt, that man admires and often tries to exaggerate whatever characters nature may have given him“²². Der Gedanke ist so einfach wie folgenreich: Jedes Volk bevorzugt seine eigenen charakteristischen Eigenschaften, es ‚übertreibt‘ sie durch Kleidung, Bemalung und Körpertechniken, so dass sie allmählich evolutionär wirksam werden – über *sexual selection*.

Darwin übernahm von Humboldt die ethnographische Evidenz und den anthropologischen Leitgedanken. Veränderungen des Körpers folgen sozialen, ästhetischen, erotischen Erwartungen – zum Beispiel bestimmte Ausformungen der Wade, die Humboldt in Südamerika beobachtet hatte:

In South America, as Humboldt remarks, „a mother would be accused of culpable indifference towards her children, if she did not employ artificial means to shape the calf of the leg after the fashion of the country“. In the Old and New Worlds the shape of the skull was formerly modified during infancy in the most extraordinary manner, as is still the case in many places, and such deformities are considered ornamental. For instance, the savages of Colombia deem a much flattened head, an essential point of beauty²³.

Der extreme Aufwand der Körperbemalung belegt, wie (überlebens-)wichtig diese ästhetische Investition für den Paarungserfolg gewesen sein muss:

The extravagance of the naked Indians of South America in decorating themselves is shewn, by a man of large stature gaining with difficulty enough by the labour of a fortnight to procure in exchange the *chica* necessary to paint himself red²⁴.

²¹ Vgl. Clark/Lubrich 2012: 86-87.

²² Darwin 2004: 649-650.

²³ *Ebd.*: 641.

²⁴ *Ebd.*: 640.

Die Formen der Körperbemalung folgen, wie Humboldt erkannte, einer eigenen Logik, sie sind höchst differenziert, gerade wie die Moden der Bekleidung:

„If painted nations“, as Humboldt observes, „had been examined with the same attention as clothed nations, it would have been perceived that the most fertile imagination and the most mutable caprice have created the fashions of painting, as well as those of garments“²⁵.

Winfried Menninghaus hat dieses universelle „Humboldt-Prinzip“ der Körperbearbeitung, der „sich selbst verstärkende[n] Ornamentpräferenzen“ zum Ausgangspunkt seiner Reflexion über eine Ästhetik nach Darwin gemacht²⁶. Auf dem Spiel steht nichts weniger als die evolutionäre Funktion der Ästhetik: *Wozu Kunst?*

Was aber ist die Konsequenz des „Humboldt-Prinzips“, das Darwin adaptierte, für den Kolonialismus und für dessen Ideologie? Es dekonstruiert den Rassismus. Denn es gibt keine essentiell verschiedenen „Rassen“, sondern allenfalls graduell unterscheidbare, veränderliche Äußerlichkeiten als Effekte ästhetischer Präferenz unter der Voraussetzung räumlicher Trennung. Ästhetische Urteile sind divers und nicht eurozentrisch zu verallgemeinern. Indigene Kunst kann ebenso wie indigene Physiognomie nur als eigenwertig und gleichrangig aufgefasst werden. Eine europäische Überlegenheit ist weder biologisch noch kulturell zu rechtfertigen. Die evolutionäre Ästhetik widerlegt so den pseudo-wissenschaftlichen Rassismus, der zur gleichen Zeit virulent wurde und sich später, im Nationalsozialismus, auf Darwin berief.

Zur Aufrechterhaltung des Körpers auf Reisen spielt die Ernährung – als „nourriture“ (I, 606) oder meistens eher „mauvaise nourriture“ (II, 304) – eine wichtige Rolle. Sie ist jedoch keineswegs nur eine lebenserhaltende Notwendigkeit. Humboldt setzt sich mit den eigenen und den indigenen Essgewohnheiten auseinander, beispielsweise mit dem Brauch der Otomaken, Erde (II, 608ff.), oder dem der Guajiros, Kalk zu essen (II, 613ff.). Manche lokale Essgewohnheiten goutiert er weniger als andere. Wasserschweine, zum Beispiel, die von den Einheimischen zu Schinken verarbeitet werden, schmecken ihm nicht: „Ihr Fleisch hat einen ziemlich unangenehmen Moschusgeruch“ (II, 217). Und auch die Vorstellung, regelmäßig Erde zu sich zu nehmen, reizt ihn nicht sonderlich: „Wir werden nie lernen, Erde zu verdauen“ (II, 620). Gleichwohl beobachtet Humboldt überraschende Analogien: Den Ton, den die Ottomaken zu sich neh-

²⁵ *Ebd.*: 640-641.

²⁶ Menninghaus 2011, hier v.a. das Kapitel: „Neuheit, Übertreibung, Variation um der Variation willen, Symmetrie/Rhythmus, friedliche Konkurrenz“, S. 34-57, hier: S. 37.

men, tragen sie in kleinen Dosen bei sich „comme nous portons des tabatières“ (II, 613)²⁷.

Anhand der Seekuh lassen sich kulinarische Vorurteile überdenken, um deren Abbau sich Humboldt bemüht: „Ihr Fleisch, das man aus irgend einem Vorurteil für ungesund hält und für *fiebererzeugend*, ist sehr schmackhaft“ (II, 227). Ihr Geschmack wird ganz unspektakulär mit Altvertrautem verglichen: „Es schien mir eher dem Fleisch des Schweines als dem des Rindes ähnlich zu sein“ (*ebd.*). Aus Höflichkeit und aus Neugier kostet Humboldt eine Ameisenpaste (II, 472-473): „Es schmeckte“, stellt er vorsichtig fest, „ein wenig wie ranzige Butter mit Brotkrumen“ (II, 473). Bei allem Willen zur Unvoreingenommenheit muss er allerdings zugeben: „ein Rest europäischer Vorurteile hinderte uns daran, in das Lob einzustimmen, das der gute Missionar über das aussprach, was er eine ausgezeichnete *Ameisenpastete* nannte“ (*ebd.*). Das Wort *reste* signalisiert die aufklärerische Überzeugung vom allmählichen Verschwinden überkommener Vorurteile, deren Schwundstufe Humboldt bei sich selbst mit gewissem Bedauern noch feststellen muss.

Speisetabus werden durch einen Affekt signalisiert, der in der Anthropologie eine wichtige Signalfunktion hat: der Ekel. In der *Kritik der Urteilskraft* (1790) definierte Immanuel Kant den Ekel als Abwehr gegen eine imaginäre Zwangsernährung, wonach „der Gegenstand gleichsam, als ob er sich zum Genusse *aufdränge*, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird“²⁸. Als körperlicher Reflex, sich übergeben zu müssen, droht er alle perzeptiven und kognitiven Prozesse zum Abbruch zu bringen. In der Ästhetik definiert er die Grenze dessen, was wahrnehmbar und darstellbar ist²⁹. In anthropologischen Berichten markiert er das *limit* der Fremderfahrung³⁰.

Wo liegt dieser Grenzwert bei Humboldt? Der Reisende scheint darum bemüht zu sein, einen solchen Reflex („des nausées“ [II, 85], „dégoût“ [I, 374]) zu vermeiden oder zu überwinden. Ohne weiteres trinkt er stinkendes Flusswasser, in dem tote Krokodile treiben (II, 161) oder der Kot von Seekühen schwimmt (II, 226). Er lässt sich, ohne zu klagen, Ameisen servieren (II, 472-473). Und er nimmt das ranzige Öl von Schildkröteneiern zu sich (II, 246). Er scheint kein Problem damit zu haben, seinem Körper fremde Substanzen einzuverleiben.

²⁷ Vgl. von Humboldt 1809. Die Untersuchung ließe sich auf weitere ethnographische Schriften ausweiten: vgl. von Humboldt 2009.

²⁸ Kant 1992: 246-249 (§ 48: „Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack“), insbesondere: S. 247-248, hier: S. 248.

²⁹ Vgl. Menninghaus 1999.

³⁰ Greenblatt (1992) beschreibt den Ekel als eine soziale, historisch und kulturell bedingte Abwehrreaktion gegen eine Andersheit, die als unerträglich empfunden wird.

Nur äußerst selten vermerkt er im Reisebericht, dass etwas ekelhaft sei: eine Schlachtmethode („dégoutante“ [I, 374]), un gepflegte indigene Frauen („d’une saleté dégoûtante“ [II, 235]) oder im Schmutz lebende Stämme („peuples sales, dégoûtans“ [II, 297]). Jeweils ist es ein unhygienischer Umgang mit Körpern, der mit dem Attribut *widernünftig* belegt wird. In ‚westlichen‘ Kulturen scheint der Ekel, wie Karl Rosenkranz beobachtete, generell mit den Öffnungen und Ausscheidungen oder dem Absterben von Körpern verbunden zu sein³¹. Humboldts Text scheint mit dieser kulturellen Vorgabe zumindest in jenen seltenen Fällen übereinzustimmen, in denen bei ihm überhaupt von Ekel die Rede ist. Auch Humboldts Ekel signalisiert hier eine körperlich empfundene Differenz.

In den genannten Fällen beschreibt das Adjektiv *ekelhaft* allerdings in erster Linie den Zustand des Objekts und verweist nur indirekt auf eine Reaktion des Betrachters. An keiner Stelle taucht eine Formulierung auf, in der Humboldt einen eigenen Ekel eingestehen würde. Nur ein einziges Mal wird eine solche Reaktion zwar wieder nur impliziert, aber doch immerhin als Möglichkeit angedeutet: Humboldt empfindet die Praxis eines Stammes, dasselbe Getränk wiederholt zu sich zu nehmen, offenbar als derart irritierend, dass er dieses Phänomen als einziges in seinem 2000-seitigen Text lieber in lateinischer Sprache wiedergibt:

ce phénomène physiologique bien extraordinaire, que je préfère de décrire en latin: Coriæcorum gens, in ora Asiae septentrioni opposita, potum sibi excogitavit ex succo inebriante Agarici muscarii. Qui succus (aeque ut asparagorum), vel per humanum corpus transfusus, temulentiam nihilominus facit. Quare gens misera et inops, quo rarius mentis sit suae, propriam urinam bibit identidem: continuoque mingens rursusque hauriens eundem succum (dicas, ne ulla in parte mundi desit ebrietas), pauculis agaricis producere in diem quintum temulentiam potest (III, 42)³².

³¹ In seiner *Ästhetik des Häßlichen* (1853) unternahm Karl Rosenkranz den Versuch, den Ekel im Hinblick auf dessen Auslöser allgemein zu bestimmen (Rosenkranz 1853: 312-314: „Das Ekelhafte“), nämlich als „ein Totes, was der Organismus von sich ausscheidet“ (*ebd.*: 252). An derselben Stelle (*ebd.*: 252f.) diskutiert der Philosoph die Frage, ob sich Ekel auch auf die anorganische Natur beziehen könne, anhand des XLI Kapitels von Humboldts *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l’Amérique*, wo das Phänomen der Schlammvulkane behandelt wird (von Humboldt 1810: 239-241: „Volcans d’air de Turbaco“).

³² „Der Stamm der Koriäken, an der gegenüberliegenden Küste im nördlichen Asien, gewinnt aus dem berauschedenden Saft des *agaricus muscarius* (Fliegenpilz) ein Getränk. Dieser Saft (wie jener des Spargels) verursacht sogar dann noch einen Rausch, wenn er bereits durch den menschlichen Körper hindurchgegangen ist. Daher trinkt dieser armselige und elende Stamm, damit er umso seltener bei Verstand ist, immer wieder den eigenen Urin: Indem sie dauernd Harn lassen und dabei stets von neuem diesen Saft schöpfen (hier sollte man meinen, die ganze Welt sei betrunken), gelingt es ihnen, mit nur ganz wenigen Pilzen am Tag einen fünffachen Rausch hervorzurufen“.

Hat Humboldt die beschriebene Praxis hier neutralisiert, um seine Leser zu schonen? Könnte die bloße Lektüre eine Ekelreaktion auslösen? Oder wird ihm selbst das Verhalten der Fremden dermaßen unerträglich, dass sein Diskurs in die kalte Sprache der Wissenschaft wechselt, um nicht abbrechen zu müssen? Oder ist diese Geste ironisch lesbar? Macht er sich lustig über die Prüderie seiner Zeitgenossen? Die Inszenierung des Ekels in lateinischer Verfremdung verweist jedenfalls auf dessen kulturelle Dimension. Im Kontakt mit dem Fremden erweist sich der Ekel als diskursiv disponiert. Geschmack und Ernährung sind kulturell relativ. Humboldts Interesse gilt den Zusammenhängen zwischen Natur und Kultur, in deren Schnittfeld er den menschlichen Körper verortet³³.

Der Reisende gelangt zu einer humanistischen Emphase der Egalität im Ekel – und im Schmerz, durch die Stiche der Moskitos: „Alle Menschen [...], ob sie nun Weiße, Mulatten, Neger oder Indianer sind, leiden unter dem Stich der Insekten“ (II, 341). Was den Körper des Reisenden in Konflikt mit der bereisten ‚Fremde‘ zu bringen schien, wird zu einer Universalie. Die Indigenen sind durch die Strapazen und Schmerzen, Krankheiten und Gefahren in gleicher Weise betroffen wie der Reisende selbst. Der Körper taugt nicht als Träger von Differenz.

Als Signifikant ist er unzuverlässig. Humboldt beschreibt Prozesse der Akkulturation und Transkulturation, die vermeintliche Unterschiede verwischen. Er inszeniert Prozesse experimenteller Anpassung. Um sich gegen die Moskitos zur Wehr zu setzen, reibt sich der preußische Aristokrat mit Krokodilfett und Schildkrötenei ein (II, 261). In einer Reihe körperlicher *Performances* werden Differenzen spielerisch unterlaufen. Aus Spaß trägt Humboldt karibische Körperbemalung auf: „beim Herumalbern mit den Indianern ließen wir uns eines Tages Flecke und Striche von Caruto auf den Körper aufmalen“ (II, 262). Das erweist sich jedoch als leichtsinnig. Denn da die Farbe nur langsam verschwindet, trägt der Staatsgast der Kolonialverwaltung noch ihre Spuren, als er sich längst wieder

³³ Einige Illustrationen der *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, die nach Humboldts Entwürfen ausgeführt und gestochen wurden, enthalten bildliche Darstellungen europäischer und indigener Körper. Die *indigenas* werden in der Regel halbnackt dargestellt, die europäischen Reisenden vollständig bekleidet (Tafeln 5, 17, 22 und 41, 63). Während die Europäer als romantische Wanderer oder geradezu als Touristen erscheinen (Tafeln 34 und 42), werden die Indigenen in ihrer teilweisen Nacktheit jedoch keineswegs als ‚Wilde‘, sondern klassizistisch, wie antike Griechen inszeniert (Tafel 31). In der Körper-Darstellung wird der Klassizismus so umgekehrt und nicht etwa auf den reisenden Europäer, sondern auf die Fremden bezogen. Diese Ikonographie der Körper ist mit der Vorstellung vom moskitozerstochenen Orinoco-Fahrer, der mit elektrischen Aalen gefährliche Selbstversuche unternimmt, aber auch mit dem Stereotyp vom naturhaften ‚Eingeborenen‘ kaum mehr in Übereinstimmung zu bringen.

inmitten kreolischer Urbanität befindet: „als wir in die europäische Zivilisation zurückkehrten, waren diese Flecken zu unserem größten Bedauern noch immer zu sehen“ (*ebd.*). Humboldt kommt ‚indianisiert‘ aus dem Regenwald zurück.

Umgekehrt malen sich die *Indios* europäische Kleidung auf die Haut: „manchmal ahmen sie mit ihrer Körperbemalung auf die bizarrste Weise die Form europäischer Kleider nach“ (II, 263). Sie machen damit das Gleiche, was er selbst ausprobiert hat – und was auch in Europa gang und gäbe ist. Körperbemalung, schließt Humboldt, ist eigentlich nichts anderes als Schminke: „die Schminke [...] erinnert an den wilden Zustand des Menschen“ (II, 264).

Im Verlauf solcher Experimente gewinnt der Reisende einen fremden Blick auf den eigenen Körper und auf die eigene Kultur: „Hat man lange Zeit unter Menschen verbracht, die mit *onoto* oder *chica* bemalt sind, fallen einem diese Reste uralter Barbarei, die sich inmitten aller Sitten der Zivilisation bewahrt haben, seltsam auf“ (*ebd.*). Durch Ent- oder Verfremdung entwickelt er ein Bewusstsein für die Relativität der eigenen Kultur. Im Verlauf der Reise wird der Körper, das vermeintlich Resistenteste des ‚Eigenen‘ und das deutlichste Zeichen der Differenz des ‚Anderen‘, zu einem Experimentierfeld, auf dem die Unterschiede spielerisch zum Verschwinden gebracht werden. Der Reisebericht stellt imperiale Konstruktionen von ‚Identität‘ und ‚Differenz‘ auf die Probe. Humboldts Poetik des Körpers ist subversiv.

4. Schluss

In kolonialen Phantasien ist die Reise eine Auseinandersetzung verschiedener Körper: Der Körper des Reisenden begegnet dem Körper der Fremden. Es ist dieser koloniale Körperdiskurs, den Humboldts Text sich zu eigen zu machen scheint und doch dekonstruiert.

Eine koloniale und eine nicht-koloniale Körperlichkeit geraten auf drei Ebenen in Konflikt:

Der Körper des Reisenden erfährt erstens eine Reihe von Herausforderungen. Er durchläuft Strapazen und Schmerzen; er wird Gefahren und Krankheiten ausgesetzt; und er wird zum Gegenstand von Selbstversuchen und Drogen-Experimenten. Humboldt inszeniert seine Reise nach Amerika als Herausforderung für seinen Körper. Die Herausforderung wird jedoch gemildert durch therapeutische Einflüsse und ausgeglichen durch Akklimatisierung.

Dieser Körper des Reisenden wird zweitens mit einer fremden Natur konfrontiert, die ebenfalls als Körper figuriert. Als Körper scheint Amerika einerseits ein Objekt der Ausbeutung zu sein, andererseits jedoch ein Subjekt der Emanzipation.

Vor dem Hintergrund dieser körperlich vorgestellten Natur begegnet der Reisende drittens einheimischen ‚Anderen‘, die ebenfalls als Körper wahrgenommen werden. Zwischen seinem eigenen und ihren fremden Körpern entwickelt sich in Vergleichen, Umkehrungen und Verwandlungen ein Spiel der Differenz und Identität.

Der Gegensatz von Reisendem und Bereisten, den die Inszenierung der Körperlichkeit auf den ersten Blick auszustellen scheint, wird verkompliziert. Der eigene Körper ist wandelbar, die fremden Körper sind mehrdeutig. Alexander von Humboldts Physiologie des Reisens scheint das Verhältnis von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ zunächst kolonial zu funktionalisieren, bevor sie es antikolonial in Frage stellt.

•
;

Bibliographie

Primärliteratur:

- Conrad, Joseph (1985), *Heart of Darkness* [1899], ed. by P. O'Prey, London: Penguin
- Darwin, Charles (2004), *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* [1871, hier: 1879²], with an intr. by J. Moore and A. Desmond, London: Penguin
- Espagne, Jacques/Roche, Luis Armando (1996), *Aire libre (Passage des hommes libres)*, Mérida: Letras y comunicación
- Galeano, Eduardo (1984), *Memoria del fuego*, 3 Bde.; Bd. II: *Las caras y las máscaras*, Mexico: siglo veintiuno
- von Humboldt, Alexander (1795), *Ueber die gereizte Muskelfaser*. «Neues Journal der Physik» 2 (2), 115-129
- von Humboldt, Alexander (1797), *Versuche über die gereizte Muskel- und Nerven-faser nebst Vermuthungen über den chemischen Process des Lebens in der Thier- und Pflanzenwelt*, 2 Bde., Posen/Berlin: Decker und Compagnie/Heinrich August Rottmann
- von Humboldt, Alexander (1807), *Jagd und Kampf der electrischen Aale mit Pferden*. «Annalen der Physik» 25 (1), 34-43
- von Humboldt, Alexander (1809), *Sur les peuples qui mangent de la terre*. «Annales des Voyages, de la Géographie et de l'Histoire» 2, 248-254
- von Humboldt, Alexander (1810), *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris: F. Schoell (1810 [-1813])
- von Humboldt, Alexander (1814ff.), *Relation historique du Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, 3 Bde., Paris: F. Schoell (1814 [-1818]), N. Maze (1819 [-1821]), J. Smith et Gide fils (1825 [-1831])
- von Humboldt, Alexander (1821), *War Poison of the Indians*. «Philosophical Magazine and Journal» 58, 231-234
- von Humboldt, Alexander (1942), *In den Urwäldern und Llanos von Südamerika*, hrsg. v. H. Wohlbold, Köln: Hermann Schaffstein
- von Humboldt, Alexander (2009), *Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind. Anthropologische und ethnographische Schriften*, hrsg. v. O. Lubrich, Hannover: Wehrhahn
- von Humboldt, Alexander (2019), *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. O. Lubrich u. Th. Nehrlich, München: dtv <<https://humboldt.unibe.ch/text>>

- Kant, Immanuel (1992), *Kritik der Urteilkraft* [1790]. In I. Kant, *Werkausgabe*, Bd. X, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Rosenkranz, Karl (1853), *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg: Gebrüder Bornträger
- Schiller, Friedrich (1987), *Sämtliche Werke*, 5 Bde., hrsg. v. G. Fricke u. H.G. Göpfert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Sekundärliteratur:

- Buch, Hans Christoph (1991), „Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen“. Goethe und Humboldt“. In H.Ch. Buch, *Die Nähe und die Ferne. Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 35-50
- Clark, Rex/Lubrich, Oliver (Hg.) (2012), *Cosmos and Colonialism. Alexander von Humboldt in Cultural Criticism*, New York/Oxford: Berghahn Books
- Corbin, Alain (1982), *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris: Aubier Montaigne
- Corbin, Alain (1984), *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, übers. v. G. Osterwald, Berlin: Klaus Wagenbach
- Davies, James/Spencer, Dimitrina (Hg.) (2012), *Emotions in the Field*, Stanford: Stanford University Press
- Demandt, Alexander (1978), *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München: C.H. Beck
- Gerbi, Antonello (1955), *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica (1750-1900)*, Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi
- Greenblatt, Stephen (1992), *Filthy Rites*. In S. Greenblatt, *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, New York/London: Routledge, 59-79
- Liebal, Katja/Lubrich, Oliver/Stodulka, Thomas (Hg.) (2019), *Emotionen im Feld. Gespräche zur Ethnografie, Primatografie und Reiseliteratur*, Bielefeld: transcript
- Loetscher, Hugo (1970), *Humboldt und die Rehabilitierung eines Kontinentes*. «Du» 30, 666-667
- Lubrich, Oliver/Stodulka, Thomas/Liebal, Katja (2017), *Affekte im Feld – Ein blinder Fleck der Forschung?*. «Jahrbuch Interdisziplinäre Anthropologie» 5, 179-197
- Lubrich, Oliver/Stodulka, Thomas (2019), *Emotionen auf Expeditionen. Ein Taschenhandbuch für die ethnographische Praxis*, Bielefeld: transcript
- Lubrich, Oliver (2022 [im Druck]), *Humboldt oder Wie das Reisen das Denken verändert*, Berlin: Matthes & Seitz

- Menninghaus, Winfried (1999), *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Menninghaus, Winfried (2011), *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin: Suhrkamp
- Ortiz, Fernando (1940), *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, Havanna: Jesús Montero
- Pratt, Mary Louise (1992), *Alexander von Humboldt and the reinvention of América*. In M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London/New York: Routledge, 111-143
- Strobl, Michael (2019), *Humboldts Grabraub*. «Lettre International» 127, 134-135
- Trigo, Benigno (2000), *Subjects of Crisis. Race and Gender as Disease in Latin America*, Hanover: Wesleyan University Press
- Zantop, Susanne (1997), *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*, Durham/London: Duke University Press

Daniela Liguori

Il “rimuginatore eroico”.
Benjamin lettore di Baudelaire

In *Origin of the German Trauerspiel* Walter Benjamin underlines how the inclination to melancholy is a denial of the life and an affirmation of life *beyond* and despite what it denies and makes it devoid of meaning. Melancholy is therefore an unsatisfied gaze upon the world for which the dissatisfaction becomes an incessant boost. Since ancient times, the gaze of the melancholic person has been in fact a gaze intended on ‘drilling’ the ‘bottom of a soil’ where it seems that there is nothing to see, but for which the not seeing process becomes sight, visionary skill. Melancholy becomes then a way of thinking the *emptiness* of the world as a game, turning the *sense of emptiness* into that exercise of allegoresis which finds its highest expression in the artistic activity. Moving from the analysis of the “symptomatic complex” of melancholy theorized by Benjamin the paper intends to analyse Benjamin’s interpretation of Baudelaire as a modern ‘melancholic genius’ which represents in an extremely effective way the disposition of the brooder.

The “heroic brooder”.
Benjamin as a reader of Baudelaire

[Benjamin; Baudelaire; melancholy; allegory; Renaissance]

•
;

In diversi passi dei suoi scritti e annotazioni dedicati a Charles Baudelaire¹ Walter Benjamin parla dello scrittore francese come di un moderno genio malinconico, il cui punto di insorgenza può essere rintracciato genealogicamente nel Rinascimento. In *Parco centrale*² Benjamin scrive, ad esempio, che la malinconia di Baudelaire è di quel genere che il Rinascimento ha caratterizzato come eroica: “L’espressione di Melantone, *Melancholia illa heroica*, è la definizione più perfetta dell’ingegno di Baudelaire” (Benjamin 1962: 143).

Il presente articolo rappresenta un tentativo di risalire all’analisi del complesso sintomatologico della malinconia così come teorizzato da Benjamin in

¹ È noto come Benjamin progettasse un libro, rimasto incompiuto, dedicato a Charles Baudelaire. Su ciò rinvio a “Introduzione” di G. Agamben in Benjamin 2012b: 7-18.

² È il titolo dato da Benjamin al materiale frammentario e inedito destinato alla parte conclusiva del libro su Baudelaire.

Origine del dramma barocco tedesco, per focalizzare l'attenzione sull'interpretazione di Baudelaire come moderno “genio malinconico” che rappresenta in modo incomparabile la disposizione del rimuginatore. Quest'ultimo è inteso come pensatore che, facendo esperienza dello svuotamento di senso del mondo associato allo stato malinconico, cerca ininterrottamente di costituirne volta a volta il significato attraverso un'ossessiva proliferazione di motivi, che intrecciano idea e immagine, pensiero e sensibilità. Il rimuginare speculativo, sensitivo e immaginale si intreccia, così, in Baudelaire con l'esercizio dell'allegoresi³ propria del barocco⁴. Si tratta – come si evince da *Origine del dramma barocco tedesco* – dell'imporsi di una sensibilità stilistica nuova, che presuppone una figura di artista come “sperimentatore profano dedito a un'ars *inveniendi* e a un'attività combinatoria che scompone, smonta e rimonta le rovine e i frammenti di un mondo inteso come in sé rovinoso e frammentato” (Pinotti 2018: 4).

1. Un torturato eroismo

Sulla concezione rinascimentale della malinconia, ossia la cosiddetta *melancholia illa heroica*, Benjamin si sofferma nell'*excursus* sulla malinconia presente in *Origine del dramma barocco tedesco*⁵ muovendo dagli studi di Karl Giehlow sull'incisione *Melencolia I* di Dürer (1903), da *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero* di Aby Warburg e da *La «Melencolia I»* di Dürer di Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1923)⁶. Elaborando una breve ricognizione della storia dell'idea di malinconia finalizzata, in particolare, a mettere in luce il

³ “Il rimuginatore, come tipo storicamente determinato di pensatore, è quello che è di casa tra le allegorie” (Benjamin 1962: 136).

⁴ L'aspetto più rilevante di tale breve ricostruzione della storia della malinconia da parte di Benjamin è – lo sottolinea Max Pensky – l'averla utilizzata come chiave di lettura del barocco: “Benjamin imporrà con fermezza al Barocco del 17esimo secolo una visione interpretativa normalmente riservata al Rinascimento del 16esimo secolo” (2001: 95, trad. D.L.). Ne consegue che la teoria dell'eroismo malinconico è essenzialmente la teoria della malinconia barocca, in quanto anche in quest'ultima è rintracciabile la dialettica di malattia e intensificazione della contemplazione creativa. Tanto nel Rinascimento che nel Barocco la malinconia appare cioè come “profonda e torturata creatività” (*ivi*: 32-33).

⁵ Cfr. Benjamin 2018: 197-217. Sulla malinconia come nucleo teorico centrale dell'opera dedicata al dramma barocco tedesco rinvio a Pinotti 2003.

⁶ Faccio qui riferimento a Giehlow 1903; Giehlow 1904; Warburg 2016; Panofsky/Saxl 2018. A questi studi Benjamin si richiama in *Origine del dramma barocco tedesco* per affrontare la questione della natura ancipite della malinconia e le implicazioni astrologiche della sua ambivalenza. Su ciò rinvio al saggio di Pinotti, *Lo studio degli estremi. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe*, in Pinotti 2003: 195-231; cfr. anche Barale 2009.

complesso sintomatologico a cui rinvia il temperamento malinconico nel barocco, Benjamin rileva come il Rinascimento accolga e proficuamente elabori la “dialettica del concetto greco di malinconia” e, accanto a ciò, il nesso tra malinconia e veggenza⁷:

Nell'antichità essa è stata vista piuttosto in modo dialettico. Un passo canonico di Aristotele connette, nel concetto di malinconia, genialità e follia. [...] A questo si aggiunge che la genialità melanconica si annuncia di solito, in particolare, nella divinazione. Antica – attinta al trattato aristotelico *De divinatione somnium* – è la concezione secondo cui la malinconia favorisce la capacità della veggenza. E questo residuo non rimosso di antichi teoremi viene alla luce nella tradizione medievale dei sogni rivelatori, che vengono attribuiti appunto ai melanconici (Benjamin 2018: 205-206).

Il passo canonico di Aristotele, cui Benjamin fa riferimento, è *Problema XXX, 1*⁸, in cui è posto l'accento sulla ‘variabilità’ del temperamento malinconico. Tale temperamento si presenta, infatti, “in se stesso variabile” perché l'umore che lo determina – la bile nera – è “qualcosa di mescolato” che può essere foriero *sia* di gravi “disturbi” del corpo e dello spirito – quali, ad esempio, l'epilessia, depressioni di vario genere fino all'uscita di senno nelle sue forme più terribili (Eracle) – *sia* di una intensificazione della forza dell'immaginazione visiva tale da consentire, in particolare ai malinconici “per natura” (a coloro in cui tale umore è così radicato da determinarne il carattere), di raggiungere l'eccellenza nella poesia o nelle arti, nella filosofia o nella politica, o di avere doti di preveggenza e divinazione; può, da un lato, provocare torpore o depressione, stati di afflizione o di esaltazione senza apparente ragione, e, dall'altro, determinare caratteri “fuori del comune”, “eccezionali”, capaci cioè di “passare la misura”⁹.

È tale “duplice natura spirituale della malinconia” (Benjamin 2018: 209) ad assumere un rilievo particolare agli occhi di Benjamin, che sottolinea come siano qui posti in contiguità gli opposti costituiti da una “intensa attività spirituale” dal suo “più profondo decadimento” (*ivi*: 206).

Nello spazio di questa dialettica – prosegue Benjamin – ha luogo la storia della malinconia, in ciò accordandosi anche all'immagine astrologica di Saturno

⁷ Tale nesso è indice di una visione dello stato malinconico come “passione sensitiva” che stimola l'attività immaginativa.

⁸ Il testo di Aristotele è riportato in appendice in Panofsky/Saxl 2018: 147-160. Per un approfondimento del testo rinvio all'“Introduzione” di B. Centrone ([Aristotele] 2018: 9-51).

⁹ [Aristotele] 2018: 55-72.

quale “demone degli opposti” (*ivi*: 208)¹⁰. Una storia che trova nel Rinascimento italiano un punto di snodo fondamentale:

È nello spazio di questa dialettica che si svolge la storia del problema della malinconia. Il punto più alto in essa lo raggiunge la magia del Rinascimento. Se nel Medioevo la scoperta aristotelica della duplice natura spirituale della malinconia e dell’influsso antitetico di Saturno aveva lasciato il posto – in accordo con la speculazione cristiana – a una rappresentazione puramente demoniaca di entrambi, con il Rinascimento riemerge dalle fonti l’intera ricchezza delle antiche rimuginazioni (*ivi*: 209).

Il Rinascimento italiano è la prima epoca a cogliere e a rilanciare i nuclei teorici fondamentali del *Problema* di Aristotele, imprimendovi una piega che caratterizzerà tutta la successiva tradizione dell’Occidente¹¹. È, infatti, merito del Rinascimento l’aver rivalutato radicalmente la nozione di malinconia legandola alla dottrina del genio e mantenendone intatta, anzi polarizzandone, l’ambivalenza: il giocare tra sublimità e pericolosità.

Tale è, ad esempio, la prospettiva di Marsilio Ficino e di Filippo Melantone, in cui è rintracciabile una “nobilitazione” della malinconia – della sua natura ancipite – mai raggiunta dal pensiero dell’antichità (*ivi*: 210). Per questi autori il tratto caratteristico della genialità malinconica è che la cupa affezione non può essere separata dalla concentrazione riflessiva, in quanto entrambi questi stati psichici non rappresentano altro che le forme estreme di un’unica disposizione d’animo funesta e sublime, nefasta e benefica. In un passo del *De vita triplici* (1489) citato da Benjamin, Marsilio Ficino aveva, ad esempio, scritto che “l’atrabile stimola continuamente l’animo a raccogliersi in unità e a fermarsi in essa e a contemplare” e lo “spinge a indagare il centro delle singole cose e innalza alla comprensione delle idee più alte” (*ivi*: 212). È, dunque, la bile nera, in quanto connaturata alla terra, a stimolare la facoltà di concentrazione, la quale si rivela essere significativamente quel particolare immobilismo dell’animo che, solo, dispone alla contemplazione¹².

¹⁰ Benjamin cita in proposito un passo tratto da *Dürers “Melencolia I”. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung di Panofsky e Saxl*: “Questa ‘extremitas’, che ha reso la malinconia, per tutti i secoli successivi, così significativa e problematica, così invidiabile e inquietante rispetto agli altri tre temperamenti [...] è alla base anche della profonda e decisiva corrispondenza tra quest’ultima e Saturno [...]. Come la malinconia, così anche Saturno, questo demone degli opposti, conferisce all’anima da un lato l’inerzia e l’ottusità, dall’altro la forza dell’intelligenza e la contemplazione; come la malinconia, anch’egli minaccia costantemente i suoi sudditi, per quanto illuminati possano essere, con i pericoli dell’umor nero o dell’estasi folle” (cit. da Benjamin 2018: 208).

¹¹ Su ciò rinvio a Klíbanky/Panofsky/Saxl 2002.

¹² Benjamin parla infatti di uno “spasmodico crampo contemplativo” (2018: 199).

Oltre a presentarsi come l'esito di un movimento analogo a quello proprio della terra – ossia un raccogliersi dalla circonferenza al centro e fissarsi nel centro (*ivi*: 212)¹³ – tale contemplazione è rivolta alla terra, alla sua profondità. La “saggezza” che con la malinconia si dischiude – scrive Benjamin – è “figlia della profondità”: essa “scaturisce dall’immersione nella vita delle cose creaturali, e nulla le giunge del suono della rivelazione” (*ivi*: 211). È, cioè, una penetrazione in una vita riconosciuta come spietato decadere verso la morte, come eterna caducità¹⁴, come produzione del cadavere¹⁵; si lega pertanto a un sentimento di assoluta nullità della realtà terrena di contro a una essenza sempre trascendente. Coloro che “scavano” più a fondo si vedono “calati nell’esistenza come in un campo di macerie” (*ivi*: 198) e il mondo che a essi si dischiude appare come un “mondo vuoto” segnato dal lutto, quest’ultimo inteso come “quell’atteggiamento per cui il sentimento rianima il mondo svuotato nella forma di una maschera, per attingere un enigmatico compiacimento alla sua vista” (*ibidem*). Se lo sguardo del malinconico svuota il mondo, esso attiva altresì un sentimento che reagisce a tale svuotamento: “svuotare il mondo – lo sottolinea Masini – è anche cercare in esso una profondità di cui si compiace ‘la profondità’ di chi è triste” (Masini 1977: 124). Nell’“enigmatico compiacimento” che accompagna lo svuotamento del mondo dal suo significato, la sua riduzione a maschera, si esprime la “parentela” che lega il lutto al *divertissement*¹⁶, la cupa afflizione del malinconico alla sua illimitata attività di allegoresi. Questa si rivela come l’esercizio proprio dell’uomo malinconico:

Una volta che l’oggetto diviene, sotto lo sguardo della malinconia, allegorico, che quest’ultima ne fa defluire la vita, che lo lascia morto – anche se assicurato per l’eternità –, esso resta nelle mani dell’allegorista, a sua completa disposizione. Questo vuol dire che non è più in grado, da questo momento, di irradiare un significato, un senso; gli tocca, come significato, quello che l’allegorista gli attribuisce (Benjamin 2018: 246)¹⁷.

¹³ Cfr. quanto De Vito scrive sulla sfera dell’incisione di Dürer come emblema della concentrazione (Panofsky/Saxl 2018: 281-282).

¹⁴ Per i poeti del barocco – scrive Benjamin – la natura non si manifesta “nelle gemme e nei fiori, ma nell’appassire e nel decadere delle sue creature. La natura è da loro sentita come un’eterna caducità, e solo in essa lo sguardo saturnino di queste generazioni riconosce la storia” (2018: 242).

¹⁵ “La trasformazione allegorica della *physis* può compiersi con la massima intensità soltanto sul cadavere. E i personaggi del dramma barocco muoiono perché soltanto così, come cadaveri, possono raggiungere la loro patria allegorica. Muoiono in vista non dell’immortalità, ma del cadavere” (*ivi*: 285).

¹⁶ “L’allegoria è tuttavia l’unico e violento *divertissement* che si offre al melanconico” (*ivi*: 248).

¹⁷ “Questa è appunto l’essenza dello sprofondamento melanconico: i suoi oggetti ultimi, con cui si crede di aver toccato la più completa abiezione, si rovesciano in allegorie, che colmano e negano il nulla in cui si rappresentano” (*ivi*: 300).

L'oggetto non può essere più interpretato-rivelato e viene perciò asservito-iper-significato in una fitta e complessa rete di rimandi, giacché ogni cosa può significare qualsiasi altra cosa in un incessante rimando a ulteriori, inesauribili e non fissabili significati¹⁸. “L'allegoria irrefrenabile, ormai sottratta a un ordine vivente del senso, pura coazione a rastrellare immagini e a costituirne volta a volta il significato per via di lacerazioni combinatorie, produce innanzitutto il debordare delle immagini stesse: come gli oggetti invadono ossessivamente la scena del teatro barocco, fino a diventarne i veri protagonisti, così le figure irrompono come minacce nei libri di emblemi, a celebrare la scissione progrediente fra immagine e significato” (Calasso 1991: 128). La profusione della lingua allegorica ha, dunque, due fonti che si congiungono: proviene sia dalla tristezza, dal dolore provocato dall'assenza di un referente ultimo, sia dalla libertà ludica, dal gioco, che questa assenza provoca per chi osa inventare nuove leggi transitorie e nuovi sensi effimeri (cfr. Gagnebin 1994: 62).

Tra la visione luttuosa, che si lega all'incapacità degli oggetti di irradiare un significato, e l'esercizio dell'allegoresi, che assegna a questi stessi oggetti un proliferare di significati, si colloca l'attività del rimuginare, quest'ultima intesa come spasmodico crampo contemplativo, ossia come una logorante e distruttiva intenzione contemplativa che, fissandosi intensamente sugli oggetti, costantemente li raccoglie intorno al proprio “focus imaginarius”¹⁹ come frammenti svuotati di senso e, in quanto tali, disponibili ad assumere sempre nuovi significati allegorici. “L'immagine del rimuginatore” – scrive Max Pensky in proposito – corrisponde al “momento di transizione tra la distruttiva svalutazione del mondo operata dalla malinconia e il momento costruttivo dell'assegnazione allegorica di significa-

¹⁸ Nei drammi barocchi – scrive, infatti, Benjamin – “ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione, può significarne qualsiasi altra. Questa possibilità emette sul mondo profano un giudizio an-nientante” (*ivi*: 237). Si tratta tuttavia di un'attribuzione di senso che ha valore ontologico, poiché se le cose sono ridotte a rimandi allegorici, tale riduzione ha, al tempo stesso, un senso salvifico. Come rileva Gurisatti “mentre lo sguardo semiotico e quello della scienza letteraria, in quanto adialettici, in ciò non vedono che una conferma dell'arbitrio del significato e il risultato malriuscito di un fenomeno poetico deterioro, lo sguardo fisiognomico vi vede invece la manifestazione ‘eruttiva, eccitante’ di un ‘senso che si lascia cogliere solo da colui che medita rimuginando’, ossia del fatto che nella storia-natura come *via crucis* mondana, decadenza, caducità e catastrofe, l'anelito alla redenzione delle cose non si dà – classicisticamente, umanisticamente, romanticamente – come trasfigurazione simbolica, perseguimento illusorio della pienezza d'essere e della totalità organica, ma all'opposto come mortificazione e degradazione allegorica” (in Pinotti 2003: 166).

¹⁹ Cfr. quanto De Vito scrive della contemplazione malinconica in quanto “collectio”, ossia “un raccogliere intorno al proprio *focus imaginarius* gli oggetti superstiti di una logorante, distruttiva attività mentale” (2015: 87).

to” (2001: 122)²⁰. Detto altrimenti, il meccanismo dell’incessante prodursi della rimuginazione malinconica si rivela un patire lo svuotamento di senso del mondo e, al tempo stesso, un agire tale patimento attraverso una più intensa attività immaginativa, che, pur non ridando un senso alle cose e al mondo, le restituisce in un proliferare di immagini che prendono senso proprio dall’eliminazione di qualsiasi senso.

2. Rimuginare è creare

Nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire* del 1939 – il cui perno centrale è, come è noto, la questione dell’esperienza estetica nelle condizioni sociali e storico-economiche dell’Ottocento – rari sono i riferimenti al tema della malinconia. Muovendo da tali riferimenti è tuttavia possibile azzardare l’ipotesi che, per Benjamin, la malinconia – intrecciata a spavento e collera – sia uno dei nuclei generativi della lirica baudelaireana. Nei versi di *Il gusto del nulla*, con cui Baudelaire confessa di essere inghiottito dall’abisso e di rinunciare a cercare un rifugio da questo – “Non cerco più rifugio in una tana, ormai: / vedo il mondo dall’alto, tondo, intero!”²¹ – Benjamin rintraccia, ad esempio, lo sguardo di spavento del malinconico [*Schwermütige*] che “vede la terra ricaduta nel nudo stato di natura”, ossia la terra circondata da “nessuna aura” (1962: 122). Allo spavento si intreccia tuttavia la collera, a cui è asservito il malinconico perché – commenta Benjamin – è proprio dell’adirato il “non voler sentire nulla” di cui dicono i versi di Baudelaire (*ivi*: 120): “E più il Tempo m’inghiotte ogni minuto / come la neve un corpo irrigidito”²². La malinconia di Baudelaire è, tuttavia, colta come sintomo delle mutate condizioni dell’esperienza estetica nell’epoca del capitalismo moderno, in cui la tecnica ha prodotto quell’“atrofia progressiva dell’esperienza [*Erfahrung*]” (*ivi*: 93), di cui proprio la poesia di Baudelaire è per Benjamin la più lucida testimonianza. A differenza che nel periodo barocco, in cui la malinconia era connessa a una svalutazione del mondo, nel moderno la malinconia si rivela altresì connessa al complesso *training* sensoriale a cui l’individuo è sottoposto nella metropoli²³.

²⁰ In tale prospettiva è significativo rilevare come nell’*Origine del dramma barocco tedesco* una delle occorrenze del termine *rimuginare* si trovi in connessione con l’opera di Dürer: “Nell’ambito della *Melencolia* di Albrecht Dürer gli arnesi della vita attiva se ne sta[nno] inutilizzati al suolo, come oggetti del rimuginare” (Benjamin 2018: 199).

²¹ Nei *Fiori del male* (Baudelaire 2009⁷: 157). La lirica è citata in *Di alcuni motivi in Baudelaire* (Benjamin 1962: 122).

²² Baudelaire 2009⁷: 157 (cit. in Benjamin 1962: 120).

²³ Sulla questione della metropoli nel pensiero di Benjamin rinvio a Desideri 2018: 21-28. Con riferimento a Baudelaire rinvio a De Luca 2008: 101-115.

“Lo spleen – scrive Benjamin – espone l’esperienza vissuta [*Erlebnis*] nella sua nudità” (*ivi*: 122), espone cioè l’esperienza vissuta “espressamente e consapevolmente” e, in quanto tale, non connessa, nel ricordo, ad alcuna impressione sensibile. Le impressioni sensibili sono, infatti, prerogativa di un’altra modalità di esperienza, ossia quella che si lega alla memoria involontaria e che – spiega Benjamin – “non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria” (*ivi*: 91)²⁴. In un frammento contenuto in un altro scritto riguardante Baudelaire – *Parco centrale* – Benjamin individua un nesso essenziale tra esperienza vissuta e memoria volontaria, sottolineando come il ricordo [*Andenken*] sia complementare all’esperienza vissuta [*Erlebnis*], poiché “in esso si deposita la crescente autoestraniazione dell’uomo, che cataloga il suo passato come morto possesso” (*ivi*: 140).

Quando, dunque, Benjamin scrive che lo sguardo di spavento del malinconico vede la terra circondata da “nessuna aura” intende innanzitutto sottolineare l’assenza dell’aura nell’esperienza vissuta [*Erlebnis*] e nella memoria volontaria che a essa si connette. Se quest’ultima si impone e si rafforza nel moderno per l’avvento dei mezzi di riproduzione tecnica, che imbalsamano e archiviano gli istanti strappati alla caducità²⁵, il ricordare come forma privilegiata dello *spleen* fa sì che eventi vissuti e consapevoli siano archiviati come “morto possesso”, “oggetti-ricordo” che non sono più disposti nel tempo della narrazione ma restano isolati e frammentati. “L’uomo a cui l’esperienza si sottrae – scrive Benjamin in *Di alcuni motivi in Baudelaire* – si sente estromesso dal calendario” (*ivi*: 121).

È, dunque, quale testimonianza delle mutate condizioni di esperienza nella modernità che va letto l’ingegno malinconico di Baudelaire, che assume in sé “la dissoluzione dell’aura nell’esperienza vissuta dello choc” (*ivi*: 130). Scrive Benjamin in *Parco Centrale*:

L’espressione di Melantone, *Melancholia illa heroica*, è la definizione più perfetta dell’ingegno di Baudelaire. Ma la *melancholia*, nell’Ottocento, ha un altro carattere che nel Seicento. La figura-chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura-chiave della nuova allegoria è il “ricordo” [*Andenken*] (*ivi*: 143).

²⁴ Secondo Benjamin a mettere alla prova tale esperienza è stato, come è noto, Proust in *Alla ricerca del tempo perduto*. Su ciò rinvio a Carbone 1998: 23-29.

²⁵ “I procedimenti fondati sulla camera fotografica e sugli apparecchi analoghi successivi estendono l’ambito della *mémoire volontaire*; in quanto permettono di fissare un evento, sonoramente e visivamente, con l’apparecchio in qualunque momento” (Benjamin 1962: 122).

Con questa abbreviazione Benjamin traccia il passaggio dal barocco al moderno individuandone differenze e analogie. Se la malinconia “scaturiva” nel Seicento “dall’immersione nella vita delle cose creaturali, e nulla le giunge[va] del suono della rivelazione” (Benjamin 2018: 211), nell’Ottocento la malinconia è connessa all’atrofizzazione dell’esperienza, al suo volgersi in esperienza vissuta [*Erlebnis*]. Al cadavere si sostituisce il ricordo come “reliquia secolarizzata” (Benjamin 1962: 140): se “la reliquia deriva dal cadavere”, “il ‘ricordo’ deriva dall’esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, ‘esperienza vissuta’ [*Erlebnis*]” (*ibidem*). Ciò significa che, in questione, non è la svalutazione del mondo in quanto spietato decadere di ogni cosa verso la morte, così come accadeva nel Seicento, ma l’essere derubato della propria esperienza dell’uomo moderno²⁶: “Per chi non può più fare nessuna esperienza [*Erfahrung*], non c’è conforto. Ma è proprio questa incapacità che costituisce l’intima essenza della collera” (*ivi*: 120). L’incapacità di fare esperienza non diviene tuttavia anelito nostalgico o sterile lamento per qualcosa che si sa come irrimediabilmente perduto, ma si muta in un rimuginare che potremmo definire distruttivo-creativo.

Baudelaire è un cattivo filosofo, un buon teorico, ma insuperabile solo come rimuginatore – scrive Benjamin in *Parco centrale* –. Del rimuginatore ha la stereotipia dei motivi, la fermezza del rifiuto di tutto ciò che potrebbe distrarlo, la capacità di porre continuamente l’immagine al servizio del pensiero. Il rimuginatore, come tipo storicamente determinato di pensatore, è quello che è di casa fra le allegorie (*ivi*: 136).

Il poeta dà espressione al nuovo orizzonte esperienziale del moderno attraverso il ricorso a un torturato esercizio del pensiero che, raccogliendo intorno al proprio “focus imaginarius” gli oggetti-ricordo come frammenti superstiti dell’esperienza, li congela e al tempo stesso attribuisce loro sempre nuovi significati allegorici. Emblematica la lirica *Il cigno*, in cui le tracce mnestiche dell’esperienza, presente e passata, ossia le immagini di una Parigi in continua trasformazione non sono impronte statiche come fotografie, ma scene di un malinconico teatro della mente in cui tutto diviene allegoria:

Parigi cambia! Ma niente, nella mia melanconia,
s’è spostato: palazzi rifatti, impalcature,
case, vecchi sobborghi, tutto m’è allegoria;
pesano come rocce i ricordi che amo (Baudelaire 2009⁷: 177)²⁷.

²⁶ Il riferimento è a quanto Benjamin scrive del poeta in *Di alcuni motivi in Baudelaire*: “è anche lui un uomo derubato della propria esperienza [*Erfahrung*] – un moderno” (*ivi*: 115).

²⁷ Qui – lo sottolinea Filippo Trentin – “la possibilità di catturare un’immagine allegorica di Parigi è intrinsecamente legata alla possibilità di congelare poeticamente le tracce insepolte”

E tutto diviene allegoria perché gli eventi sono esperiti in uno spazio reale e in uno spazio immaginario che risultano dal singolare intreccio di sensibilità e pensiero²⁸. Solo per questo intreccio quanto di volta in volta si dà alla percezione dei sensi è bloccato dall'assillo cogente del pensiero in una immagine divelta dal contesto in cui si è data l'esperienza, e diviene così disponibile per quell'esercizio di allegoresi che è proprio del rimuginatore. È proprio questa capacità di Baudelaire di "porre costantemente l'immagine al servizio del pensiero" affinché questo gli "dedichi" le allegorie che Benjamin considera caratteristica del suo eroico ingegno malinconico (Benjamin 1962: 136).

Nella lirica baudelairiana Benjamin non ritrova soltanto quel nesso inaggirabile tra malinconia e allegoria²⁹ già identificato nel lavoro sul dramma barocco, ma ne individua quale premessa ineludibile l'attività del rimuginare inteso come procedimento distruttivo-creativo segnato dalla malinconia. Ed è un procedimento che intreccia – anche grazie all'ebbrezza procurata dall'hashish³⁰ – idea e immagine, pensiero e sensibilità. Quanto è vissuto come già segnato dalla perdita nell'accelerazione della vita metropolitana è congelato in immagini (ricordi) che si rendono disponibili a essere oggetto del rimuginare, ossia a una spasmodica attività del pensiero e dell'immaginazione che ossessivamente ritorna su di esse come "il delinquente sul luogo del delitto", per connetterle in sempre nuove corrispondenze o stereotipie³¹. Così le immagini sono al tempo stesso pietrificate e rimesse in movimento, devitalizzate e re-immaginate allegoricamente³².

Ciò che la lirica baudelairiana così esibisce è "la rinuncia all'idea della totalità armonica", sia essa quella della vita o quella dell'arte: "agli occhi dell'allegoria –

dei mutamenti urbani che caratterizzarono la città durante gli anni di Haussmann, "in modo da rendere visibile la disgiunzione tra passato e presente; un passato solo apparentemente distrutto, ma sopravvive nell'inconscio del poeta" (2015: 37).

²⁸ Va qui sottolineato come anche la Parigi dei surrealisti sia – come Benjamin scrive in *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* – un "piccolo mondo" "dove balenano improvvisamente, dal traffico, segnali spettrali, dove ogni giorno affiorano impensabili analogie e intrecci di eventi" (2012a: 325).

²⁹ Come ha sottolineato Masini "Benjamin mette in rapporto le modalità dell'immagine allegorica con la radice soggettiva che ne sta alla base, ma colora questa soggettività di una tonalità particolare, quella della malinconia. L'*Allegoriker* è il *Melancholiker*" (1977: 117).

³⁰ Su ciò rinvio a Benjamin 1975. Sul legame tra il tema dell'hashish e gli snodi concettuali più significativi dell'opera sui *Passages di Parigi* e su Baudelaire rinvio a Palma 2007.

³¹ Sulla coazione a ripetere alcuni, fondamentali motivi, riscontrabile nella lirica di Baudelaire, come questione connessa al quadro clinico della malinconia, rinvio a *Parco centrale* di Benjamin (1962: 136).

³² "Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo" (*ivi*: 134).

scrive Benjamin – l'esistenza sta sotto il segno della frantumazione e delle macerie, come l'arte" (2012b: 88), appare cioè come non redimibile e non ricomponibile in un "ordine dato" (*ivi*: 453) che possa essere misurato contemplativamente. Alla "rinuncia all'idea della totalità armonica" si accompagna un processo di crisi della capacità linguistico-percettiva, per cui le parole perdono qualsiasi rapporto direttamente referenziale con le cose. Riferendosi a Baudelaire, Benjamin scrive nel *Passagen-Werk* che "all'intenzione allegorica è estranea ogni intimità con le cose: toccarle vuol dire per lei violentarle, conoscerle vuol dire trapassarle con lo sguardo" (*ivi*: 433). Le cose sono, cioè, ridotte a frammenti di un mondo che appare in sé rovinoso e disgregato e, perciò, disponibili a essere asservite, in quanto rimandi allegorici, a un *gioco* di ricombinazione infinita segnato dal lutto.

Se in ciò è rintracciabile la stessa dinamica di lutto e *divertissement* di cui Benjamin aveva scritto in *Origine del dramma barocco tedesco*, è tale dinamica a fare di Baudelaire un moderno "genio malinconico", il cui punto di insorgenza può essere rintracciato nella stesse temperie culturale da cui si origina la *melancholia illa heroica* di cui scrive Melantone (cfr. Benjamin 1962: 143). Baudelaire vede, infatti, il mondo sotto il segno di una contingenza e di una caducità tragicamente non redimibili, e tuttavia non cessa di sperimentare la costitutiva produttività della sua immaginazione nel ricomporre – sempre daccapo – nuove possibili configurazioni, denunciandone l'illusorietà. In tale prospettiva l'allegoria è, per Baudelaire, "un'antica moneta preziosa" che reca "impresso su una faccia lo scheletro con la falce, sull'altra la melancolia assorta nel suo rimuginare" (Benjamin 2012b: 102).

Oggetto di rimuginazione malinconica sono le apparizioni fugaci che dileguano nella città di Parigi e i ricordi che a esse si connettono. Si tratta di frammenti insepolti nella memoria che, pur svalutati sotto lo sguardo proprio del malinconico e implicati nel 'torturato gioco' dell'allegoresi, appaiono tuttavia nella forma ancora sacrale – ossia auratica³³ – di "reliquie secolarizzate" (Benjamin 1962: 140). Se, dunque, Baudelaire "vede la terra ricaduta nel nudo stato di natura", ossia la terra circondata da "nessuna aura" (*ivi*: 122), c'è tuttavia un'aura strettamente connessa all'attività della memoria nella misura in cui i ricordi conservano, in quanto oggetti perduti, un potere di seduzione. "Vi è certamente un'analogia – scrive a riguardo Didi-Huberman – tra la descrizione di Dante di un pellegrino che, di fronte alla

³³ Tra i significati attribuibili alla nozione di *aura* vi è, come è noto, quello secondo il quale l'aura è "l'apparizione unica di una lontananza per quanto questa possa essere vicina" (Benjamin 2000: 25). In questa prospettiva, se l'idea di aura tende a coincidere con quella di *distanza*, allora ciò che quest'ultima esprime è il "sostanzialmente lontano", vale a dire l'inavvicinabile o l'inaccessibile. Per un approfondimento di tale questione in relazione all'interpretazione benjaminiana della lirica di Baudelaire rinvio a Valentini 2013.

Veronica di Roma, 'l'antica fame non sen sazia' e la definizione di Benjamin, in un contesto baudelairiano, dell'aura come 'ciò di cui l'occhio non potrà mai saziarsi'. In entrambi i casi ciò che si vede *guarda il suo spettatore*; Benjamin lo chiamava il potere di conferire alla cosa la 'capacità di guardare'. In entrambi i casi, questa relazione di sguardi implica una *dialettica del desiderio*, che suppone alterità, oggetto perduto, soggetto sfaldato, rapporto non oggettivabile" (2007: 222).

•
;

Bibliografia

- [Aristotele] (2018), *Problema XXX, 1. Perché tutti gli uomini straordinari sono melanconici*, a cura di B. Centrone, Pisa: ETS
- Barale, Alice (2009), *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze: Firenze University Press
- Baudelaire, Charles (2009⁷), *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano: Mondadori
- Benjamin, Walter (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (1975), *Sull'ebbre*, a cura di G. Backhaus, Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (2012a), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pionotti e A. Somaini, Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (2012b), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza: Neri Pozza
- Benjamin, Walter (2018), *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Roma: Carocci
- Calasso, Roberto (1991), *I quarantanove gradini*, Milano: Adelphi
- Carbone, Mauro (1998), *Di alcuni motivi in Marcel Proust*, Milano: Cortina
- Desideri, Fabrizio (2018), *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Brescia: Morcelliana
- De Luca, Pina (a cura di) (2008), *Intorno all'immagine*, Milano: Mimesis
- De Vito, Emiliano (2015), *L'immagine occidentale*, Macerata: Quodlibet
- Didi-Huberman, Georges (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. a cura di S. Chiodi, Torino: Bollati Boringhieri
- Gagnebin, Jeanne Marie (1994), *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris: L'Harmattan
- Giehlow, Karl (1903), *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis. I.* «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst» 26, 29-41
- Giehlow, Karl (1904), *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis. II.* «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst» 27, 6-18, 57-78

- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (2002), *Saturno e la melanconia*, a cura di R. Federici e U. Colla, Torino: Einaudi
- Masini, Ferruccio (1977), *Brecht e Benjamin*, Bari: De Donato
- Palma, Massimo (2007), *Percezioni alterate e moderne. Walter Benjamin e l'hashish*. In F. Desideri/G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze: Firenze University Press, 47-62
- Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (2018), *La «Melencolia I» di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi*, a cura di E. De Vito, Macerata: Quodlibet (ed. or.: 1923)
- Pensky, Max (2001), *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst: University of Massachusetts Press
- Pinotti, Andrea (a cura di) (2003), *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Milano: Mimesis
- Pinotti, Andrea (a cura di) (2018), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino: Einaudi
- Trentin, Filippo (2015), *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*. «Lo sguardo» 19, 33-43
- Valentini, Antonio (2013), *Tra mercificazione e auratizzazione. Alcune osservazioni sull'opera di Baudelaire*. «Rivista di Estetica» 52, 205-219
- Warburg, Aby (2016), *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, a cura di E. Cantimori, Milano: SE

Francesco Fiorentino

Brecht e il teatro dell'anonimo.
Sulla scena antinarcisistica del *Lehrstück*

Brecht's epic theatre works on a new form of anonymous subjectivity that challenges the logic of narcissism and recognition that was at the centre of the theatre he called 'Aristotelian'. Epic theatre creates this different individuality by radically rethinking the position of the actor. This essay attempts to provide insights into this practice on the actor, its implications and its theoretical premises by discussing some central moments in the poetics of the *Lehrstück*.

Brecht's theatre of anonymity.
On the anti-narcissistic stage of the *Lehrstück*
[epic theatre; anonymity; *Lehrstück*; *Sterbelehre*; narcissism]

•
;

1. Teatro copernicano

In *Leben des Galilei*, nel difendere la validità dell'immagine ptolemaica del mondo contestata da Galileo, un vecchissimo cardinale ne mette in luce la dimensione non tanto antropocentrica, quanto egocentrica, o meglio ancora: narcisistica. Il passo recita così:

Ich bin nicht irgendein Wesen auf irgendeinem Gestirnen, das für kurze Zeit irgendwo kreist. Ich gehe auf einer festen Erde, in sicherem Schritt, sie ruht, sie ist der Mittelpunkt des Alls, und ich bin im Mittelpunkt und das Auge des Schöpfers ruht auf mir und auf mir allein. Um mich kreisen, fixiert an acht kristallene Schalen, die Fixsterne und die gewaltige Sonne, die geschaffen ist, meine Umgebung zu beleuchten. Und auch mich, damit Gott mich sieht. So kommt sichtbar und unwiderleglich alles an auf mich, den Menschen, die Anstrengung Gottes, das Geschöpf in der Mitte, das Ebenbild Gottes, unvergänglich und... *Er sinkt zusammen*¹.

Lui sta al centro del centro, e tutto sta lì per lui: la terra per sostenerlo, l'occhio del creatore per guardarlo, la luce del sole e delle stelle per illuminarlo affinché possa essere guardato. Tutto sta lì per lui, per la sua esibizione, proprio

¹ Brecht 1988-2000: V, 54.

come se si trattasse di un attore, di un attore sulla scena del teatro universale. Sappiamo che l'immagine ptolemaica del mondo non riguarda solo l'astronomia, ma anche una condizione del sapere e dell'ordine sociale. Brecht sembra suggerire anche una sua relazione con il teatro, con un certo teatro, quello che lui chiamava 'aristotelico'. Sembra suggerire che, se teoricamente abbiamo riconosciuto la validità della visione copernicana e abbiamo quindi superato l'immagine ptolemaica del mondo, lo stesso non può dirsi del correlato psichico di quest'immagine, cioè dell'immaginario narcisistico, sul quale poggia anche il teatro 'aristotelico'. Come dicevano Oskar Negt e Alexander Kluge in *Geschichte und Eigensinn*, "innerlich herrscht ptolemäische Bilderwelt", interiormente domina un immaginario ptolemaico². Questo vale anche per il teatro, che riflette la struttura del mondo, dell'immagine che l'essere umano ne vuole avere.

Le parole del vecchio cardinale descrivono un desiderio fondamentale dell'attore del teatro 'aristotelico', fondamentale nel senso che costituisce un fondamento del suo agire sulla scena: è il desiderio di stare al centro, di essere il fine e centro della creazione artistica, di monopolizzare l'attenzione di chi guarda e di farsi ammirare. Sulla scena 'aristotelica', che è una scena narcisistica, tutto è fatto per lui, per l'attore, perché possa esprimere se stesso, come dice Brecht, trovare eco negli altri, essere riconosciuti da loro in quel riconoscimento unidirezionale che è l'immedesimazione. Il bisogno di essere riconosciuti, quando non si lega a un desiderio di riconoscersi nell'altro, è propriamente narcisismo. La scena aristotelica prevede appunto questo: prevede un attore che mostri sé stesso in diverse situazioni e stati d'animo, e goda di questa esibizione. Mentre la scena epica chiede all'attore di mostrare gli altri, di mostrare che e come egli vede gli altri, quella aristotelica lo spinge a non avere occhi che per sé stesso e induce lo spettatore a identificarsi con questo attore che chiede di essere guardato senza guardare oltre la propria ombra³. 'Aristotelico' è per Brecht questo teatro che soddisfa e produce un desiderio narcisistico, perché sulla scena ptolemaica del teatro 'aristotelico' l'attore può sentirsi al centro e sentirsi saldo, protetto e am-

² Negt/Kluge 1981: 154. Il nesso tra l'immagine ptolemaica del mondo, l'immagine calderoniana del grande teatro universale e l'immaginario narcisistico è suggerito da Heeg 2017: 87-90.

³ Cfr. Brecht 1988-2000: XXII.1, 390: "Der K-Typus verlangt vom Schauspieler, dass er *sich* zeigt, sich in verschiedenen Situationen, Berufen, seelischen Zuständen, vom Zuschauer, dass er ebenfalls *sich* sehe, sich in verschiedenen Situationen, Berufen, seelischen Zuständen. Der P-Typus verlangt vom Schauspieler, dass er andere zeigt, vom Zuschauer, dass er andere sehe". Per "K-Typus" Brecht intende "die Einfühlungs-, Fiktions-, Erlebnisdramatik"; per "P-Typus" intende invece la "kritische, realistische Dramatik". *Ivi*: 387.

mirato nello sguardo dell'altro. Sentiamo il piccolo monaco a cui Brecht affida un famoso passo del dramma:

Ich bin als Sohn von Bauern in der Campagna aufgewachsen. Es sind einfache Leute. [...] Es geht ihnen nicht gut, aber selbst in ihrem Unglück liegt eine gewisse Ordnung verborgen [...]. Es ist ihnen versichert worden, daß das Auge der Gottheit auf ihnen liegt, forschend, ja beinahe angstvoll, daß das ganze Welttheater um sie aufgebaut ist, damit sie, die Agierenden, in ihren großen oder kleinen Rollen sich bewähren können. Was würden sie sagen, wenn sie von mir erführen, daß sie sich auf einem kleinen Steinklumpen befinden, der sich unaufhörlich drehend im leeren Raum um ein anderes Gestirn bewegt, einer unter sehr vielen, ein ziemlich unbedeutender!⁴

Ciò che fa sopportare la miseria e la sventura, ciò che dà senso e significato alla vita è il sentirsi al centro del teatro universale, osservati dall'occhio di un Dio padre. È il sentirsi prescelti, preferiti, privilegiati. Più della miseria, della sfortuna e dell'infelicità, quel che rende insopportabile una vita di fatiche e di miserie è percepire sé stessi e il luogo in cui si vive come “uno tra i tanti”, e perciò “insignificante”. Invece è proprio questa caratteristica esistenziale – l'essere uno o una tra i tanti – a definire il soggetto rivoluzionario in Brecht.

Alla produzione di questo soggetto lavora il teatro epico, in primo luogo ripensando radicalmente la posizione dell'attore. Le pagine che seguono tentano di dare ragguagli su questo lavoro sull'attore, su alcune sue implicazioni e premesse teoriche, così come su alcuni suoi precipitati poetici, fornendo alcune prime ipotesi provvisorie, le quali disegnano più un progetto di ricerca che una trattazione anche solo lontanamente esaustiva dell'argomento.

2. Crearsi reciprocamente

“Als das Theater literarisch wurde”, scrive Brecht riflettendo sulla professione dell'attore, “spielten die Schauspieler dann sich selbst, wurden ehrlich, das heißt sie genossen sich selbst, spielten das, was sie fühlten, und das war, was der Zuschauer fühlen wollte und so weiter”⁵. Semplificando un po', si può dire che il teatro diventa letterario quando, verso la metà del Settecento, viene introdotta la cosiddetta quarta parete e il rapporto tra attore e spettatore smette di essere improntato al modello retorico dell'oratore che parla a un ascoltatore in presenza⁶. Lo spettatore è pensato ora come un osservatore assente, come qualcuno che

⁴ Brecht 1988-2000: V, 64-65.

⁵ *Ivi*: XXII.1, 605.

⁶ Cfr. Lehmann 2003.

guarda altri senza essere visto, mentre l'attore diventa qualcuno che agisce per essere visto: la sua azione – dice Brecht – consiste primariamente nel “mostrare se stesso”, in modo tale che lo spettatore in lui possa anch'egli “vedere se stesso”⁷. Teatro dell'esibizione e del rispecchiamento narcisistico. Teatro il cui protagonista è “Sua Maestà l'Io”, per usare la celebre espressione freudiana⁸. E si tratta di un'io che non permette “a nessuno di pensare e sentire diversamente”, che “contagia tutti con i suoi pensieri”⁹, un io che “tiraneggia” tutti coloro che siedono in platea, impone loro la sua volontà, che trasmette a ogni spettatore la sensazione di essere compreso e riconosciuto pienamente¹⁰. L'attore di Stanislavskij, ad esempio, si immerge completamente in sé stesso per attingere e annunciare la verità che ha origine attraverso il ‘giusto’ sentire. Il fine di questo teatro è “l'indagine della vita psichica di alcuni singoli”¹¹, questa avviene però nei modi di un contagio emozionale che non produce conoscenza, bensì soltanto godimento narcisistico. L'attore “produce in sé determinate emozioni o stati d'animo” per poi trasmetterle allo spettatore. E ognuno si perde nel proprio sentire¹². Ma del sapere che deriva dal sentire, dal provare sentimenti, sostiene Brecht, del sentimento come fonte intuitiva del conoscere non ci si può fidare. Intorno al 1930 scrive:

Man könnte sagen, der Gefühle Erlebende vermehre doch seine Kenntnis von sich selbst, aber das ist nicht gut: Mag er lieber lernen, sich zu vernachlässigen, was seine Gefühle anlangt, und die anderer erfahren! Sogar seine eigenen erfährt er besser, wenn sie ihm lediglich vorgehalten werden, wie die eines anderen! Deshalb soll der Schauspieler [...] von vornherein zeigen, was jeder auf der Bühne mit ihm Agierende an ihm wahrnimmt [...]. Auf diese Weise entstehen die Personen aus der Kenntniss ihres Verhaltens zu anderen Personen¹³.

Brecht pensa dunque l'attore del suo teatro epico non soltanto come qualcuno che si esibisce per essere guardato, che agisce per “mostrare se stesso”, ma anche e soprattutto come un soggetto che osserva: prima di tutto gli effetti che la sua

⁷ Brecht 1988-2000: XXII.1, 390.

⁸ Freud 1982: 176.

⁹ Brecht 1988-2000: XXII.2, 813: “Aber sind die Magier nicht groß, ziehen sie nicht alle in ihren Bann? Sie erlauben keinem, anders zu fühlen, als sie fühlen, sie stecken alle an mit ihren Gedanken”.

¹⁰ *Ivì*: 783: “Auch von der Bühne herab fühle ich mich ständig tyrannisiert. Ich soll immer, wie du willst, ohne dass ich Zeit habe, mir zu überlegen, ob ich will, wie du willst [...]. Ein Zuschauer sagt euch, er fühlt sich auf die Knie geklopft! Durchschau, verstanden, besser als er sich versteht, auf geheimen Lüsten ertappt, darin befriedigt!”

¹¹ *Ivì*: 704: “die Erforschung des Seelenlebens einiger Einzelpersonen”.

¹² Brecht 1988-2000: XXII.1, 204-205.

¹³ *Ivì*: XXI, 389-390.

azione produce sugli altri e poi gli effetti che l'azione degli altri produce su di lui. È la novità rivoluzionaria del *Lehrstück*, che perciò può anche fare a meno della presenza dello spettatore e prevedere soltanto attori che riuniscono in sé i due ruoli, sottoponendo “alla loro stessa osservazione le azioni che compiono sulla scena, avvicinandosi in ogni ruolo”¹⁴. Sul palcoscenico del *Lehrstück* la creazione individuale è un processo collettivo:

Der Schauspieler, der eine Person darstellt, benötigt dazu die Darstellungskunst auch seiner Mitspieler, denn ihr Verhalten ihm gegenüber (und oft auch das andern gegenüber) sagt viel über ihn aus. Seine Art wird sichtbar in der Wirkung, die er ausübt auf sie [...]. Dem entspricht vollständig der Nutzen, den seine Person daraus gewinnt, wie er wiederum die anderen behandelt, sie gleichsam entstehen läßt und verändert. Diese Art (und Kunst), sich gegenseitig zu kreieren, ist beim Schauspieler heute [...] ungebräuchlich [...]¹⁵.

Crearsi reciprocamente: è la figura decisiva del teatro di Brecht, quantomeno nella fase del *Lehrstück*. Una figura che implica una forma di soggettività tutta estroflessa. Brecht la mette in scena più volte, in testi teatrali ma anche teorici e d'uso pratico per gli attori. Per esempio in questa *Sprechübung für Schauspieler*:

Aus Frage und Antwort
Entstehe ich fragend und antwortend.
Sie bauen mich auf und verändern mich
Indem ich sie aufbaue und verändere.
[...]
Als ich auftrat, war ich nichts
Als ich redete, kannte man mich
Als ich abtrat, trat nichts ab¹⁶.

E ancora, in un passo del *Badener Lehrstück vom Einverständnis*:

Indem man ihn anruft, entsteht er.
Wenn man ihn verändert, gibt es ihn.
Wer ihn braucht, der kennt ihn¹⁷.

Se il dispositivo dell'immedesimazione fa dell'altro il fantasma del sé cancellandolo, la scena epica vuole al contrario ripristinare l'alterità come istanza originaria dell'io.

¹⁴ *Iv*: 398.

¹⁵ *Iv*: XXII.2, 669.

¹⁶ *Iv*: XV, 34.

¹⁷ *Iv*: III, 43-44.

L'io esiste soltanto nella misura in cui gli altri lo fanno esistere, interpellandolo, trasformandolo, usandolo e così conoscendolo e facendo sì che conosca sé stesso.

Brecht profila il palcoscenico come il luogo in cui la presenza dell'io è rimessa completamente all'interazione con altri soggetti. Invita l'attore a considerare l'essere umano come qualcosa di incompiuto che si sviluppa “da enunciato in enunciato, da azione in azione”. Lo invita a non “correre dietro a un volto che ha tutto in sé sin dal principio e che gioca le sue carte a seconda dell'occasione”¹⁸. L'io si rivela soltanto attraverso il suo dire e il suo agire, che hanno origine negli altri e vanno verso gli altri.

Si tratta di una percezione dell'io che inerisce alla rappresentazione scenica in quanto tale: come ha scritto Hans-Thies Lehmann, “sulla scena non c'è mai un soggetto che pre-esista in sé e che si oggettivizzi poi in un discorso”¹⁹. Non c'è mai un soggetto che resti identico a sé stesso, che non sia trasformato dall'interazione con gli altri. Non c'è mai un soggetto che possa ritirarsi in uno spazio che lo sottragga alla chiamata dell'altro. Anche i suoi monologhi, i suoi silenzi insistono nello spazio di quella interazione al di fuori della quale egli – come dice Brecht – torna a essere un “nulla”, un “nessuno”.

Questo “nulla”, in quanto tale, non ha luogo: è l'io prima di entrare sulla scena della relazione che lo fa essere qualcuno. Prima e dopo la relazione, al di qua e al di là di essa, l'io è questo luogo mancante: un luogo – intimo e assolutamente proprio – che però manca al soggetto che dice io, che parla, sempre in presenza di altri. Questo luogo dell'assenza o della presenza solo potenziale dell'io non può dunque essere un riparo. L'io non ha riparo, non ha un luogo, una zona di esistenza che non sia rimessa all'azione degli altri. L'esistenza dell'io è tutta sciolta in una dimensione performativa. L'io esiste finché agisce e agisce finché risponde o domanda, si fa trasformare e trasforma. Non c'è un suo atto che non sia domanda o risposta ad altri. Ma ciò significa che esso è assolutamente esposto e non è un soggetto sovrano che può prendere autonomamente delle decisioni, articolare una voce interiore che nasce da un'introspezione cogitante.

La scena di Brecht lavora contro la grande menzogna dell'autonomia del soggetto, della volontà, dell'intenzione, per mostrare che la percezione di sé e del mondo

¹⁸ *Ivi*. XXII.2, 813: “Es ist aber besser, den Menschen als eine unfertige Sache zu betrachten und ihn langsam entstehen zu lassen, von Aussage zu Aussage und von Handlung zu Handlung. [...] Ihr sollt nur nicht einem Gesicht nachjagen, einem, das alles von Anfang an in sich hat und nur seine Karten ausspielt, je nach Gelegenheit”.

¹⁹ Cfr. Lehmann 2002: 34-35: “Alle szenische Darstellung als solche erzeugt oder ermöglicht eine besondere Wahrnehmung des in ihr sprachlich thetisch Gesetzten dadurch, daß hier niemals ein sprechendes Subjekt an sich prä-existiert, das sich dann in einem Diskurs objektivierte”.

non è mai intenzionale, ma inevitabilmente responsiva. Percepire significa essere mossi da qualcos'altro. Non è il soggetto che si volge sovraneamente al mondo, ma è il mondo, è l'altro che investe il soggetto e lo costringe a rispondere, lo costringe a essere rispondendo, lo costringe a essere un io che risponde, e si sviluppa continuamente dalle proprie risposte. Un tale io non è semplicemente determinato dagli altri. In quanto richiesta e offerta, la domanda dell'altro permette una pluralità di risposte; e l'altro – con le sue richieste, le sue offerte, le sue risposte – è esso stesso una pluralità potenzialmente infinita di determinazioni. Per questo la determinazione che esso esercita diventa indeterminabile²⁰. Ciò che rende gli individui imprevedibili non è la loro libera volontà, ma le infinite determinazioni cui sono sottoposti²¹.

Si possono intendere la teoria e la pratica del *Lehrstück* come il tentativo di costruire una nuova pratica scenica a partire da questa idea di soggettività, articolandola analiticamente, cioè studiando l'azione reciproca tra le sue componenti: stati d'animo, pensieri, gesti, atteggiamenti. “So wie Stimmungen und Gedankenreihen zu Haltungen und Gesten führen, führen auch Haltungen und Gesten zu Stimmungen und Gedankenreihen”, scrive Brecht intorno al 1930²². Altrove sottolineerà che il *Lehrstück* insegna non in quanto viene visto, ma in quanto viene recitato, agito, *gespielt*. Si tratta dunque di un insegnare e di un apprendere che riguarda gli attori, per cui “in linea di principio” il *Lehrstück* “non ha bisogno di spettatori”, non prevede cioè persone che stiano solo a guardare²³. Si tratta dunque di un lavoro degli attori su loro stessi, mosso dall'aspettativa che eseguendo determinati comportamenti, assumendo determinati atteggiamenti, riproducendo determinati discorsi gli attori possano trasformare il loro agire sociale.

Dovremo dunque intendere il *Lehrstück* come un'analisi performativa delle consuete forme del rispondere e delle determinazioni che ne modellano l'ar-

²⁰ Brecht 1988-2000: XXVII, 71-72 (23 marzo 1942): “Die Fragestellung *Determinismus oder Indeterminismus* ist völlig hoffnungslos. Wenn alles, was geschieht, determiniert ist, sind die Ketten der Determinierungen unendlich, und unendliche Ketten können wir nicht überblicken. So ist also ein völliges Ausdeterminieren unmöglich. Die Wahrscheinlichkeitskausalität der Physiker erlaubt jedenfalls gewisse Aussagen auch bei unregelmäßigen und komplexen Ereignissen”.

²¹ *Ivi.* XII, 568: “Aber die Individuen sind nicht mit eigenem freiem Willen begabt. Ihre Bewegungen sind nur deshalb schwer oder nicht vorauszusagen, weil für uns zu viele Determinierungen bestehen, nicht etwa gar keine”.

²² *Ivi.* XXI, 397.

²³ *Ivi.* XXII.1, 351: “Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrund, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann”.

ticolazione (strutture di comportamento, configurazioni discorsive, modelli di percezione), ma anche come una sperimentazione critica di possibilità di risposta nuove, come tentativo di ristrutturare le determinazioni che agiscono sui comportamenti sociali. La scena è pensata come un laboratorio in cui i singoli si esercitano a una forma di percezione di sé che sta sotto il segno dell'altro, e dunque dell'incertezza, ma perciò anche della possibilità. Possibilità di essere grazie alle domande degli altri, possibilità di essere che hanno sempre il loro fondamento fuori dell'io che le sperimenta. Possibilità di essere in cui la stabilità può venire soltanto dall'esterno, dalla permanenza dello stimolo. Un appunto del 1930:

“Ich” bin keine Person. Ich entstehe jeden Moment, bleibe keinen. Ich entstehe in der Form einer Antwort. In mir ist permanent, was auf solches antwortet, was permanent bleibt.

“Meine” Organe sind Organisationen, die sich ununterbrochen organisieren – zu einem bestimmten Zweck.

Ich mache Mich.

Ich könnte die Selbstkontrolle der Materie sein.

Seit Gott “weggedacht” ist, der dem Menschen gleich, gleicht der Mensch auch nicht mehr dem Menschen. Sind zwei Größen einer dritten gleich, so sind sie unter sich gleich.

“Gott” war der unverbindlichste Gedanke des Menschen²⁴.

“Da quando si prescinde dall'idea di Dio” e perciò anche dall'idea di un uomo fatto a sua immagine e somiglianza, è venuta meno la possibilità di una rappresentazione compiuta e universale dell'uomo e del mondo; ed è perciò improponibile ogni pratica estetica che faccia leva sull'esperienza di quel che si dice “universalmente umano” per creare un senso di comunanza e di comunità cancellando differenze e ineguaglianze. Appunto questo è l'effetto che “l'estetica dominante esige dall'opera d'arte”, scrive Brecht, il quale, con la sua drammaturgia non-aristotelica intende, invece, dividere il pubblico e far giocare i disaccordi e le diversità che lo abitano²⁵.

“Da quando si prescinde dall'idea di Dio” non c'è più un fondamento che garantisca la somiglianza dell'uomo con gli altri e con sé stesso. L'io non può contare su elementi di stabilità che non siano nell'esterno che lo determina; può agire sol-

²⁴ *Iv*: XXI, 404.

²⁵ *Iv*: XXIV, 128.

tanto rispondendo alle richieste del suo ambiente, riorganizzando incessantemente il suo comportamento, la sua struttura e finanche i suoi “organi” in vista degli obiettivi che di volta in volta persegue. Un pezzo di materia che si autocontrolla nell'interazione con il proprio habitat. È la versione brechtiana del nichilismo primonovecentesco: la svalutazione del valore supremo apre le porte a una nuova antropologia. “Da quando si prescinde dall'idea di Dio” l'uomo può sperimentare sé stesso come un essere dalle inesauribili potenzialità “che può lasciarsi trasformare dal suo ambiente e che può trasformare egli stesso il suo ambiente”: e questa è per Brecht una “lustvolle Erkenntnis”, una conoscenza che colma di piacere²⁶. La produzione di questa conoscenza è il telos del *Lehrstück*: questo è inteso come un “esercizio artistico collettivo”²⁷, il cui fine ultimo è produrre in chi vi prende parte un sapere capace di accendere il desiderio e la capacità di agire, facendogli così sperimentare il piacere di lasciarsi trasformare e produrre mutamenti²⁸.

Quest'idea dell'io intorno a cui lavora il Brecht dei *Lehrstücke* trova – mi pare – interessanti corrispondenze nel modello dissipativo del cervello sviluppato negli ultimi anni dalla fisica quantistica. Si tratta di una visione del cervello come un sistema intrinsecamente aperto, che funziona soltanto in uno scambio energetico continuo con il mondo. Di più: esso forma con l'ambiente un'unità indiscernibile attraverso uno scambio equilibrato di flussi energetici, in cui il flusso in entrata si adatta continuamente a quello d'ingresso in un incessante “aggiornamento reciproco”. In questo modo, secondo questa teorizzazione, il cervello produce esperienza, genera conoscenza e apprende ogni volta ad avere la massima “presa sul mondo”; e uno stress dovuto a particolari situazioni ambientali che ostacolano il bilanciamento dei flussi con il mondo, può disturbare questo processo e portare a condizioni patologiche, perché la “presa sul mondo” diventa deludente e frustrante, difficile o anche impossibile²⁹. In questa prospettiva, la causa dello squilibrio come del riequilibrio può essere una ristrutturazione del paesaggio degli attrattori (l'attrattore è l'insieme – il punto o la costellazione – verso cui evolve un sistema dinamico); il riadattamento può richiedere all'attività cerebrale di abbandonare certi percorsi o certe “fissazioni” su determinati attrattori³⁰.

È in questo senso che si potrebbe intendere il concetto di *Einverständnis*, così centrale nella teoria del *Lehrstück*. Per ristabilire la possibilità dell'esperienza e

²⁶ Cit. da Benjamin 1972-1986: II.1, 531.

²⁷ Brecht 1988-2000: XXIV, 90.

²⁸ *Ivi*: XVIII, 104.

²⁹ Vitiello 2009: 12.

³⁰ Vitiello 2008: 155-176; cfr. anche Vitiello 2013.

quindi dell'agire, ovvero la presa sul mondo, è necessario per Brecht che si produca un accordo, vale a dire un aggiornamento del proprio atteggiamento verso l'ambiente politico e sociale che implica momenti di perdita, cioè di sorpresa, ma anche terrore, soprattutto però di invenzione o – come diremmo oggi – di resilienza: “die notwendigkeiten verlangen die erfindungen. die erfindungen sind einverständnisse”³¹, scrive Brecht.

Stimolante mi sembra anche un'altra analogia. In questa prospettiva quantitativa, la coscienza è una manifestazione della dinamica dissipativa del cervello, l'atto di coscienza qualcosa che si situa nello spazio di interazione tra cervello e ambiente. Non solo, quindi, il cervello appare esteso nella sua funzionalità oltre il limite della sua configurazione anatomica, acquisendo una intrinseca dimensione sociale³², anche la coscienza – come l'io responsivo messo in scena da Brecht – non appare centrata sul soggetto, ma diffusa nell'interazione del cervello con l'ambiente in cui il cervello è immerso. La coscienza dell'uomo è il suo ambiente, si potrebbe dire un po' esagerando. La coscienza dell'individuo sono gli altri, si potrebbe dire esagerando un po' meno, per rimandare a un'esperienza dell'indeterminazione dei limiti tra dentro e fuori, tra proprio e l'altro, soggetto e oggetto che si ripropone continuamente nell'epoca di Brecht come nella nostra, anche se poi viene per lo più rimossa. Già Benjamin, in *Schicksal und Charakter*, che è del 1919, scriveva:

Kein Begriff einer Außenwelt läßt sich gegen die Grenze des Begriffs des wirkenden Menschen definieren. Zwischen dem wirkenden Menschen und der Außenwelt vielmehr ist alles Wechselwirkung, ihre Aktionskreise gehen ineinander über. [...] das Außen, das der handelnde Mensch vorfindet, kann in beliebig hohem Maße auf sein Innen, sein Innen in beliebig hohem Maße auf sein Außen prinzipiell zurückgeführt, ja als dieses prinzipiell angesehen werden³³.

L'essere umano che agisce e il mondo esterno sono legati in un'unità indissolubile. Ma il mondo esterno è fatto essenzialmente dagli altri. L'interiorità sono gli altri. Come individui borghesi, che si ritengono al centro di sé stessi, bisogna perciò imparare a morire. *Sterbenlernen*: è un motivo cruciale nel Brecht dei *Lehrstücke*, che si lega strettamente a una critica scenica al principio d'identità.

³¹ Cit. da Steinweg 1976: 50. Sul concetto di *Einverständnis* in Brecht si veda Müller-Schöll 2002: 341-345.

³² Cfr. Vitiello 1995.

³³ Benjamin 1972-1986: II.1, 173.

3. “Dividuum” e “*Sterbenlernen*”

Scrivo Brecht in un appunto del 1929:

In den wachsenden Kollektiven erfolgt die Zertrümmerung der Person. [...] Sie fällt in Teile, sie verliert ihren Atem. Sie geht über in anderes, sie ist namenlos, sie hat kein Antlitz mehr, sie flieht aus ihrer Ausdehnung in ihre kleinste Größe – aus ihrer Entbehrlichkeit in das Nicht – aber in ihrer kleinsten Größe erkennt sie tiefatmend übergegangen ihre neue und eigentliche Unentbehrlichkeit im Ganzen³⁴.

La persona è frantumata, ma non annientata. Perde il nome, il volto, la sua estensione, raggiunge la sua misura più piccola, attraversa il nulla, ma non si perde. Anzi passa da uno stato in cui è superflua a uno in cui è indispensabile, ma “nel tutto”, nella totalità sociale, cioè nell’insieme delle collettività in cui vive e da cui sempre più dipende la sua esistenza, ma anche la sua singolarità.

Negli anni Venti Brecht ha messo in scena questa metamorfosi della persona in almeno due testi: *Mann ist Mann* (1926) e *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929). Brecht ha considerato i suoi lavori teatrali come esperimenti volti a sottrarre la loro naturalezza a determinate idee o comportamenti o esperienze³⁵. In questo caso si tratta della naturalezza dell’identità, e del non-identico che essa nasconde. Secondo la dialettica materialistica ogni cosa “esiste solo trasformandosi e quindi è in disaccordo con sé stessa”³⁶, è disunita da sé stessa. Disunito da sé stesso è anche il singolo, che non è dunque un *in-dividuum*, ma un *dividuum*, cioè ‘massa’ fatta di elementi diversi, un *Kompositum* la cui “singolarità” è garantita dalla sua “divisibilità”, che consegue alla sua “appartenenza a più collettività”³⁷.

La commedia *Mann ist Mann*, rappresenta la trasformazione di un operaio portuale di nome Galy Gay in un’altra persona. Come ha fatto notare Clemens-Carl Härle, la premessa di questa metamorfosi è l’inconsistenza, l’irrealtà di colui che si trasforma³⁸. Ma altrettanto lo è una sostanziale uguaglianza, o meglio: in-differenza, che unisce gli uomini. “Ein Mann ist wie der andere. Mann ist Mann”³⁹, si legge a un certo punto del testo. Ma ciò equivale a dire che, come

³⁴ Brecht 1988-2000: XXI, 320.

³⁵ Cfr. *ivi*: XXIII, 80.

³⁶ *ivi*: 82.

³⁷ *ivi*: XXI, 359. A tal proposito si veda anche un passo riportato da Steinweg 1976²: 156: “Wodurch wird die ‘Eigenheit’ des Einzelnen garantiert? Durch seine Zugehörigkeit zu mehr als einem Kollektiv”. Sul concetto di *dividuum* si veda Raunig 2015.

³⁸ Cfr. Härle 2018: 210.

³⁹ Brecht 1988-2000: II, 122.

si legge più avanti: “Einer ist keiner”⁴⁰. Chiunque è nessuno. I singoli non sono diversi l’uno dall’altro. Eppure lo sono quel tanto da poter essere distinti, e da potersi trasformare in qualcos’altro. Differenza e in-differenza si implicano e si criticano dialetticamente⁴¹.

A un certo punto del testo, il protagonista, di fronte alla prospettiva di essere fucilato, quindi di sparire definitivamente, dichiara:

Glaubt mir, und lacht nicht, ich bin einer, der nicht weiß, wer er ist. Aber Galy Gay bin ich nicht, das weiß ich. Der erschossen werden soll, bin ich nicht. Wer aber bin ich? Denn ich hab’s vergessen; gestern abend, als es regnete, wußt ich’s. Gestern abend regnete es doch? Ich bitte euch, wenn ihr hierher schaut oder dorthin, wo diese Stimme herkommt, das bin ich, ich bitte euch. Ruft die Stelle an, sagt Galy Gay zu ihr oder andere Wörter, erbarmt euch, gebt mir ein Stück Fleisch! Worin’s verschwindet, das ist der Galy Gay und das, woraus es kommt. Mindestens das: so ihr einen findet, der vergessen hat, wer er ist, das bin ich⁴².

C’è un io che non sa chi è. Sa di non essere Galy Gay, che pure probabilmente è stato una volta. Sa di non essere colui che deve essere fucilato, che è il destino che a quanto pare lo aspetta. Ma chi è lo ha dimenticato. Senza memoria e senza senso di identità si scompone in una serie di elementi: bocca da cui esce la voce, corpo in cui entra il cibo e escono gli escrementi. Lui è colui che ha dimenticato chi sia, che non è quel che gli altri credono che sia e neanche quello che prima, pare, sia stato. Perciò è divenuto corpo che non conosce il nome, materia naturale che non sa nulla dell’io, come “l’erba che non ha nome, ce ne è tanta e si secca la sera e non è stata”⁴³.

Attraverso Galy Gay Brecht rappresenta la condizione paradossale di un io senza io che in realtà coincide con una moltiplicazione dell’io: l’io che era e non è più; l’io che ha dimenticato chi sia; l’io che è quel corpo in cui sparisce la carne; l’io che è quella bocca da cui esce la voce; l’io che ha bisogno degli altri per essere ma che non è quello che gli altri dicono che sia.

Questo movimento di dis-similazione è in fondo uno degli effetti principali che il teatro epico vuole produrre sull’attore: straniamento dal proprio nome,

⁴⁰ *Iv.*: 132.

⁴¹ *Iv.*: 214.

⁴² *Iv.*: 136.

⁴³ Così si legge in *Galgei*; Brecht 1988-2000: X, 27. Il protagonista di questo frammento drammatico scritto tra il 1920 e il 1921, vive una crisi di identità simile a quella di Galy Gay: non è più sicuro di essere Galgei, ma sa di non essere un uomo di nome Pick. Allora chiede a un altro di dirgli chi è, e questo gli risponde che non è né Galgei né Pick, ma piuttosto un “nulla”. E aggiunge la frase citata sopra: “Das Gras hat keinen Namen, es gibt zuviel und es verdorrt am Abend und ist nicht gewesen”.

dalla coincidenza con quel sé stesso in cui dimora abitualmente, dall'identità tra soggetto parlante, destinatario del discorso degli altri e oggetto di quel discorso. Questa dissociazione è come una morte, certamente una riduzione “alla grandezza minima”, che è anche un incontro con le potenzialità senza fondo dell'essere umano. Eppure in questa dis-identificazione resta comunque un io che parla o pensa (o può pensare) la propria dissociazione o la propria impossibilità di definirsi, di darsi un nome. Ma è appunto questa impossibilità del nome che configura l'essere umano come un essere che non è completamente e definitivamente conoscibile, e perciò nasconde in sé molte possibilità, che possono svilupparsi soltanto nell'interazione con l'ambiente, che hanno cioè la propria origine e il proprio centro al di fuori di lui. Il presupposto di tale apertura è però la morte del soggetto del narcisismo, vale a dire – in fine dei conti – dell'io moderno.

Una sua messa a morte, che si propone come esempio di *ars moriendi* comunista, è rappresentata da Brecht in *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Qui è l'equipaggio di un aereo caduto, formato da un pilota e da tre montatori, a dover subire la prova della riduzione alla minima grandezza, ovvero, come si dice nel testo, a dover “imparare a morire”. All'equipaggio recalcitrante, il coro dà alcune indicazioni. Tra l'altro, legge da un testo alcuni passi, tra cui il seguente apologo:

Als der Denkende in einen großen Sturm kam, saß er in einem großen Fahrzeug und nahm viel Platz ein. Das erste war, daß er aus seinem Fahrzeug stieg, das zweite war, daß er seinen Rock ablegte, das dritte war, daß er sich auf den Boden legte. So überwand er den Sturm in seiner kleinsten Größe⁴⁴.

Piegarsi alla tempesta, alla sua superiorità incontestabile, per superarla. La riduzione alla misura più piccola è prima di tutto un esercizio particolare dell'istinto di conservazione, legato a una prova di umiltà, a uno spogliarsi di tutto e stendersi per terra: *humilitas* viene da *humus*, terra⁴⁵. Ritroviamo questa parabola nelle storie di Keuner, con il commento finale di quest'ultimo:

Dies lesend, sagte Herr Keuner: “Es ist nützlich, sich die Ansichten der anderen über einen selber zu eigen zu machen. Sie verstehen einen sonst nicht”⁴⁶.

Per entrare in relazione con gli altri e poter comunicare con essi, bisogna non soltanto riconoscere i loro punti di vista, ma prima di tutto farli propri. Per agire nel mondo bisogna sapersi mettere da parte, tra parentesi, e lasciarsi trasformare

⁴⁴ Brecht 1988-2000: III, 38.

⁴⁵ Cfr. Zaoui 2015: 66.

⁴⁶ Brecht 1988-2000: XVIII, 28.

dal mondo, certo, senza cancellarsi, ma riducendosi al minimo indispensabile, mantenendo quel minimo di determinatezza che consente ancora di essere qualcuno, qualcuno che può trasformarsi. Per *Einverständnis*, Brecht intende appunto questo processo di riduzione che dischiude la possibilità della trasformazione. Chi vuole praticarlo si deve “tenere presso la povertà”, dice il coro in questo *Lehrstück*. Deve essere pronto a lasciare tutto. A tornare con i piedi per terra, ad abbandonare ogni forma di orgoglio, di affermazione di sé, ogni pretesa di riconoscimento: insomma da tutto ciò che può farci cadere nella trappola del narcisismo. Chi vuole praticare l'accordo deve essere capace di ridimensionare le proprie imprese, di rinunciare al proprio nome, di riconoscere il mondo come orizzonte che prescinde da lui o da lei. È quanto, nel testo di Brecht, fanno i tre montatori, accettando di divenire esistenze anonime, dei nessuno, che però proprio per questo hanno la potenzialità di divenire chiunque:

Der gelernte Chor
 Jetzt wißt ihr:
 Niemand
 Stirbt, wenn ihr sterbt
 Jetzt haben sie
 Ihre kleinste Größe erreicht⁴⁷.

L'aviatore, invece, si rifiuta. Non vuole rinunciare a essere qualcuno, di più: vuole essere individuo alla sua massima potenza narcisistica:

Der gestürzte Flieger
 Aber ich habe mit meinem Fliegen
 Meine größte Größe erreicht.
 Wie hoch immer ich flog, höher flog
 Niemand.
 Ich wurde nicht genug gerühmt, ich
 Kann nicht genug gerühmt werden
 Ich bin für nichts und niemand geflogen.
 Ich bin für das Fliegen geflogen.
 Niemand wartet auf mich, ich
 Fliege nicht zu euch hin, ich
 Fliege von euch weg, ich
 Werde nie sterben⁴⁸.

⁴⁷ *Iv.*: III, 41.

⁴⁸ *Iv.*: 42.

Quel che l'aviatore si rifiuta di riconoscere: che anche lui è un nessuno, che anche lui ha bisogno degli altri per esserci, che anche lui deve agli altri il proprio volto. A un certo punto il coro lo circonda e dice di lui:

Völlig unkenntlich
Ist jetzt sein Gesicht
Erzeugt zwischen ihm und uns, denn
Der uns brauchte und
Dessen wir bedurften: das
War er⁴⁹.

Il proprio volto è una produzione collettiva, è il prodotto di una comunità che si fonda su una rete di reciproci bisogni che costituisce ognuno per quel che è, si trasforma, si conosce ed è oggetto di conoscenza degli altri. Quattro membri del coro riflettono ancora sull'aviatore:

Indem man ihn anruft, entsteht er.
Wenn man ihn verändert, gibt es ihn
Wer ihn braucht, der kennt ihn.
Wem er nützlich ist, der vergrößert ihn⁵⁰.

Ognuno ha origine dalla chiamata degli altri. Di per sé e in sé non è nulla. Come chiunque. Ridursi alla propria "grandezza minima" è divenire nessuno come tutti. *Einverständnis* vuol dire riconoscere questo: riconoscere la propria origine e la propria sostanza transindividuale. Entrare in accordo con il mondo significa accettare di essere uno tra i tanti, di non essere nessuno, di distaccarsi, senza negarli, dai beni posseduti e non posseduti, di annientare tutte le proprie vanità, di distaccarsi dal proprio essere stato e da ciò che non si è stati, dalla realtà come dalle possibilità del proprio esistere. Non sentire più niente come proprio, per ridursi all'istanza che può possedere tutto: i beni, le vanità, il corpo, la povertà, la coscienza. Brecht immagina qui un processo di straniamento estremo, che forse è praticamente impossibile. Ancora un passo letto dal coro:

Wer von uns stirbt, der weiß auch, ich gebe auf, was da vorhanden ist, mehr als ich habe, schenke ich weg. Wer von uns stirbt, der gibt die Straße auf, die er kennt, und auch, die er nicht kennt. Die Reichtümer, die er hat, und auch, die er nicht hat. Die Armut selbst, seine eigene Hand⁵¹.

⁴⁹ *Iv*: 43.

⁵⁰ *Iv*: 43-44.

⁵¹ *Iv*: 38.

Il tema del morire, dell'accordo con la propria morte, della sua rimozione, della resistenza ad accettare la propria mortalità è il cuore pulsante dei *Lehrstücke*, ma anche successivamente la questione continua a tormentare e a vivificare la scrittura di Brecht: la mortalità dell'essere umano vi appare come esperienza di de-individualizzazione che mette continuamente in questione le costruzioni discorsive o ideologiche proposte e dibattute dai testi⁵². Nel passo appena citato, la *Sterbelehre* di Brecht, la sua *ars moriendi* comunista, si presenta come un processo di spoliazione estremo: uno sciogliersi da ogni attaccamento, un liberarsi da ogni volontà di essere qualcuno, per trasformarsi in un posto vuoto, per esporsi all'esperienza di una zona inappropriabile che sta al centro del sé, una zona che è dentro il soggetto ma non è occupata da lui, che da lui non può essere contenuta, qualcosa come l'essere-dentro di un fuori che è il centro e l'origine transindividuale del soggetto, intorno al quale si organizzano tutti i possessi che lo costituiscono in quanto singolo: il corpo, l'io, la coscienza, la memoria, le vanità, la povertà stessa e così via. L'imparare a morire di cui parla Brecht è l'esperienza di una libertà vuota su cui si centra ogni essere, l'esperienza di una *Kernlosigkeit* che non è assenza di sostanza perché la sostanza è tutta sciolta nel divenire. Scrive Brecht nel suo *Arbeitsjournal* il 21 aprile del 1941:

die Zertrümmerung, Sprengung, Atomisierung der Einzelpsyche [ist] eine Tatsache, d.h. es ist nicht nur eine Beobachtungsgewohnheit fehlerhafter Art, wenn man diese eigentümliche Kernlosigkeit der Individuen feststellt. Nur bedeutet Kernlosigkeit nicht Substanzlosigkeit⁵³.

Nessun nucleo al centro dell'individuo, nessuna interiorità da portare fuori. L'interiorità è una funzione dell'esterno. È soltanto al di fuori, negli altri, che troviamo il nostro volto. Perciò mancanza di un nucleo non significa mancanza di sostanza. Ma significa invece che la nostra sostanza è l'altro.

L'esperienza della riduzione alla *kleinste Größe* non ha perciò niente a che fare con una rivelazione della vita autentica, liberata dalle sue maschere sociali. Non ha nulla a che fare neanche con la sottomissione della propria volontà a quella degli altri. Riguarda invece l'esperienza di una vita privata di ogni proprietà, abbandonata da ogni fantasma di onnipotenza, spogliata di ogni volontà di potere che miri all'accrescimento dell'ego.

Una simile condizione sembra del tutto prossima allo spettro dell'abbandono o della pulsione di morte. Ma questo soltanto se la vita è identificata con la

⁵² Cfr. Müller-Schöll 2008: 24-25; Lehmann/Lethen 1978.

⁵³ Brecht 1988-2000: XXVI, 476.

vita di un individuo che afferma sé stesso, che vuole imporre tutto quello che è e tutto quello che ha. Brecht invita a immaginare piuttosto un'esistenza al di là del possesso e tuttavia non al di là dell'impegno per il mondo, che è necessario perché l'essere umano non si trasformi in qualcosa di meccanico, di simile a una macchina, a un essere agito da un sistema sociale che orienta il desiderio in modo esclusivo verso l'autoconservazione e l'affermazione di sé, che cattura la produzione nell'ordine della riproduzione. Tale è per Brecht il sistema capitalistico, come anche il teatro che gli corrisponde, il teatro che lui chiamava 'aristotelico'. L'*ars moriendi* sperimentata nei *Lebrstücke* è allora l'esercizio di un abbandono di questo desiderio di autoconservazione per liberare il traffico dei desideri e degli interessi collettivi. Ma Brecht sa bene che un soggetto debole, un soggetto che non è padrone in casa propria, un soggetto spogliato di tutti i suoi passati possedimenti, corre il rischio di ridursi a funzione di un sistema impersonale, che cancella l'essere umano in quanto essere "che serba in sé molte possibilità", perciò capace di evolversi in relazione con ciò che lo circonda, come dice in un celebre passo citato da Benjamin nel suo saggio sul teatro epico:

Daß er sich durch seine Umwelt verändern lassen und selber seine Umwelt verändern, d.h. mit Folgen behandeln kann, alles das erzeugt Gefühle der Lust. Freilich nicht, wenn der Mensch als etwas Mechanisches, restlos Einsetzbares, Widerstandsloses angesehen wird, wie es bestimmter gesellschaftlicher Zustände wegen heute geschieht⁵⁴.

Perciò non si tratta solo di abbandonare il proprio desiderio di autoconservazione per trasformarsi, per liberare la produttività di pulsioni e intelligenze collettive. Non si tratta soltanto di liberare bisogni, intelletti, possibilità nuove, ma anche di scegliere quelli giusti e di organizzarli. La vera posta in gioco è quella di strutturare la creatività pubblica, comune, generale, è quella di organizzare il rapporto tra desiderio e istituzioni in un modo che sia utile allo Stato, a uno Stato che in Brecht è ancora – e forse sarà sempre – a venire. Si comprende perciò perché l'elogio della de-individuazione sia sempre intrecciato, in Brecht, alla questione del collettivo, della sua organizzazione e della sua struttura. Se la singolarità è prodotta da istanze transindividuali che continuano sempre a innervare i comportamenti, i pensieri, i gesti di ogni singolo, allora l'oggetto e il fine della politica non è la libertà individuale ma, appunto, l'organizzazione delle forze transindividuali che determinano le modalità del nostro essere soggetti, i nostri desideri e i nostri bisogni, e dunque anche il modo in cui noi intendiamo e percepiamo la nostra libertà.

⁵⁴ Cit. da Benjamin 1972-1986: II.1, 530-531.

4. Fama anonima

In uno dei testi teatrali più scabrosi e più belli di Brecht, *Die Maßnahme*, quattro agitatori si recano in Cina per compiere una missione rivoluzionaria, durante la quale sono costretti a uccidere un loro compagno che aveva messo in pericolo la riuscita della loro azione sovversiva. Gli agitatori narrano la vicenda a un coro di partito, chiedendo a esso di esprimere il proprio giudizio sulla loro decisione di uccidere il compagno. Tra le altre cose, narrano che, nel momento in cui stanno per varcare il confine che li divide dallo spazio in cui devono agire illegalmente, sono costretti a cambiare identità. Per sopravvivere in quello spazio devono essere perfettamente mimetizzati. Ma non si tratta soltanto di dissimulare, di nascondere la propria identità, bensì di cancellarla del tutto, per divenire altro. *Die Auslöschung*, la cancellazione, si intitola appunto la scena in questione. Inizia con queste parole degli agitatori:

Aber die Arbeit in Mukden war illegal, darum mußten wir, bevor wir die Grenze überschritten, unsere Gesichter auslöschen. Unser junger Genosse war damit einverstanden. Wir wiederholen den Vorgang⁵⁵.

Si passa in un altro spazio – quello dell’illegalità – e perciò è necessario cancellare i propri volti, dimenticare il proprio nome, estinguere la propria identità. C’è un confine, oltre il quale non si è più identici a sé stessi, a quello che si era stato, alla rappresentazione di sé che si aveva avuto. Si continua a essere quel che si è, ma si diventa qualcun altro, si è ancora sé stessi, ma in modo differente da come lo si era stati fino ad allora. Si è senza volto proprio, si è senza nome proprio; si può dire ancora io, ma non si sarà più certi di cosa si intende con questo pronome. Non si perde soltanto il nome proprio, il nome con cui si indicava la propria persona, ma anche il pronome personale che poteva sostituire quel nome.

La cancellazione del volto che gli agitatori devono operare, appare innanzitutto come una necessità tattica. Il capo della sezione di partito della città sul confine informa gli agitatori dei disordini nelle fabbriche di Mukden, fa loro presente che gli occhi di tutto il mondo sono puntati sulla città, che cannonieri e divisioni corazzate sono là, pronti ad aprire il fuoco non appena vedranno uno di loro “uscire dalle capanne dei lavoratori cinesi”. Da qui deriva l’esigenza di “passare la frontiera da cinesi”. I quattro agitatori devono mimetizzarsi, divenire come gli altri, ognuno di loro un cinese tra i tanti. Si tratta dunque di sottrarsi a una visibilità che può essere letale: “Ihr dürft nicht gesehen werden”, dice il caposezione. Ma

⁵⁵ Brecht 1976: 70.

c'è di più. Il caposezione non chiede agli agitatori solo di non farsi mai vedere, in nessun caso, ma di rimanere invisibili anche se saranno feriti: “Wenn einer verletzt wird, darf er nicht gefunden werden”. Ciò significa che gli agitatori devono essere pronti non solo a morire ma anche a “nascondere i morti”. Di loro non deve restare traccia alcuna. Gli agitatori non devono quindi semplicemente dissimulare la loro identità, ma devono cancellarla per sempre, e assumerne un'altra, di genere diverso e funzionale al compito da svolgere. Dopo che gli agitatori hanno accettato le condizioni poste dal caposezione, questi dice loro:

Dann seid ihr nicht mehr ihr selber, du nicht mehr Karl Schmitt aus Berlin, du nicht mehr Anna Kjersk aus Kasan und du nicht mehr Peter Sawitsch aus Moskau, sondern allesamt ohne Namen und Mutter, leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt⁵⁶.

Poi dà loro delle maschere e, dopo che se le sono messe, continua:

Dann seid ihr von dieser Stunde an nicht mehr Niemand, sondern von dieser Stunde an und wahrscheinlich bis zu eurem Verschwinden unbekannte Arbeiter, Kämpfer, Chinesen, geboren von chinesischen Müttern, gelbe Haut, sprechend in Schlaf und Fieber chinesisch⁵⁷.

È come una sorta di rito di iniziazione o *rite de passage* a un'altra forma di soggettività. I quattro agitatori perdono i loro nomi, ma non ne ottengono di nuovi. Diventano semplicemente “cinesi”, che devono rimanere cinesi anche nei sogni e nei deliri. È più che un cambio di identità: è una metamorfosi, è una rinascita con lo stesso corpo, ma con un altro volto, che però è una maschera, con un altro tipo di nome, che però non è un nome proprio, con un'altra lingua e un altro mondo onirico, che sono stranieri e non sono come quelli fino allora posseduti. Tutto quello che erano deve essere cancellato. Da ora non dovranno più essere che fogli bianchi sui quali la rivoluzione scrive di volta in volta le sue istruzioni. D'ora in poi saranno soltanto attori sul grande teatro della rivoluzione: attori che si cancellano nel loro ruolo, che diventano la maschera che indossano, che sentono soltanto il testo e attraverso il testo che hanno da incarnare.

Questa scena della cancellazione sembra dunque rinviare a una concezione dell'attore e del teatro che Brecht ha sempre avversato in quanto ‘aristotelica’. Si potrebbe allora vedere nell'agire del giovane compagno una critica a questa concezione. Come ci viene detto, le sue intenzioni sono buone: anche lui, in un

⁵⁶ *Ivi*: 70-71.

⁵⁷ *Ivi*: 71.

primo tempo esprime il suo “assenso alla cancellazione del proprio volto”. Ma poi compie i suoi errori, non si attiene alla parte che aveva accettato di recitare nel dramma della rivoluzione, perciò deve essere liquidato e fatto sparire. I quattro agitatori appaiono invece come buoni attori nel teatro della rivoluzione che richiede l’identificazione totale e senza resti in un ruolo e in un testo, mentre il giovane compagno sembra diventare una cifra di ciò che nell’individuo è incomensurabile alle maschere sociali, ma che senza di esse non può articolarsi. La critica del giovane compagno al teatro aristotelico della rivoluzione si articola però attraverso l’esibizione di due componenti costitutive della drammaturgia aristotelica: la compassione e il sentire dell’io. A un certo punto egli revoca “ogni accordo” e fa “solo ciò che è umano”: “[ich] verwerfe alles, was gestern noch galt, kündige alles Einverständnis mit allen, tue das allein Menschliche”⁵⁸. L’umano si configura qui come la risposta immediata alla percezione non mediata e non meditata di qualcosa che reclama una risposta. L’azione umana sarebbe quella spontanea, naturale; sarebbe l’azione che attinge a ciò che sta dietro le maschere e le mediazioni imposte dalla vita comune. Brecht sta chiaramente denunciando quella che ritiene un’illusione delle più pericolose: la percezione immediata è per lui sempre menzognera, complice dell’oppressione, perché priva di distanza. Il giovane compagno crede di aver visto troppo, mentre invece ha visto soltanto senza distanza, sopraffatto dal dolore degli altri, dalla propria empatia, dalle proprie pulsioni. La compassione è, in fondo, una pulsione, da controllare. Sentiamolo ancora:

Ich sah zuviel.
 Darum trete ich vor sie hin
 Als der, der ich bin, und sage, was ist⁵⁹.

È un’ingenuità rovinosa, politicamente rovinosa, per Brecht, quella di credere di poter dire chi si è e quel che è, di poter pronunciare la verità, di poter proferire una parola vera al di là delle tattiche retoriche che governano la comunicazione e tanto più la battaglia politica. È fatale credere di potersi rivelare a sé stessi e agli altri con il proprio volto vero, al di là delle maschere imposte dai rapporti con gli altri. Questo passo si legge anche come una parodia molto seria di certi atteggiamenti espressionisti. Il giovane compagno urla e si strappa la maschera, per mostrare il suo volto nudo, “umano, aperto e schietto”, raccontano gli agitatori. Non ci sta più a recitare nel teatro della rivoluzione e s’illude di poterne uscire.

⁵⁸ *Ivi*: 90.

⁵⁹ *Ivi*: 91.

Ma continua a recitarvi, appunto perché grida, disturba gli sfruttati, che riconoscono in lui uno straniero, un nemico, un sobillatore. “Eravamo riconosciuti!”, raccontano gli agitatori, e in quella situazione in cui ci sono disordini nella città e ci sono masse in attesa per le strade, essere riconosciuti può portare a una carneficina. Il problema – e il tema di questa scena – è il riconoscimento, una forma di riconoscimento che si rivela produttrice di distruzione, perché è legata all’affermazione delle istanze dell’io e a un’etica dell’“umano”.

L’azione rivoluzionaria contesta questa etica. Karl Schmitt di Berlino, Anna Kjersk di Kazan, Peter Sawitsch di Mosca se la lasciano alle spalle una volta che smettono di essere quel che erano stati per divenire “fogli bianchi sui quali la rivoluzione scrive le proprie istruzioni”, vale a dire supporti mediali che eseguono il programma operativo della rivoluzione. L’agire del giovane compagno può essere letto come una contestazione, un rifiuto di questa forma di soggettività e di politica. Egli resta però un cattivo attore nella vicenda della rivoluzione, e non perché non sappia cancellarsi del tutto nel ruolo che la rivoluzione gli assegna e faccia invece parlare qualcosa che quel ruolo vuole mettere a tacere: la voce dei sensi, dei sentimenti, degli impulsi umani. Il giovane compagno tradisce la rivoluzione perché non riesce a non mettere il proprio sentire davanti a tutto, e non comprende le conseguenze politiche di questo suo atteggiamento. Non riesce a mimetizzarsi tra i *coolies* e gli operai, non riesce a diventare uno di loro, e perciò alla fine proprio da loro viene scacciato. Non riesce a sostenere la parte da recitare con il commerciante, non riesce a fingere, a ingannarlo per ottenere da lui le armi per i suoi compagni. Prova compassione per gli sfruttati o repulsione per gli sfruttatori e, poiché non sa trattenersi dal dare sfogo alla sua compassione e alla sua repulsione, agisce contro la possibilità di cambiare in meglio le cose. È vittima di impulsi alla bontà che sono distruttivi; è vittima di sentimenti spontanei che in realtà sono il prodotto di una determinata cultura, di una determinata mentalità, e sono utili a chi detiene il potere.

L’alternativa prospettata dal testo sembra essere quella di un annullamento dell’umano nella funzione, della trasformazione dell’individuo in uno strumento della collettività rivoluzionaria. Ma la cancellazione dell’identità non significa qui un venir meno del senso di responsabilità verso gli altri. Il posto dell’io è preso dal *Gattungsbewusstsein*, dalla coscienza di appartenere a una specie, di essere insieme ad altri e come gli altri. È per questo che i quattro agitatori non sono attori aristotelici. Certo, recitano perfettamente il ruolo loro assegnato dal dramma della rivoluzione proletaria, ma recitano al di là di ogni identità e di ogni identificazione piena e senza resti. Perdono la loro identità ma non ne assumono un’altra. Aderiscono a una maschera, ma senza nascondere altre sotto. L’identi-

ficazione con la loro parte di rivoluzionari che recitano la parte di cinesi coincide con la dis-identificazione con ogni desiderio di identità e di identificazione. Essi assumono delle parti, come qui quella di cinesi, che non li identificano. Loro non sono cinesi, ma fanno uso del loro essere cinesi o apparire come tali per ottenere determinati effetti sulla realtà. Quel che a loro viene chiesto al confine in cui comincia lo spazio della rivoluzione, è di assumere una forma diversa di identità o soggettività, non fondata hegelianamente sul riconoscimento, quanto piuttosto sull'impossibilità di essere riconosciuto. Quando passano la frontiera, il coro intona un *Lob der illegalen Arbeit*:

Schön ist es
 Das Wort zu ergreifen im Klassenkampf.
 Laut und schallend aufzurufen zum Kampf der Massen
 Zu zerstampfen die Unterdrücker,
 Zu befreien die Unterdrückten.
 Schwer ist und nützlich die tägliche Kleinarbeit
 Zähes und heimliches Knüpfen
 Des großen Netzes der Partei
 Vor den Gewehrläufen der Unternehmer:
 Reden, aber
 zu verbergen den Redner.
 Siegen, aber
 zu verbergen den Sieger.
 Sterben, aber
 zu verstecken den Tod.
 Wer täte nicht viel für den Ruhm
 Aber wer tut's für das Schweigen?⁶⁰

Tutto per il silenzio. Questa lode comunista dell'anonimità chiede qualcosa che può apparire impensabile, assurdo addirittura: chiede di agire per il silenzio, senza il conforto di un riconoscimento. Chiede di rinunciare a una bellezza che è legata alla visibilità, al gesto spettacolare che pretende subito di soggiogare il mondo, a un desiderio di gloria, di gratificazione immediata e di rappresentazione di sé. Chiede di rinunciare a tutto questo per un lavoro oscuro, anonimo, per un'azione discreta, impersonale, un'azione che non distingue colei o colui che la compie, un'azione che vale per quello che produce e non per chi la fa.

Brecht contesta così un teatro e una prassi sociale in cui sta al centro l'individuo, in cui a dominare le relazioni intersoggettive sta il desiderio dell'individuo

⁶⁰ *Ivi*: 72.

di rivelare la propria personalità, in cui l'agire, teatrale o sociale che sia, è giudicato – come scriveva Sennett – in base alla personalità di chi lo compie, in cui è, ad esempio, l'identità dell'autore ad attribuire a un artefatto il valore e lo *status* di un'opera d'arte. Sennett fa l'esempio della musica. Fino alla metà dell'Ottocento, il criterio di valutazione di un'esecuzione musicale era la fedeltà alla partitura, successivamente sono il talento e la personalità del musicista, la sua interpretazione. A muovere la prassi artistica è il desiderio dell'artista di rivelare la propria personalità, di veder autenticate le proprie qualità⁶¹. Allo stesso modo, al centro della prassi politica sta la personalità del politico, non la sua azione. L'individuo, la sua personalità e la sua libertà sono il fulcro e il fondamento delle pratiche sociali.

Il testo brechtiano rinvia invece a una prassi sociale, a una prassi politica e teatrale, de-individualizzata, al cui centro sta l'azione da compiere, non il soggetto che la compie, il quale passa in secondo piano, anzi si ritira del tutto dalla ribalta. A chi agisce per il comunismo, sulla scena teatrale o su quella politica, viene richiesto un sacrificio inaudito: non soltanto il sacrificio di sé, ma anche la rinuncia alla stessa possibilità del sacrificio, alla possibilità di essere ricordato o di considerare sé stesso come martire della rivoluzione. Un anti-eroismo che in realtà è eroismo alla massima potenza. Il rivoluzionario è un *homo sacer*, secondo la definizione di Agamben, vita nuda che può essere uccisa ma non sacrificata⁶². Non però dimenticata. È fondamentale invece ricordarla. Ricordare non l'individuo, ma ricordare che qualcuno è stato ucciso, che un essere umano è stato annientato, senza tuttavia alienarlo nel ruolo di vittima o di martire. *Die Maßnahme* è costruito come un processo cui gli agitatori, che hanno ucciso e cancellato il giovane compagno, chiedono di essere sottoposti, affinché questa loro azione divenga oggetto di un giudizio. Questo processo è in fondo una rammemorazione, è la rievocazione di una vittima, della vittima di un sacrificio, ma al di là di ogni riconoscimento, di ogni fama, in una forma per così dire anonima – superando così la logica stessa del sacrificio tragico, almeno nella sua lettura idealistica⁶³. È, in altre parole, una rammemorazione delle vittime senza nome, un tentativo – si potrebbe dire – di recuperare alla memoria l'*homo sacer* come vittima, ma superando la logica del sacrificio, perché questa logica mantiene un legame fatale con la logica del riconoscimento e con la scena narcistica della politica (o del teatro) che essa implica e anzi richiede.

⁶¹ Sennett 1982: 248 e *passim*.

⁶² Agamben 1995.

⁶³ Cfr. Szondi 1961.

5. Cancella le tracce

L'individuo moderno non è soltanto visitato e occupato dal fantasma narcisistico che lo spinge a sognare prima di tutto di apparire e stare al centro della scena del mondo. È anche attraversato dal desiderio di non essere più visto in un universo sociale che sembra non contemplare più alcun territorio sottratto alla visibilità. Nella moderna società occidentale e capitalistica non c'è solo il desiderio di distinguersi, di essere visto, riconosciuto, considerato, ma c'è anche il desiderio di scomparire nella moltitudine cantato da Baudelaire⁶⁴. C'è tutta una corrente sotterranea della letteratura moderna che ha contrapposto all'esaltazione della centralità dell'individuo un elogio discreto e potentemente sovversivo dell'anonimità. Uno dei testi più enigmatici e seducenti di questo filone nascosto è stato scritto da Brecht tra il 1926 e il 1930 e si intitola *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*.

“Verwisch die Spuren”, cancella le tracce, è il titolo e insieme il *refrain* della prima poesia, in cui una voce anonima consiglia a un tu anch'egli anonimo di vivere solo, di allontanarsi da tutti, di non risparmiare, non mostrare il suo volto, di andare ma non fermarsi mai, di non dire una cosa due volte, di rinnegare i suoi pensieri se li ritrovasse nelle parole di un altro, di non lasciare firme o immagini di sé così da non poter essere sorpreso, compreso, catturato. Gli consiglia persino di non lasciare una tomba che riveli dov'è seppellito, per sfuggire alla possibilità di denunce e a possibili attribuzioni di colpa⁶⁵.

Non si tratta semplicemente di una dissimulazione, di prudenza, di astuzia. Chi dissimula favorisce nell'altro (un altro con cui è in competizione, in un rapporto di antagonismo) il formarsi di un'immagine di sé non veritiera. Chi dissimula è riconosciuto, anche se come qualcuno che non è veramente, ma che finge soltanto di essere. Qui invece si tratta di un desiderio di sottrarsi a ogni riconoscimento. Non di fingersi altro, di mascherarsi, ma di sparire dalla percezione degli altri e non lasciare tracce, di rendere la propria presenza impercettibile, di rendere impercettibile di sé tutto ciò che potrebbe rimandare a un'identità e portare a un'identificazione. Perché qui si chiede di cancellare le tracce che fanno del tu della poesia un individuo, non di cancellare il tu, che continua a vivere, ma anonimamente. L'individuo che cancella le tracce dell'individualità su di sé conquista una nuova forma di vita e di essere al mondo. Una nuova forma di vita al di là del riconoscimento.

⁶⁴ Baudelaire 1994.

⁶⁵ Brecht 1988-2000: XI, 157.

La poesia è stata scritta negli anni Venti del Novecento, ma sembra già parlare da un mondo minacciato dal panottico totalitario, un mondo della sorveglianza generalizzata in cui ognuno si sente spiato, controllato senza tregua, in cui non ci sono rifugi dove nascondersi alla vista degli altri, in cui non ci sono spazi per dire quello che si pensa senza correre rischi, perché chiunque, persino il proprio padre e la propria madre, possono rivelarsi delle spie. Oggi possiamo leggere in questo invito a divenire intracciabile una risposta possibile alla società della tracciabilità pervasiva in cui le tracce diventano merce, una società che è anche segnata dalla ricerca di una visibilità permanente, dall'asservimento senza residui di tutta la persona a un'immagine di sé che è sempre pubblica, una società in cui il bisogno assolutamente moderno di essere riconosciuto come individuo libero diventa oggetto di una pratica di normalizzazione, se è vero come è vero che il mondo tardocapitalistico si sostiene sulla personalità narcisistica che essa produce⁶⁶. Alla lotta sfrenata per il riconoscimento allora questa poesia preveg-gente contrappone il desiderio di smettere di voler essere qualcuno, di sottrarsi al mercato dei riconoscimenti. È esattamente il rovescio dell'individualismo moderno, della sua richiesta di centralità e di attenzione, dei rituali discorsivi del cuore che si mette a nudo, della sincerità, della trasparenza, della confessione. La scommessa politica di questa opzione per l'anonimità è allora quella di sottrarsi a un modo di vivere che identifica il valore con la visibilità, di uscire dall'ordine della mostrazione di sé che ci cattura dentro al mondo così com'è. Ogni vera dissidenza comincia con una certa forma di clandestinità, di anonimizzazione, che, lungi dal cancellarla, espone chi la compie alla propria singolarità, appunto perché toglie potere allo sguardo degli altri.

La questione allora, ancora una volta, è se questo uscire dal gioco della visibilità, questo sottrarsi alla possibilità di essere rintracciato e identificato, non porti in uno spazio del qualunque che resta senza incidenza, che si sottrae sì alle "strutture gerarchiche della dominanza" e dell'affermazione narcisistica imposte dall'esperienza socioculturale⁶⁷, ma perde anche contatto con le dinamiche della socialità di cui si alimenta il sé. Si dirà che nella clandestinità si può agire per certi versi più liberamente, liberati cioè dai propri bisogni narcisistici. Ma la clandestinità, l'anonimità resta però un'esperienza ambigua. Nasconde sempre un po' una regressione voyeristica, cioè un'angoscia di castrazione che si caratterizza, direbbe Freud, per una sottomissione al volere del padre, per una rinuncia in suo favore. E infatti in questa poesia quel che il tu non viene mai invitato ad abbandonare è

⁶⁶ Cfr. Häsing/Stubenrauch/Ziche 1979.

⁶⁷ Cfr. Laborit 1990: 47, 5-10.

un simbolo del potere del padre, il suo cappello⁶⁸. A proposito della *Neue Sachlichkeit*, nel cui ambito questa poesia viene spesso fatta rientrare, Béla Balázs aveva parlato di una “ebbrezza masochistica dell’autorinnegamento”⁶⁹. Come a dire che alla fine anche dietro a questa angoscia della castrazione, dietro questo godimento dello scomparire, ci sarebbe l’oscuro lavoro della pulsione di morte. Ma ciò equivarrebbe a pensare che, oltre l’esistenza divenuta spettacolo, non può esserci nulla. Per Brecht, invece, al di fuori del mondo divenuto spettacolo c’è vita, c’è una possibilità di vita che si raggiunge soltanto se si impara a morire.

Il tema – lo abbiamo visto – è centrale nei *Lehrstücke*. Imparare a morire significa per Brecht imparare a rinunciare a tutto ciò che ci tiene avvinti al mondo così com’è, cioè al mondo governato dalla logica capitalistica: dal desiderio di fama, di riconoscimento, di essere ricordati, di conservare il nostro nome proprio. Imparare a morire significa mettere in atto questo abbandono incomprensibile di ogni interesse personale per esporsi alla presenza dell’altro che vive al di là di noi stessi. A prescindere da noi. La vita che comincia dopo questo abbandono potrebbe essere semplicemente la vita umana: è una posizione estrema, utopica, dirà Heiner Müller (1990: 73), pensando a una folgorante poesia dell’ultimo Brecht: *Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité*.

6. Il canto del merlo dopo di me

Brecht la scrive alcune settimane prima di morire, probabilmente nel maggio del 1956, dopo essere stato ricoverato per quattro settimane nell’ospedale berlinese. Leggiamo:

Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité
 Aufwachte gegen Morgen zu
 Und eine Amsel hörte, wusste ich
 Es besser. Schon seit geraumer Zeit
 Hatte ich keine Todesfurcht mehr. Da ja nichts
 Mir je fehlen kann, vorausgesetzt
 Ich selber fehle. Jetzt
 Gelang es mir, mich zu freuen
 Alles Amselgesanges nach mir auch⁷⁰.

⁶⁸ Cfr. Lethen 1994: 180. Il tirare giù il cappello può sembrare mosso dal desiderio di nascondersi comprendo il viso, ma – come fa notare Helmut Lethen – la terza poesia del ciclo, che si intitola *An Chronos*, associa quello gesto al “parlare con i padri”. Cfr. Brecht 1988-2000: XI, 519.

⁶⁹ Balázs 1928: 917.

⁷⁰ Brecht 1988-2000: V, 300.

Tutto sembra ridursi all'idea epicurea ripresa da Lucrezio in *De rerum naturae*, l'idea per cui fintanto che ci siamo noi, la morte non c'è, e quando subentra la morte allora noi non ci siamo più. Ma qui è in gioco qualcos'altro: il fatto che il superamento della paura della morte porta a un piacere che non riguarda solo il presente dell'io, ma anche il futuro in cui l'io non sarà più. La poesia non dice semplicemente: il mondo è stato per millenni prima di me e sarà per millenni dopo di me, e innumerevoli io sono e sono stati e saranno senza sapere di me. La poesia non dice soltanto: io ora ho tratto piacere dal canto del merlo e mi fa piacere sapere che altri trarranno piacere dei canti dei merli dopo di me. L'io lirico di questa poesia non dice solo questo, aggiunge qualcos'altro, qualcosa di enorme: dice che trae ora piacere da tutte le volte che il canto del merlo risuonerà dopo di lui. È la formula più estrema del piacere, dice Müller, opposta alla formula narcisistica che Brecht aveva fatto pronunciare al suo Fatzler: "Alles, was nach mir geschieht, ist, als geschehe es nicht", tutto quel che accade dopo di me è come se non accadesse. "Raggiungere questa posizione del godimento, senza religione o fede nell'aldilà, è il vero fine", aggiunge Müller; è il vero fine della soggettività comunista⁷¹. Un piacere estrovertito, libero dalla volontà di trattenere, non legato alla propria presenza. L'esperienza della discrezione, come ha mostrato Pierre Zaoui, consiste proprio in questo ritrarsi dell'io per far posto al godimento dell'altro, intendendo il genitivo in senso soggettivo e oggettivo⁷². È un atteggiamento che è il frutto di un lavoro ("Gelang es mir"), il lavoro dell'imparare a morire tematizzato nei *Lehrstücke* quale esperienza fondamentale politica, comunista. Imparare a morire, a ridursi alla propria grandezza più piccola significa lasciar andare il proprio bisogno di trattenere e riuscire a gioire per ciò che non ci riguarda. Gioire di una gioia *selbstlos*, si direbbe in tedesco, altruista o disinteressata, dovremmo tradurre in italiano. Ma letteralmente *selbstlos* significa senza sé. Gioire di una gioia senza di sé, che non ha il proprio centro nel sé, che riguarda il fuori, che è spogliata di ogni preoccupazione di conservarsi. È anzi una gioia divenuta indifferente rispetto al desiderio di essere salvata, una gioia, dunque, contro la quale naufraga la poderosa macchina della redenzione ideologica.

Tutto ciò è esattamente il contrario del senso dell'esistere descritto dal vecchio cardinale nel *Galilei*. Là il mondo scompariva in una prospettiva centrata sull'ego. La presenza dell'io appariva come il presupposto della presenza del

⁷¹ Müller 1990: 73-74: "Diese Position des Genießens zu erreichen, ohne Religion oder Jenseitsglauben, ist das eigentliche Ziel".

⁷² Zaoui 2015: 10 e *passim*.

mondo. Come se il giorno in cui non ci sarebbe più stato l'io anche il mondo sarebbe venuto a mancare. "Tutto quello che accade dopo di noi è come se non accadesse"⁷³, dice il Fatzler di Brecht, dando voce a una convinzione assurda dell'io, assurda eppure in qualche modo 'naturale' nel nostro mondo: la convinzione che il mondo esiste perché esiste l'io che lo percepisce, esiste per lui e finché lui esiste. È l'idea più o meno esplicita su cui in fondo si costruisce tutto l'idealismo filosofico e che trova ancora oggi riscontro nelle forme di percezione di sé del soggetto tardo-capitalistico. Come in *Leben des Galilei* di Brecht, al centro della scena del potere politico e ideologico è ancora l'uomo che crede che il mondo esista per lui, che sa pensare l'esistenza del mondo soltanto a partire da lui. Nella poesia comunista di Brecht è esattamente il contrario: c'è un io che gode anche del fatto che il mondo esiste senza di lui. E gode di una gioia che non ha niente della rassegnazione, di una gioia che può alimentarsi anche della mancanza, di ciò che manca perché ancora non è, una gioia che non teme l'assenza che la coglierà, una gioia che procede da una mancanza, non da una pienezza o dalla speranza di un riscatto a venire. Che è totalmente immanente. L'io che comprende di non essere nessuno può godere di un piacere anonimo: non raffinato, riservato a pochi, e spettacolare, bensì anonimo, che appartiene cioè al piano comune della vita ordinaria, offerta a tutti. La gioia non è l'evento di un possesso, un aver per sé e conservare. Appare al contrario legata a una perdita irreparabile del soggetto che la prova. È legata a un così sia senza rimedio. Nasce dal superamento del desiderio di esserci, di essere ancora là, e dalla conquistata capacità di lasciar essere al di là di sé.

•
;

⁷³ Brecht 1996: 86.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi
- Balázs, Béla (1928), *Sachlichkeit und Sozialismus*. «Die Weltbühne» 24 (51), 916-918
- Baudelaire, Charles (1994), *Il pittore della vita moderna*, Venezia: Marsilio (ed. or.: *Le peintre de la vie moderne*, 1863)
- Benjamin, Walter (1972-1986), *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Brecht, Bertolt (1988-2000), *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht et al., Berlin-Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Brecht, Bertolt (1996), *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Bühnenfassung von Heiner Müller, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Freud, Sigmund (1982), *Der Dichter und das Phantasieren*. In S. Freud, *Studienausgabe*, hrsg. v. A. Mitscherlich et al., Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer, 169-179
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander (1981), *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins
- Härle, Clemens-Carl (2018), *Amnesie und Komplott. Zu Brechts Lustspiel Mann ist Mann*. In O. Ebert et al. (Hg.), *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript, 209-219
- Häsing, Helga/Stubenrauch, Herbert/Ziehe, Thomas (Hg.) (1979), *Narziß: ein neuer Sozialisationsstypus?*, Frankfurt a.M.: päd. extra buchverlag
- Heeg, Günther (2017), *Das transkulturelle Theater*, Berlin: Theater der Zeit
- Laborit, Henri (1990), *Elogio della fuga*, Milano: Mondadori (ed. or. *Éloge de la fuite*, 1976)
- Lehmann, Hans-Thies (2002), *Erschütterte Ordnung – Das Modell Antigone*. In H.-Th. Lehmann, *Das politische Schreiben. Essays zu Theater texten*, Berlin: Theater der Zeit, 22-37
- Lehmann, Johann Friedrich (2003), *Der Zuschauer als Paradigma der Moderne. Überlegungen zum Theater als Medium der Beobachtung*. In E. Fischer-Lichte/S. Grätzel (Hg.), *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen: Francke, 155-166
- Lehmann, Hans-Thies/Lethen, Hans-Thies (1978), *Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität des Lehrstücks*. In R. Steinweg (Hg.), *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 302-318

- Lethen, Helmut (1994), *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Müller, Heiner (1990), "Zur Lage der Nation". Heiner Müller im Interview mit Frank Raddatz, Berlin: Rotbuch
- Müller-Schöll, Nikolaus (2002), *Das Theater des "konstruktiven Defaitismus". Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld
- Müller-Schöll, Nikolaus (2008), *Brechts "Sterbelehre"*. In S. Brockmann/M. Meyer/J. Hillesheim (Hg.) *Ende, Grenze, Schluss? Brecht und der Tod*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 23-35
- Raunig, Gerald (2015), *Dividuum. Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*, Wien, Linz, Berlin, London, Zürich: transversal texts
- Sennett, Richard (1982), *Il declino dell'uomo pubblico*, Milano: Bruno Mondadori (ed. or.: *The Fall of Public Man*, 1977)
- Steinweg, Reiner (Hg.) (1976), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Steinweg, Reiner (1976²), *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart: Metzler
- Szondi, Peter (1961), *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a.M.: Insel
- Vitiello, Giuseppe (1995), *Dissipation and memory capacity in the quantum brain model*. «International Journal of Modern Physics B» 9 (8), 973-989
- Vitiello, Giuseppe (2008), *Essere nel mondo: Io e il mio Doppio*. «Atque» 5 (n.s.), 155-176
- Vitiello, Giuseppe (2009), *Io e il mio doppio: la dinamica coerente del cervello e l'emergere della coscienza*. «La medicina biologica» 4, 9-15
- Vitiello, Giuseppe (2013), *Dissipazione ed esperienza estetica*. «Imago. Studi di cinema e media» 7/8, anno IV: *Cinema & Energia. Percorsi interdisciplinari tra scienze, estetiche e tecnologie*, a cura di M.M. Gazzano e E. Carocci, 223-232
- Zaoui, Pierre (2015), *L'arte di scomparire. Vivere con discrezione*, Milano: il Saggiatore (ed. or.: *La discrétion. Ou l'art de disparaître*, 2013)

Elisabetta Ilaria Limone

Grünbein e Kaschnitz: le città di
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia

This paper offers a comparative analysis between Durs Grünbein's cycle of poems *Europa nach dem letzten Regen* and Marie Luise Kaschnitz's poem *Hiroshima* (1951). Both authors are brought together by the *topoi* of collective memory and historical guilt. These topics build the ideological and discursive structure of both poems: Dresden was bombed by the allies on February 13-15, 1945, and Hiroshima was destroyed by the atomic bomb on August 6, 1945. The two cities represent the so called *Erinnerungsräume*, places of memory, and both Grünbein and Kaschnitz try to preserve this memory from its oblivion through poetry, that is considered a mnemonic space where the authors can think about the importance of the past and the complex human nature.

Grünbein and Kaschnitz: the cities of
Dresden and Hiroshima between memory, historical guilt and poetry

[Grünbein; Kaschnitz; Dresden; Hiroshima; poetry]

•
;

0. Introduzione

Il presente contributo propone un'analisi comparata tra il ciclo di undici poesie intitolato *Europa nach dem letzten Regen* di Durs Grünbein e inserito nella raccolta *Nach den Satiren* (1999), e la poesia *Hiroshima* di Marie Luise Kaschnitz, pubblicata nel 1951 sulla rivista «Die Gegenwart». Entrambi gli autori sono accomunati da due *topoi* che tessono il *fil rouge* della loro produzione letteraria: memoria collettiva e colpa storica. Questi *Leitmotive* assumono una valenza storico-letteraria – ma anche estetica – molto interessante: Kaschnitz è nata nel 1901, ha vissuto i due conflitti mondiali e, pur rinnegando il nazismo, non ha mai abbandonato la Germania, rifugiandosi nella scrittura, vista come unico atto possibile di resistenza. Ma la consapevolezza di non essere stata capace di ‘urlare’ il proprio dissenso nei confronti del regime hitleriano, e il fatto che alla ‘fuga’ fisica abbia scelto – col marito Guido Kaschnitz von Weinberg – quella nel mondo della scrittura e dei rapporti intellettuali, la porta a nutrire un profondo senso di colpa che trova appunto nella parola scritta una fondamentale valvola di sfogo. Grünbein,

invece, è nato un anno dopo l'erezione del muro di Berlino e il complesso ed epocale tema della colpa storica della Germania e della memoria collettiva viene naturalmente affrontato ed elaborato dalla prospettiva dello *Spätgeborener*: l'essere nato diciassette anni dopo i bombardamenti che rasero al suolo la sua Dresda e non aver vissuto il conflitto mondiale permettono a Grünbein sia di prendere in considerazione il legame transgenerazionale con gli eventi del passato sia la distanza che lo separa da essi.

La memoria collettiva e la colpa storica costituiscono, così, la struttura ideologica e discorsiva delle opere di Grünbein e Kaschnitz analizzate in questo contributo, facendo di Hiroshima e Dresda – la prima distrutta dalla bomba atomica sganciata il 6 agosto 1945, la seconda rasa al suolo dai bombardamenti angloamericani tra il 13 e il 15 febbraio 1945 – quelli che Pierre Nora definisce *les lieux de mémoire*.

1. Dresda, la *Restestadt* di Grünbein tra cumuli di macerie e frammenti di memoria

Nel 1999 viene pubblicato il volume di Durs Grünbein *Nach den Satiren* che raccoglie poesie scritte dal 1994 al 1999. Suddivisa in *Historien*, *Nach den Satiren* e *Physiognomischer Rest*, la raccolta presenta nella terza sezione il ciclo di undici poesie *Europa nach dem letzten Regen*, il cui titolo ricorda le omonime opere del pittore Max Ernst (1891-1976): *Europa nach dem Regen I* (1933), rappresentante la cartina di un'Europa distrutta dalla prima guerra mondiale e ridotta a un deserto postumano¹ privo di confini tra i vari stati, e *Europa nach dem Regen II*, realizzata tra il 1940 e il 1942 e rappresentante un paesaggio surreale dove si avvistano figure amorfe e corpi femminili divenuti un tutt'uno con la natura morta che li circonda. Interamente dedicato alla distruzione di Dresda, il ciclo *Europa nach dem letzten Regen* si caratterizza per un continuo intrecciarsi di ricordi, realizzando così una sovrapposizione degli assi spazio-temporali che portano il lettore a muoversi tra memorie storiche e memorie autobiografiche del poeta, a loro volta plasmate dalla topografia dei luoghi coinvolti. Ne consegue che tra i ricordi vengano a radicarsi dei *Räume* che conferiscono alle *Erinnerungen* e alle composizioni di Grünbein una particolare dinamica interna², e Dresda ne è un esempio: la sua bellezza barocca è ormai distrutta, è un luogo 'ingrassato' (*gemästet*)³ dai ricordi traumatici, parla attraverso il suo corpo, attraverso la sua fisicità urbana. Questa

¹ Ahrend 2010: 290; Eshel 2001: 412.

² Cfr. Gross 2011: 10-11.

³ Grünbein 1991a: 112.

topografia mnestica fa di Grünbein un poeta-archeologo che ascolta le voci del passato, scava nei ricordi e, come in un sogno, cerca di ricomporre la memoria della propria città. Il continuo sovrapporsi degli assi temporali e spaziali caratterizza non solo il ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, ma l'intera raccolta poetica, creando quella *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*⁴ tipica delle opere grünbeiniane.

Europa nach dem letzten Regen inizia con una rappresentazione irreal e immateriale di Dresda: l'aggettivo *raumlos*, che fa da incipit al testo *I*, si carica di un'elevata forza espressiva, creando immagini di una città che non ha più alcuna topografia e che di sé lascia soltanto un lontano ricordo:

I

Raumlos, Erinnerung ... und keine Stadt,
An die man sich, heimkehrend, halten kann.
Wo dieser Vorwärtsraum ein Ende hat,
In welchem *Wann*?

Den ersten Fluß verteilt das Wassernetz
In jede Unterkunft. Auf kaltem Heizungsrohr
Stehn rostrot Tropfen bis zuletzt.
Spüllärm im Ohr

Reißt das Verzeichnis früher Straßen fort.
Die man im Schlaf fand, Plätze, garantiert
Vom Laufendlernen ... sind jetzt allerorts
Evakuiert⁵.

Non esiste più alcuna città alla quale si può fare ritorno; si è apolidi e in balia dei ricordi. Strade evacuate, deserte, prive di vita. Quest'immagine di una Dresda ormai svanita si ripresenta nella seconda poesia del ciclo. *Dresden ist lange her*. Così inizia il componimento *II* che pone il lettore dinanzi a un dato di fatto concreto e doloroso: è passato tanto tempo da quell'immagine opulenta di Dresda che rimane viva solo nei ricordi:

II

Dresden ist lange her,
Ein Festsaal gestern, vor der neuen Blöße,
Ungläublich, ein Gerücht von Größe,
Ein Nachruf im Bericht des deutschen Heers.

⁴ Jocks 2001: 45.

⁵ Grünbein 1999a: 143.

La rima *Blijße/Griße* (vv. 2-3) culmina nel tipico sarcasmo di Grünbein: la grandezza di Dresda, che ormai altro non è che un lontano ricordo, una voce impalpabile, è svanita e quello che resta è pura nudità che appare all'esercito tedesco come un annuncio funebre (vv. 1-4). Nei versi successivi si accenna ai bombardamenti nel febbraio 1945, sempre accompagnati da un fervido sarcasmo e una spiccata ironia: gli incendi erano ormai così indomabili che la città di notte sembrava essere illuminata dalla luce del sole, e forse agli occhi del pilota quegli incendi apparivano come le luci magiche di Las Vegas. Nell'ultima quartina vi è un celato riferimento ai piani di distruzione che già da tempo erano stati preparati per la città di Dresda come vendetta nei confronti della Germania e che Grünbein esprime attraverso la figura delle Erinni che, nella religione e mitologia greca, rappresentavano la vendetta femminile:

Taghell für eine Nacht,
Ist das dieselbe Stadt im Tal, dieselbe
(Im Anflug ein Las Vegas an der Elbe)
Wie der Pilot sie sah in Phosphorpracht?

Längst war sie todgeweihet,
Bewohnt noch, schon vergessen von den letzten
Flüchtigen Mietern, die Erynnyen hetzten
Aus der urbanen in die Aschenzeit⁶.

A mano a mano che si procede nella lettura degli undici componimenti, si nota come Dresda prenda gradualmente 'spazio' e 'forma' nei versi; viene pian piano annunciata la sua presenza, anche se ormai frammentata, distrutta, devastata. Nella terza poesia essa è definita come una *begrabene Stadt*, immagine che riporta alla mente del lettore Pompei, città che svolge un ruolo fondamentale nella poetica di Grünbein. In occasione di una sua visita agli scavi di Pompei nel 1994, il poeta rimase fortemente affascinato dalla forza evocativa del sito archeologico e dal fatto che l'antica città sigillata dalla lava fosse strettamente legata a Dresda: le due catastrofi, avvenute a duemila anni di distanza, non sono tra di esse paragonabili, ma lo è sicuramente il loro aspetto postumo⁷. Dresda, negli anni della DDR, presentava ancora le cicatrici della guerra: le strade della città e di Hellerau erano un cumulo di immondizia, di rottami che si erano accumulati durante gli anni, divenendo fonte inesauribile di giochi 'archeologici' per Grünbein e i suoi compagni, soliti scavare negli imponenti *Müllberge* che apparivano agli occhi del giovane poeta come un grande vulcano fumante. Nel saggio *Vulkan und Gedicht*,

⁶ *Ivi*: 144.

⁷ Cfr. Deckert 2010: 148.

inserito in *Galileo vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996), Grünbein riprende il binomio *Müllberg/Vesuvio*:

Dies war mein Kindheitsraum, eine verbotene Zone, in die wir mit Spürsinn einfielen, auf der Suche nach Glücksgefühlen, Abenteuern, verwertbarem Schrott. [...]. Unser Wallfahrtsort war ein Müllberg, der ohne Namen blieb, unser Instinkt galt einem Platz, den die Erwachsenen mieden, einem verdrängten, von den Wohnstätten abgetrennten Bezirk, in dem sich die städtischen Abfälle türmten, weithin sichtbar, zu einem künstlichen Vesuv⁸.

Questa topografia particolare, caratterizzata da discariche di rifiuti, gioca un ruolo decisivo sia per la biografia del poeta sia per la sua scrittura:

Grünbein elabora un'autentica poetica del rifiuto, secondo la quale l'oggetto frusto e desueto diviene documento, reperto gravido di ricordi storici e biografici, scatola nera di una civiltà. Seppure nella forma di *Ab-fall*, di scoria espulsa e stercorizzata, l'immondizia accumulata nelle colline mefitiche di periferia ha la portata di archivio della memoria, luogo di stoccaggio e conservazione di dati umani. Il poeta, secondo il giovane Grünbein, è il primo luogo raccoglitore di rifiuti, una versione moderna di archeologo: [...]⁹.

Europa nach dem letzten Regen intreccia la memoria storico-culturale di Dresda e i ricordi legati all'infanzia del poeta: è uno scavare archeologico nel passato, un raccogliere i frammenti di ciò che fu per preservarne la memoria. Archeologia della psiche e dei ricordi personali, archeologia topografica e storica; Grünbein, poeta-*Ausgräber* della sua città e della sua stessa infanzia, cerca di ricomporre quei tanti *puzzle* andati distrutti. La sovrapposizione dinamica dei livelli spaziali e temporali si fonde con i ricordi, a loro volta discontinui, frammentati, ma che prendono forma e dimora nella parola poetica. Dopotutto, il compito degli artisti – e quindi del poeta stesso – sta nel raccogliere tali cocci e ricomporli, anche grossolanamente, proprio come Grünbein afferma in occasione di un'intervista con Renatus Deckert:

Was wir als Künstler tun können, ist, die Splitter, die Fetzen, die Reste solcher vergangener Repräsentationen weiterzutragen. Darin sehe ich einen Auftrag. So erklärt sich vielleicht auch ein gewisser frivoler Schönheitssinn, der sich im Schreiben behauptet. Ich glaube, das Schreiben ist ein Versuch, wenigstens Teile des zerstörten Puzzles wiederzufinden und hier und da auf linkische Weise zusammenzufügen. Als Adresse an eine unbekannte planetarische Zukunft¹⁰.

⁸ Grünbein 1996: 36-37.

⁹ Vecchiato 2019: 47.

¹⁰ Deckert 2005: 212.

I ricordi legati alla sua infanzia si arricchiscono della presenza di figure femminili come quella di sua madre e sua nonna: la prima evocata nel testo *IV* (vv. 1-4): “Täglich vom Starren auf den Fluß (nach Jahren) / Tränkten die Augen uns. Willkommen, Elbe. / In dieser trügen, gelblich braunen Brühe / Ist meine Mutter noch als Kind geschwommen”¹¹, la seconda nel testo *VI* (vv. 1-2; 17-20): “Und als der erste Angriff kam, sie lag / Im Krankenhaus mit Scharlach. [...] / Und als der dritte Angriff kam, sie ging / Gefaßt im Flüchtlingszug, auf schwachen Beinen / In eine Nachwelt ein”¹². Nella sesta poesia, dedicata appunto alla nonna Dora che al momento del raid era ricoverata in ospedale per la scarlattina, si avverte un tono maggiormente empatico dell’io lirico nei confronti dei protagonisti, pazienti anche loro dell’ospedale; nelle loro vesti bianche sembrano fantasmi in preda al delirio che si dirigono a piedi nudi verso l’Elba:

Gespenster, die im weißen Nachthemd spuken,
Rannten sie barfuß an die Elbewiesen.
... - Panik, ein Luftstrom aus den Feuerluken,
Bevor aus allen Wolken die Posaunen bliesen.

La nonna Dora viene descritta nei versi finali della poesia “come una figura eroica che cammina ‘placida nella processione dei rifugiati, le gambe deboli / verso la posterità. Non c’erano lacrime / che potessero aver presa su queste macerie”¹³:

Und als der dritte Angriff kam, sie ging
Gefaßt im Flüchtlingszug, auf schwachen Beinen
In eine Nachwelt ein. Da war kein Weinen,
Das auf den Trümmern noch verfing¹⁴.

L’immagine della nonna che segue la processione dei rifugiati – *Flüchtlingszug* – lascia emergere un sottile collegamento con le vittime dell’Olocausto, ammassati nelle lunghe file verso i campi di concentramento: questo intreccio di memorie e tragedie sono molto frequenti in Grünbein che cerca di mantenere sempre un filo conduttore tra la distruzione delle città tedesche e la sofferenza dei loro civili e la persecuzione degli ebrei e di tutte le vittime del nazismo. A tal proposito

¹¹ Grünbein 1999a: 146.

¹² *Iv*: 148.

¹³ Fuchs 2019: 80.

¹⁴ Grünbein 1999a: 148.

Eshel parla di una sincronizzazione di diverse immagini che a loro volta sono legate alla memoria di altri eventi storici:

In Grünbein's fundamental poetic procedure of synchronizing dissimilar images while protocolizing the associative, nonreflected occurrences in the memory machine, Part 8 of "Europa nach dem letzten Regen" weaves together the catastrophe inscribed in the poetic topography of Dresden with the Holocaust while questioning the very effort to find meaning retroactively in historical narratives¹⁵.

Questa sovrapposizione di memorie storiche ritorna anche nel componimento *VIII*, caratterizzato da una metaforizzazione nichilistica della storia che viene paragonata ad un vento di sabbia che cancella tutto¹⁶: "Zerrissen ist das Blatt vorm Mund. Geschichte, - / Geht mir der Staubwind wirklich nah, / Der alles auslöscht?"¹⁷. Tale constatazione esplicita il fatto che Grünbein non voglia offrire una risposta alla domanda se fosse stata giusta o meno la distruzione delle città tedesche. Egli mantiene su di uno stesso livello mnestico sia il ricordo di Dresda bombardata che quello dell'Olocausto, tessendo una critica storica prima di tutto nei confronti della Germania e delle sue responsabilità, tema complesso, epocale che Grünbein affronterà anche nelle opere successive, tra cui *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, raccolta di 49 poesie dedicate a Dresda e pubblicata nel 2005. Anche qui, come nel ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, dolore per la propria città distrutta e colpa storica – espressa attraverso i molteplici riferimenti all'Olocausto – si intrecciano l'uno nell'altra impedendo al poeta di cadere in un lamento monodimensionale a favore della Germania, e il tutto rafforzato dall'equilibrio che Grünbein riesce a raggiungere tra tono elegiaco e sarcastico e attraversato, a sua volta, da una sottile vena cinica e grottesca¹⁸. La poesia 4 della raccolta *Porzellan* è uno dei primi esempi che esprime appieno questo equilibrio tra dolore e colpa: il riferimento alla porcellana andata distrutta durante i bombardamenti (vv. 1-4) è una metafora della città di Dresda ridotta in macerie. Se da un lato viene brevemente rievocata l'epoca aurea della città attraverso l'esclamazione "Ach, es war einmal [...]"¹⁹, dall'altro lato viene ricordato il *pogrom* del 9 novembre 1938, durante il quale in Germania e in Austria vennero distrutte sinagoghe, negozi e case di proprietà degli ebrei: "Die *Kristallnacht* nannten,

¹⁵ Eshel 2001: 413.

¹⁶ Cfr. Ahrend 2010: 292.

¹⁷ Grünbein 1999a: 150.

¹⁸ Cfr. Eshel 2001: 413.

¹⁹ Grünbein 2005: poesia 4. Non essendo indicate le pagine all'interno della raccolta *Porzellan*, verranno indicati i numeri delle poesie.

jener Glückstag für die Glaser” (v. 6)²⁰. Anche la poesia 8 presenta un’allusione all’Olocausto accompagnata, poi, dall’immagine rovinata e dormiente di Dresda: “Schwarzer Schnee. Die Kindheit hat erst angefangen. / Dresden ruht, die ruinierte Stadt, ruht stolz sich aus”. La neve nera, *schwarzer Schnee*, è un chiaro richiamo alla poesia *Schwarze Flocken* di Paul Celan (1943) che si riferisce alle ceneri che fuoriuscivano dai forni crematori nei campi di sterminio.

Ritornando ora al ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, di notevole importanza storica e valenza intertestuale è la poesia VII:

Ach, Hiroshima war nur zweite Wahl.
 Premiere haben sollte sie (sagt man) in Dresden,
 Die Bombe, die heut jedes Schulkind malt –

Der Riesenzwerg, die weltberühmte Abschiedsgeste
 Der alten Opernhimmel. Wieviel schöner
 Wäre der strahlende Bovist hier aufgeblüht

Über der sandsteinhellen Residenz als Krönung
 Barocker Baukunst. Auf’s Gemüt
 Schlägt die Vision, wie stilvoll *hier* die legendäre
 Finale Wolke aufgegangen wäre²¹.

Grünbein rievoca il ricordo tragico di Hiroshima ed esordisce, in modo molto provocatorio, riprendendo l’ipotesi esposta da Walter Weidauer in *Inferno Dresden: über Lügen und Legenden um die Aktion “Donnerschlag”*, secondo il quale Hiroshima sarebbe stata solo una seconda scelta e che la bomba sarebbe stata originariamente programmata per distruggere Dresda. Si trattava di una lunga polemica avanzata da Weidauer il cui vero scopo sarebbe stato quello di denunciare prima di tutto il proprio nemico di guerra e sostenere invece gli alleati russi²². La terza quartina termina con l’immagine di un’enorme nube, simbolo di distruzione finale che, oltre ai bombardamenti di Dresda, evoca ancora una volta Hiroshima, il cui ricordo, fortemente radicato nella memoria collettiva, viene ripreso da Grünbein anche nel diario *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*:

6. August
 Ein Datum, das keines Kommentars bedarf. Selbst in Hiroshima läuft der flotte Gedenkbetrieb, das telegene Mahnprotokoll mit zerknirschter Stadtverwaltung, adrett uniformierten Schulklassen und offiziellen Grußadressen aus allen Ecken

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Grünbein 1999a: 149.

²² Cfr. Deckert 2010: 143.

der mitleidigen Welt. [...]. Gesetzt den Fall, sie hätten den Plan ausgeführt, die Bombe, statt auf dem Exerzierfeld Ostasien, im Herzen Europas zu testen. Sie hätten die faszinierende Fracht zielgenau abgeladen über der Heimatstadt Dresden, in deren Straßen die Wölfe damals ihrem kollektiven Untergang entgegenheulten. Was wäre gewesen, wenn ... Eine schöne Übung in posthumer Andacht oder besser in pränataler Genügsamkeit. [...]. Nimm also an, die Premiere für den Auftritt der weltweit gefürchteten Vernichtungswaffe hätte, statt im fernen Japan, dort im geliebten Dresden stattgefunden, der Grund für solcherlei paradoxe Erregung wäre einfach entfallen. [...]. Jedem Dresdner hilft der dreizehnte Februar hinweg über den sechsten August. Insofern hält das heutige Datum dann doch eine unverhoffte, intime Erkenntnis bereit²³.

Il 6 agosto, giorno in cui fu lanciata la bomba atomica su Hiroshima, è una delle tante date rimaste scolpite nella memoria collettiva. Grünbein riflette sullo sgomento esistenziale che tale data fa scattare in lui: l'annientamento della città giapponese diviene un riflesso traumatico che mette in atto ulteriori ricordi che riportano la memoria del poeta a Dresda. Infatti, come sottolinea Halbwachs, “[p]erché la memoria degli altri venga così a rafforzare e a completare la nostra, bisogna anche, [...], che i ricordi appartenenti a questi gruppi non siano senza relazione con gli avvenimenti che costituiscono il nostro passato”²⁴. Grünbein si chiede cosa sarebbe successo se la bomba atomica fosse stata sganciata sulla sua città, quindi al centro dell'Europa, anziché nella lontana Asia orientale e il suo pensiero ritorna ad ogni cittadino di Dresda che, pensando a sua volta al 6 agosto, riuscirebbe a superare e a sopportare meglio il trauma del 13 febbraio. Hiroshima e Dresda sono quindi luoghi della memoria che si intrecciano spesso nelle opere di Grünbein: si pensi anche alle annotazioni diaristiche scritte sotto forma di *haiku* e composte in occasione dei vari viaggi in Giappone intrapresi dal poeta tra la fine degli anni Novanta e il 2005. Il volumetto si intitola *Lob des Taifuns: Reisetagebücher in Haikus*, e si divide in quattro cicli: *Zerrüttungen nach einer Tasse Tee oder Reisetage mit Issa*; *Regentropfen auf einem Brillenglas*; *Lob des Taifuns* e, infine, *Stunden im Schneidersitz*. Negli *haiku* dedicati a Hiroshima si avverte una profonda riflessione sul peso che la memoria ha e quanto sia esercizio difficile quello di distogliere i pensieri da ricordi così traumatici: “Die schwerste Zen-Übung ist: / Nicht daran denken”²⁵. O ancora: “Die Luft ist rein jetzt. / Dem blanken Himmel sieht man / Die Wolke nicht an”²⁶, dove si esalta la purezza dell'aria, ormai libera da qualsiasi

²³ Grünbein 2001: 109-110.

²⁴ Halbwachs 2001²: 153.

²⁵ Grünbein 2008: 42.

²⁶ *Ivi.*: 43.

sostanza radioattiva, e la limpidezza del cielo, dove nessuna nuvola lo offusca. Gli *haiku*, essendo composizioni poetiche molto brevi – tre versi suddivisi secondo la struttura 5/7/5 – permettono a Grünbein di fermare su carta ricordi e improvvise sensazioni che i luoghi visitati suscitano; essi funzionano proprio come tanti scatti fotografici che colgono molteplici frammenti della realtà circostante e che si caricano di un'elevata forza mnestica. Ben si sposano con il pensiero grünbeiniano le parole di Gabriella Pelloni relative al ruolo che la scrittura gioca nel preservare la memoria: “La scrittura diventa lo strumento per tutelare e riaffermare cosa resta, scegliendo, ordinando e classificando, come si fa con un album di fotografie, quello che deve rimanere nel ricordo individuale e collettivo”²⁷. E ancora:

La scrittura diventa così lo strumento di una rinegoziazione identitaria che impone di fare i conti con i problemi del passato, ma che al contempo ricerca, in questo stesso passato, nella forma di ricordi, immagini, simboli e miti culturali, gli stimoli per un rinnovamento del presente. Attraverso la scrittura si cerca di rifondare equilibri, di denunciare prevaricazioni e di mettere in guardia dai pericoli, il tutto nella prospettiva di un futuro che non vuole rinunciare alla sensibilità e allo sguardo critico acquisiti grazie all'esperienza stessa della sofferenza, della perdita e dell'abuso²⁸.

Dresda, oltre a rappresentare un fondamentale *Erinnerungsort*, è anche legata a due fenomeni che si corrispondono e completano a vicenda: *Traum/Trauma*. Se da un lato si percepisce un legame fonetico e grafico tra i due motivi, quello che maggiormente colpisce è la loro funzionalità e validità poetica. Durante l'intervista con Renatus Deckert²⁹, Grünbein aveva infatti raccontato che fin da bambino aveva avuto il desiderio di ricomporre nei suoi sogni l'immagine della Dresda prebellica, cercando così di superare il trauma dello *Spätgeborener*³⁰ e dell'apolide al quale non era stato possibile conoscere e ammirare con i propri occhi la bellezza della Dresda barocca.

Una *Restestadt (IX)*, questa è Dresda, una città fatta ormai solo di resti. Un agguato – *Hinterhalt* – alla sua bellezza, alla sua storia. Il corpo dilaniato della bella *Elbflorenz* è seppellito dai resti fumanti ai quali si aggiungono gli urli degli animali del circo Sarasani, colpito dai bombardamenti il 13 febbraio e trasformatosi in uno scenario apocalittico:

Dresden, die Restestadt ... ein Hinterhalt
Für Engel, die der Krieg hier internierte

²⁷ Pelloni 2013: 341.

²⁸ *Ivi*: 345-346.

²⁹ Cfr. Deckert 2005: 192.

³⁰ Klein 2008: 174.

Vorm Rückflug. Unter Sandstein und Basalt
Sind sie begraben worden. Zirkustiere

Waren die letzten, die sie fliehen sahn ins Feuer.
Ein Pferd, das rechnen konnte, und der Tiger,
Den William Blake rief. Keins ein Ungeheuer,
Verglichen mit den smarten Jungs, den Fliegern,

Die sich im Tiefflug Menschen und Bestie holten.
Ihr Kunststück brauchte kein Trapez, kein Netz
Hoch über der Manege. Die verkohlten
Apostel auf den Dächern stehn entsetzt³¹.

L'incipit del nono componimento ricorda quello della poesia *Gedicht über Dresden* pubblicata nella raccolta *Schädelbasislektion* del 1991, seconda opera letteraria di Grünbein dopo il debutto *Grauzone morgens* del 1988. In *Gedicht über Dresden* la città sassone viene definita come una città morta apparentemente, un relitto barocco sul fiume Elba: “Scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe / Schwimmend in brauner Lauge, spät fixiert / Taucht sie aus Rotz und Wasser auf, ein Suchbild / Ein Puzzle, königlich, mit dem der Krieg / Die Schrecken der Zerstörungswelt entschärfte”³². Dresda rimane a galla nella liscivia, riemerge dal lerciume e dalle torbide acque. Rebus, *puzzle* ormai scomposto ma un tempo regale “con cui la guerra poté / disinnescare / gli orrori di un *mondo di distruzione*”³³. Nell'intera poesia non si evince alcun tono nostalgico o malinconico, quanto un'analisi schietta, fredda e pungente della città, di cui vengono più volte ripresi i riferimenti storico-culturali facendo della sua topografia un *leitmotiv* fondamentale che racchiude in sé una forte connotazione identitaria:

In the popular imagination, Dresden is known as the *Elbflorenz* and as an urban *Gesamtkunstwerk*. Especially the latter designation has become some thing of a conceptual master topos for the city, raising important questions pertaining to the symbolic inscription of (inter-)national identity and historical memory in the city's architectural recovery³⁴.

Ritornando alla poesia *IX*, alla tragicità delle scene si affianca un tono sarcastico con cui l'io lirico parla dei piloti, definendoli *smarte*[.] *Jungs* (v. 8), e dei loro voli a

³¹ Grünbein 1999a: 151.

³² Grünbein 1991: 112.

³³ Grünbein 1999b: 85.

³⁴ Goebel 2007: 494.

bassa quota che vengono paragonati a un'acrobazia – *Kunststück* – che però non ha bisogno di alcun trapezio né rete. Un'opera d'arte acrobatica in equilibrio tra follia e distruzione totale.

Il ciclo si conclude con un riferimento a Max Ernst (testo XI), e attraverso un gioco di parole legato al suo cognome (*Ernst* 'la serietà', *im Ernst* 'sul serio') l'io lirico si rivolge direttamente al pittore dicendogli che è facile sognare una città del genere, così ricca di bellezze, fin quando poi non viene distrutta del tutto. Non occorrono neanche più lacrime per vedere dissolversi i colori della città:

Im Ernst, Max, von so einer Stadt
Träumt man leicht, bis man schwarz wird.
Auch ohne Tränen sieht man die Farben zerfließen³⁵.

Sempre in occasione di un'intervista con Deckert, Grünbein racconta che in tutte le descrizioni dei nonni e delle persone che conoscevano l'antica Dresda, essa appariva come la più bella città italiana in Germania. A quelli nati dopo, invece, – i *Nachgeborene* come Grünbein – la capitale sassone mostrava ancora le cicatrici di una guerra che l'aveva rasa al suolo e i segni di un lento disfacimento di una DDR ormai atrofizzata, decadente e grigia. Solo nei sogni, nei racconti e nelle antiche fotografie era possibile ricomporre il passato opulento di Dresda:

In all den Schilderungen der Großeltern und der Menschen, die das alte Dresden noch kannten, kam zum Ausdruck, wie außergewöhnlich diese Stadt gewesen sein muß. Wahrscheinlich war Dresden die schönste italienische Stadt nördlich der Alpen. Eine barocke Residenzstadt in all ihrer Pracht, eine der großen europäischen Kulturstädte. Und nun war diese Stadt auf fürchterlichste Weise zerstört und nur noch ein Schatten ihrer selbst. Aber noch dieser Schatten teilte sich den Jüngeren mit. Auch als Spätgeborener konnte man die verlorene Vergangenheit erfassen. Dresden war auf der Weltkarte einer der Punkte, wo die Musen sich getroffen hatten. Es ist kein Zufall, daß sehr viele musisch begabte Menschen aus dieser Gegend kamen³⁶.

Un tono sarcastico si avverte nella parte finale del testo, dove l'io lirico si mostra superiore a qualsiasi reazione emozionale se improvvisamente dovesse apparire la celebre immagine dello Zeppelin che sorvola il fiume Elba. Si tratta di un riferimento a un fotomontaggio del 1910 che rappresentava il dirigibile

³⁵ Grünbein 1999a: 153.

³⁶ Deckert 2005: 190-191.

che volava sulla Dresda barocca, rievocando così il periodo aureo della città sassone:

Soll man, wenn dort ein Zeppelin schwebt,
Melancholisch werden beim Anblick der Elbe?
Niemand, nach hundert Jahren, ließe sich soweit gehn³⁷.

Ma quello che colpisce è che questa malinconia carica di ricordi legati allo Zeppelin non viene davvero ridestata, ma citata per poi essere nuovamente respinta³⁸, in quanto le emozioni provate un tempo e ‘racchiuse’ ora sotto forma di immagini, non troverebbero oggi un corrispettivo emozionale adeguato: “Hundert Jahre danach sind die Emotionen zu Bildgeschichten geworden, denen, zumindest bei unserem Sprecher, keine subjektive Gefühlsreaktion mehr korrelierbar ist”³⁹. Secondo Grünbein non vi è alcun motivo di essere malinconici e nostalgici: la storia non segue un percorso lineare ed è caratterizzata da continui inizi che si intervallano a fasi di stasi o di regresso. Questo pessimismo nei confronti del progresso storico si lega inoltre alla necessità del poeta di osservare la storia nella sua frammentarietà e quindi ricorrendo a un modo di osservazione polidirezionale e poliprospectivo. Ciò permette di analizzare ogni realtà nella sua struttura interna che mantiene una propria dinamicità temporale e spaziale, ma anche delle irregolarità, delle interruzioni. Quest’ultime, volute consapevolmente dallo stesso Grünbein, riguardano anche il flusso e la rievocazione dei ricordi e possono essere considerate come una conseguenza di una poetica che ha il compito di superare le esperienze traumatiche del dolore e al contempo si erge anche a grande macchina della memoria che riesce a lavorare e rielaborare i ricordi in modo associativo⁴⁰.

2. Kaschnitz: *Hiroshima*. La scrittura come interstizio tra senso di colpa e memoria collettiva

Der den Tod auf Hiroshima warf
Ging ins Kloster, läutet dort die Glocken.
Der den Tod auf Hiroshima warf
Sprang vom Stuhl in die Schlinge, erwürgte sich.
Der den Tod auf Hiroshima warf

³⁷ Grünbein 1999a: 153.

³⁸ Cfr. Ahrend 2010: 294.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

Fiel in Wahnsinn, wehrt Gespenster ab
 Hunderttausend, die ihn angehen nächtlich
 Auferstandene aus Staub für ihn.

Nichts von alledem ist wahr.
 Erst vor kurzem sah ich ihn
 Im Garten seines Hauses vor der Stadt
 Die Hecken waren noch jung und die Rosenbüsche zierlich.
 Das wächst nicht so schnell, daß sich einer verbergen könnte
 Im Wald des Vergessens. Gut zu sehen war
 Das nackte Vorstadthaus, die junge Frau
 Die neben ihm stand im Blumenkleid

Das kleine Mädchen an ihrer Hand
 Der Knabe der auf seinem Rücken saß
 Und über seinem Kopf die Peitsche schwang
 Sehr gut erkennbar war er selbst
 Vierbeinig auf dem Grasplatz, das Gesicht
 Verzerrt von Lachen, weil der Photograph
 Hinter der Hecke stand, das Auge der Welt⁴¹.

Nella poesia *Hiroshima* Kaschnitz si interroga sulla vita del pilota che ‘gettò la morte’ sulla città giapponese, cercando di venire a conoscenza della verità storica intorno a uno degli eventi più disastrosi e traumatici del Novecento. Da un punto di vista storico, fu il pilota e colonnello Paul Tibbets che, alla guida del B-29 *Enola Gay* – così chiamato dallo stesso Tibbets con il nome di sua madre – guidò l’operazione che avrebbe portato al bombardamento atomico di Hiroshima, avvenuto il 6 agosto 1945. Per la missione furono coinvolti ben sei aerei, di questi tre erano ricognitori addetti alla segnalazione dei cambiamenti meteorologici e decollarono per primi proprio per capire quale città fosse maggiormente visibile dall’alto per poter essere bombardata. Degli altri tre aerei, uno aveva il compito di filmare lo sgancio della bomba atomica e gli effetti da essa causati, un secondo era destinato al rilascio di strumenti scientifici che servivano a registrare le alte temperature causate dallo scoppio della bomba e infine il terzo, l’*Enola Gay* appunto, destinato allo sgancio della bomba atomica dopo il segnale positivo ricevuto dall’aviatore statunitense Claude Eatherly a bordo di uno dei tre ricognitori.

Al termine del conflitto, i piloti che avevano preso parte alla missione furono osannati per le loro azioni belliche. Paul Tibbets, così come gli altri uomini del

⁴¹ Kaschnitz 1985a: 258-259.

suo equipaggio, non si sentì mai in colpa per avere preso parte alla missione che portò al bombardamento atomico di Hiroshima. Per loro si trattava di un'operazione bellica che non poteva essere né rimandata né evitata: distruggere la città giapponese significò sia porre fine più celermente al conflitto mondiale sia evitare ulteriori vittime tra civili e combattenti. A differenza di Tibbets e degli altri piloti, Claude Eatherly non superò mai il trauma legato alla distruzione di Hiroshima. Tormentato da un forte senso di colpa, dopo il conflitto chiese di essere congedato, rinunciando ad un futuro militare promettente. Dopo aver tentato più volte il suicidio, si lasciò convincere ad essere ricoverato nell'ospedale psichiatrico di Waco. Nel 1957, in seguito ad un articolo pubblicato da un giornalista per il «Newsweek», si venne a conoscenza del caso Eatherly, e un paio di anni dopo il filosofo tedesco Günther Anders iniziò uno scambio epistolare con l'ex-pilota, esortandolo a scrivere una lettera alla popolazione di Hiroshima per porgere le proprie scuse. Questo avrebbe dovuto alleviare i suoi sensi di colpa. Ma Eatherly stesso era l'ultimo casuale anello nella catena di un destino che non era stato da lui pianificato né voluto. Venne stigmatizzato dalla società come pazzo, mentre i veri responsabili di quella tragedia sembravano negare la loro colpa.

Dal punto di vista strutturale, la poesia si presenta divisa in due strofe prive di rima, di cui la prima è caratterizzata da otto versi, la seconda da quindici. Per quanto riguarda l'ottava, si nota la presenza della figura retorica dell'anafora: il verso "Der den Tod auf Hiroshima warf", il cui focus cade sul sostantivo *Tod* e sul verbo *warf*, viene ripetuto tre volte, creando un ritmo solenne e marcando la potenza espressiva che si protrae all'intero testo poetico. Nella prima strofa Kaschnitz si interroga sui possibili sensi di colpa che logorerebbero il pilota e avanza tre ipotesi: colui che gettò la morte sulla città di Hiroshima si è rinchiuso in un monastero e ivi suona le campane (vv. 1-2). La seconda ipotesi è che il pilota si sia suicidato impiccandosi (vv. 3-4), e in questo caso risulta interessante la scelta del verbo *erwürgte sich*: esso significa letteralmente 'si strozzò/si strangolò' e lascia immaginare che la vittima stessa si porti le mani alla gola per uccidersi. Ma avendo fatto ricorso all'immagine del cappio, viene da chiedersi come mai Kaschnitz non abbia utilizzato il verbo *sich erhängen*, che significa appunto 'impiccarsi'. La scelta di *erwürgte sich*, in forma riflessiva, sembrerebbe sottolineare maggiormente il senso di colpa del pilota che, saltando dalla sedia e rimanendo sospeso per il collo tramite una corda, porterebbe alla gola anche le sue mani per accelerare la morte e per sentire la forza della sua stessa presa, quasi volesse punirsi doppiamente. La terza ed ultima supposizione vede il pilota in preda alla follia e che tenta di allontanare i fantasmi delle migliaia di vittime innocenti che lo tormentano nei sogni. Ma le tre

ipotesi che Kaschnitz avanza nella prima strofa vengono poi negate nella seconda, e precisamente nel verso 9: “Nichts von alledem ist wahr”. Ciò rappresenta l’antitesi di quanto teorizzato nei primi otto versi, e lo spazio vuoto che separa il verso “Auferstandene aus Staub für ihn”, caratterizzato da un tono biblico, e il verso lapidario “Nichts von alledem ist wahr”, che assume invece il tono di un verdetto, diviene l’asse intorno al quale l’autrice struttura l’intero testo poetico⁴². Kaschnitz è alla ricerca della verità storica e constata che quanto diffuso dalla stampa dopo la distruzione di Hiroshima e che viene menzionato nella prima strofa della poesia, corrisponderebbe a quello che in realtà era successo al pilota Eatherly: tentati suicidi, pazzia e presunta persecuzione da parte dei fantasmi delle vittime. Intanto Paul Tibbets, che aveva effettivamente coordinato la missione e fatto sganciare la bomba, sembrava vivere serenamente come gli altri uomini dell’equipaggio, tra cui il copilota Robert A. Lewis. Quest’ultimo, infatti, raccontò di avere dormito per ben venti ore di seguito una volta bombardata la città giapponese. In un secondo momento la stampa diffuse la voce che egli si fosse chiuso in un convento per espiare i propri peccati, ma ciò non corrispondeva alla verità. Lewis divenne infatti direttore di una fabbrica di cioccolata.

Eatherly si sentiva colpevole della strage di Hiroshima, sebbene non fosse stato lui a sganciare la bomba: egli aveva fatto quello che un domani chiunque altro sarebbe stato costretto a fare, aveva cioè eseguito un ordine ricevuto dall’alto e al quale non avrebbe potuto sottrarsi. Kaschnitz sottolinea la non validità di nessuna delle tre tesi avanzate e la rafforza ricorrendo al pronome personale *ich* nel verso 10, che per la prima ed unica volta è presente nel testo, lasciando così intendere che è l’io lirico ora a prendere parola, divenendo importante testimone oculare della scena descritta dal verso 11 in poi. Nei versi 10-12 l’io lirico afferma infatti di aver visto il pilota nel giardino della sua dimora in periferia. Le siepi ancora giovani perché da poco piantate e i graziosi cespugli di rose non nascondono del tutto l’uomo e la sua famiglia da possibili occhi indiscreti. Le piante crescono infatti così lentamente che impediscono al pilota di nascondere il suo passato nel *Wald des Vergessens* (v. 14), metafora qui utilizzata per sottolineare l’impossibilità di cancellare dalla memoria collettiva quanto accaduto.

Kaschnitz crea un’immagine idilliaca della famiglia del pilota, descrivendo il tutto con un linguaggio molto chiaro, semplice, concreto e “frei von allen Manierismen oder Modernismen – obwohl dieses Gedicht wahrhaftig nicht bloß meisterhaft, sondern in jeder Hinsicht modern heißen darf”⁴³. La moglie, in

⁴² Cfr. Grimm 1984: 215.

⁴³ *Ivi.*: 216.

abito floreale, tiene per mano la figlia, mentre il marito, facilmente riconoscibile a quattro zampe sul lato erboso del giardino, sorregge sulla schiena il figlio che fa oscillare uno scudiscio sul capo del padre. L'immagine descritta ricorda scene di vita quotidiana, ma racchiude al contempo qualcosa di estraneo e sconcertante che desta nel lettore un presentimento pessimistico e grottesco, soprattutto se l'attenzione viene focalizzata sul bambino: la sua innocenza sembrerebbe già contaminata dall'indole violenta e dominatrice dell'uomo, e questo si evincerebbe proprio dalla sua posizione a cavalcioni sulla schiena del padre. *Täter* e *Opfer* verrebbero allora a trovarsi in una posizione quasi interscambiabile perché entrambi capaci di azioni violente: "Wir alle sind Wölfe und Lämmer zugleich, Wahnsinnige und Verbrecher. Darin liegt die universale 'Banalität des Bösen', vor der Hannah Arendt warnte"⁴⁴. E ancora: "Sind selbst die Kinder schon vom universalen Wahnsinn und Verbrechen vergiftet, so wie sie ja auch der tödlichen Strahlung nicht entrinnen können?"⁴⁵ La verità della poesia *Hiroshima* può avere una validità universale, andando quindi oltre qualsiasi limite temporale, geografico e culturale: poiché Kaschnitz nella prima strofa fa riferimento alle tre tesi che però non corrispondevano alla verità storica, ma che erano state effettivamente diffuse dalla stampa – solo il riferimento alla follia si collega realmente a Claude Eatherly – si potrebbe supporre che l'autrice abbia voluto ricordare che tutti i piloti erano uniti nella stessa sorte, nelle stesse azioni. Ogni singolo individuo da vittima può ritrovarsi colpevole e responsabile di morte e distruzione, e quanto accaduto a Hiroshima può accadere ancora, ovunque e a chiunque.

Kaschnitz offre al lettore uno spunto di profonda riflessione: si può mai vivere con un tale senso di colpa che logora l'animo dell'uomo? Significativi gli ultimi tre versi della poesia, dove l'attenzione cade sull'aggettivo *verzerrt* 'deformato' che si affianca all'atto del ridere, *Lachen*, creando un contrasto semantico e visivo. Se da un lato questo *ridere* riporta a qualcosa di gioioso, l'aggettivo *verzerrt* esprime una sensazione di dolore, di sofferenza, di forzatura dell'espressione facciale. Si potrebbe anche pensare che l'autrice abbia voluto esprimere attraverso quel volto deformato il tentativo del pilota di accennare un sorriso dinanzi alla macchina fotografica, ma mal riuscito perché in contrasto con il suo passato. Egli è osservato dall'occhio del mondo, impersonificato dal fotografo che, nascosto dietro i cespugli, cerca di catturare un'immagine apparentemente perfetta della famiglia. Il pilota, circondato dai propri affetti, dalla bellezza di un giardino graziosamente curato e dalle siepi non così rigogliose e fitte da nascondere tale inti-

⁴⁴ *Ivi*: 214.

⁴⁵ *Ivi*: 217.

mità, non è stato dimenticato e la macchina fotografica è lì puntata per catturare attimi di serenità familiare che però cozzano con il passato del pilota.

L'umanità farà per sempre i conti con Hiroshima, il suo ricordo è vivo e si avverte nell'aria che si respira, nel cielo che sovrasta la terra e nelle parole che danno forma alla poesia, luogo di memoria e riflessione. Perché non vengano dimenticati gli orrori della guerra e la memoria collettiva possa mantenersi integra nel tempo, occorre che i singoli individui si sforzino di prendersene cura, di garantirne la sopravvivenza attraverso la comunicazione che ha luogo in quelli che Aleida Assmann definisce *Wir-Gruppen*⁴⁶, sottolineando che nel momento in cui la memoria è in grado di rammentare il passato attraverso il dialogo, allora essa può definirsi ancora in vita⁴⁷. Quel senso di colpa che aveva divorato l'animo del pilota Eatherly, ricorda, anche se dovuto a circostanze differenti, il senso di colpa che tormenta la stessa Kaschnitz per non aver avuto il coraggio di opporsi apertamente al regime hitleriano, pur non condividendone gli ideali. Il timore di non sapere di cosa vivere, impedisce all'autrice e a suo marito Guido Kaschnitz von Weinberg, archeologo austriaco e docente presso le università di Königsberg, di Marburgo, di Francoforte e infine direttore dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma (1952-1955), di lasciare la Germania. La coppia, rimasta quindi in patria, continua il proprio silenzioso dissenso nei confronti del regime nazista dando vita a cenacoli intellettuali tra le mura della propria abitazione, a "spazi chiusi di libertà"⁴⁸ dove poter confrontarsi intellettualmente con una piccola ma fidata cerchia di amici. A questi momenti intimi e di dinamico scambio ideologico-culturale, Marie Luise Kaschnitz alterna fasi caratterizzate da una 'fuga' interiore che trova una via d'uscita nella scrittura, quest'ultima intesa come via di salvezza e interstizio tra riflessioni esistenziali, antropologiche e politiche. È attraverso la scrittura che Kaschnitz esprime la sua resistenza alla violenza nazista e cerca, tra l'altro, di sopperire a una profonda solitudine che prende piede già nel momento in cui Hitler sale al potere: non essendo una sostenitrice del *Führer* e non essendo emigrata, "[f]ür Kaschnitz [...], ist schon der Tag der Machtübernahme mit einem Gefühl absoluter Isolation verbunden: 'Wir konnten nicht einstimmen, jeder, der damals anderen Sinnes war, wird sich an das Gefühl des [...] völligen Alleinseins in der allgemeinen Hochstimmung erinnern'"⁴⁹.

⁴⁶ Assmann 2006: 21.

⁴⁷ Cfr. *ivi*: 28.

⁴⁸ Mor 2014: 216.

⁴⁹ Weil 2017: 79.

La scrittura come tana dove rifugiarsi, riflettere e autoaccusarsi di ciò che non si è capaci di dire liberamente. Nell'atto dello scrivere si annida un'ulteriore fuga di Kaschnitz, e cioè la fuga nella riscrittura dei miti greci. L'autrice, che già dagli anni Venti del Novecento si dedica allo studio della mitologia greca favorita, tra l'altro, dal legame col marito archeologo, pubblica nel 1943 il volumetto *Griechische Mythen*. Si tratta di "Geschichten von Göttern, Heroen – und Menschen. [...] es handelt sich eindeutig um Erzähltexte, welche die Mythen neu und in einer z.T. höchst poetischen Sprache erzählen"⁵⁰. Kaschnitz dà forma a una riorganizzazione creativo-letteraria dei miti trattati e, partendo dal presupposto kerényiano che ogni rappresentazione voglia significare una nuova interpretazione, l'autrice non solo è consapevole di questo ma la sua trasformazione soggettivo-letteraria dei miti greci appare fatta di proposito⁵¹. Il mito svolge non solo una funzione estetico-letteraria, ma diviene anche un mezzo per poter parlare del presente e la sua rappresentazione, o meglio, la sua riscrittura, non può e non deve assolutamente essere vista come un fenomeno isolato, ma come una manifestazione artistico-intellettuale che mette radici anche nella sfera psicologica e politica⁵². Un'opera complessa, di "significato epocale"⁵³, e "[d]el tutto in linea con le coeve acquisizioni di Kerényi, Jung e Mann, la Kaschnitz cerca sotto la scorza delle trasformazioni – *Wandlungen* – l'archetipo umano dell'emancipazione dal 'fondo scuro dell'elementare' al 'regno luminoso' del mondo degli dèi maturi"⁵⁴. Quindi: "L'interesse per l'antichità classica, la scrittura poetica, la vita e l'opera di Courbet hanno rappresentato per Kaschnitz una forma di resistenza interiore e di autodifesa dall'orrore, che non sarà tuttavia sufficiente a cancellare il senso di colpa per non aver agito concretamente"⁵⁵. Il senso ultimo dell'opera *Griechische Mythen* sta sia nel rappresentare la liberazione tragica, ma straordinaria dell'uomo dallo stato violento e primitivo grazie allo spirito, sia nel rendersi amaramente conto che l'uomo, sebbene sappia quale sia la strada verso il bene e l'armonia universale, si lascia facilmente affascinare dalle forze violente, oscure, devastanti e distruttive che dominano il mondo⁵⁶. E proprio durante la fase iniziale della riscrittura dei miti greci che Kaschnitz inizia a lavorare anche al breve testo *Diotima*, iniziato nel 1941 ma terminato nel 1944. Si tratta di una riscrittura

⁵⁰ Galvan 2007: 83.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*: 80.

⁵³ Cometa 2001: 2.

⁵⁴ *Ivi*: 5.

⁵⁵ Kaschnitz 2017: 12.

⁵⁶ *Ivi*: 18-19.

del romanzo hölderliniano *Hyperion* dove ancora una volta convergono e si fondono i temi del rapporto esistente tra vita e morte, bene e male, sfera maschile e sfera femminile, spirito e natura.

Le riflessioni sull'incapacità di opporsi attivamente al regime nazista e la questione del senso di colpa prendono forma anche nella scrittura saggistica. Nel 1946, cinque anni prima della composizione di *Hiroshima*, viene pubblicato il saggio *Von der Schuld* nella rivista mensile «Die Wandlung»⁵⁷, poi inserito nella raccolta di saggi intitolata *Menschen und Dinge 1945*. Il saggio, che va letto come reazione alle molteplici accuse rivolte ai tedeschi di non aver fatto nulla per impedire sia lo sterminio degli ebrei da parte del regime nazista sia il travolgimento del mondo intero nella seconda guerra mondiale, inizia con la domanda “Und was tatest du?”⁵⁸. Tale *incipit*, che si rivolge direttamente al lettore, ma che coinvolge ogni uomo, *in primis* la scrittrice, riassume in quattro brevi parole l'obiettivo di Kaschnitz: chiedersi cosa il singolo individuo abbia fatto mentre il nazismo continuava nella sua ascesa, nell'esercitare la sua violenza. Alla domanda di apertura del saggio, Kaschnitz offre una risposta secca, concreta: “Denn wir haben nichts getan. Das einzige, was wir zu unseren Gunsten in die Waagschale legen können, ist unser Leiden und unsere Hoffnung auf den kommenden Tag”⁵⁹. L'autrice descrive la profonda lacerazione di coloro che vissero sotto la dittatura nazionalsocialista in opposizione spirituale al regime, ma sia il loro dolore per le sofferenze vissute sia la speranza che la guerra potesse terminare quanto prima – e ciò avrebbe significato naturalmente la sconfitta della Germania – li rese estranei alla propria terra e a coloro i quali erano al di fuori della collettività nazionale⁶⁰. Secondo Kaschnitz, rimane quindi inevitabile l'accusa di aver tollerato tanta violenza e di non essere stati capaci di opporsi attivamente al regime hitleriano. A tale accusa, però, l'autrice non cerca una giustificazione, ma tenta una ‘spiegazione’, se di spiegazione si può parlare, facendo ricorso ad una finzione letteraria: un uomo si trova involontariamente ad essere un testimone oculare di un'azione di violenza che si consuma in una casa piuttosto isolata e che egli vede attraverso la finestra di tale abitazione. Vorrebbe intervenire, ma la paura o

⁵⁷ La rivista mensile «Die Wandlung» fu fondata nel 1945 a Heidelberg dal filosofo Jan Kaspers, dal politico Dolf Sternberger, dal sociologo Alfred Weber e dal romanista Werner Krauss. La rivista ebbe breve vita (1945-1949) e per essa scrissero Marie Luise Kaschnitz, Hannah Arendt, T. S. Eliot, W. Süskind, Dolf Sternberger, Jan Kaspers, Werner Krauss, Alfred Weber e molti altri ancora. Si veda anche Gersdorff 1997: 173.

⁵⁸ Kaschnitz 1985b: 91.

⁵⁹ *Ivi*: 91-92.

⁶⁰ Cfr. Suhr 1992: 77.

qualcosa di inspiegabile lo blocca: “Die Dämonie des Bösen wirkt auch auf den, der an dem Geschehen weder als Täter noch als Opfer beteiligt ist. Sie macht ihn zu einem tatenlosen, gebannten, schuldigen Zuschauer”⁶¹. E l’immagine di colui che osserva senza però essere in grado di intervenire rappresenta il comportamento di quelli che, come la stessa Kaschnitz, non hanno lasciato la Germania, esercitando così un dissenso al regime nazista intimo e spirituale⁶².

Quella che conduce Kaschnitz è una lotta che prende forma e voce attraverso la scrittura. Il saggio *Von der Schuld* suscita grande interesse negli intellettuali di quegli anni e grande stima nei confronti dell’autrice viene espressa anche dal filosofo Karl Jaspers, uno dei primi che affronta apertamente la questione della colpa della Germania, tema molto complesso e analizzato anche durante le lezioni che egli tiene tra il 1945 e il 1946 presso l’Università di Heidelberg, raccolte successivamente nel saggio *Die Schuldfrage* (1946). Jaspers, analizzando i meccanismi politici, sociali e psicologici che permisero la radicalizzazione e diffusione dell’ideologia nazista e la messa in atto della sua violenza, sottolinea quanto sia sbagliato considerare tutti i tedeschi responsabili degli orrori perpetrati da Hitler e i suoi seguaci. Jaspers parla infatti di diversi gradi di responsabilità alla luce anche delle tesi esposte nel 1945 da Hannah Arendt nell’articolo *German Guilt*, apparso nella rivista americana «Jewish Frontier».

Ritornando al saggio kaschnitziano, l’autrice non menziona mai direttamente il nazionalsocialismo, né Hitler né i milioni di vittime dei campi di concentramento. Si parla del male, del *mythische[r] Charakter des Terrors*⁶³, della morte che avanza, ma il linguaggio, a detta di Ulrike Suhr, rimane ancorato ad una certa mancanza di concretezza: “Die Schriftstellerin spricht von dem Bösen schlechthin, unbeirrbar wandelnden Tod, dem geschichtlichen Willen, der Macht des Unergründlichen und verharrt mit dieser pathetischen Sprache in einer Sphäre der Unkonkretheit”⁶⁴. Ma la *Unkonkretheit* linguistica della quale Suhr accusa l’autrice potrebbe invece essere letta da un’altra prospettiva: Kaschnitz, pur denunciando gli orrori del nazismo e l’incapacità dell’uomo di reagire a tanta violenza, rimanendo così uno dei tanti *Zuschauer*, ha voluto conferire una validità universale al saggio perché quanto avvenuto sotto il regime hitleriano può accadere ovunque e in qualsiasi tempo, non conosce confini geografici né temporali. Come sottolinea Mor, la pubblicazione del saggio *Von der Schuld*, “che

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Per ulteriori approfondimenti si veda anche Gersdorff 1997: 173-179.

⁶³ Kaschnitz 1985b: 96.

⁶⁴ Suhr 1992: 78.

affrontava esplicitamente il tema della colpa dal punto di vista di una scrittrice che, rimasta in Germania, non aveva aderito al nazismo, ma neanche l'aveva combattuto prendendo parte alle iniziative della resistenza, fu dunque un atto di onestà intellettuale e morale”⁶⁵. Lo sguardo di Marie Luise Kaschnitz si rivolge alla riflessione interna del singolo individuo e alla continua ricerca dell'Io che, in seguito alle vicende traumatiche della guerra, cerca di rinascere. “Das Ich – das ist der ‘Wiedergeborene’, einer, der nach Luft schnappt, nicht mehr die Grenze kennt, [...] das Ich steht im Mittelpunkt. Es kann die alten Zumutungen und Fragen nicht ignorieren. Es ist aufgefordert, sich zu bestimmen”⁶⁶.

3. Conclusioni:

da Hiroshima a Dresda attraverso la memoria e la poesia

Le opere di Durs Grünbein e Marie Luise Kaschnitz fin qui analizzate hanno offerto uno spunto per una critica storico-letteraria che abbraccia i concetti di memoria collettiva, senso di colpa e poesia, quest'ultima intesa come luogo mnemonico e di riflessione. Per entrambi gli autori la poesia è un *Gedächtnisarchiv* che permette di mantenere vivi i ricordi del passato, di ricostruire e capire la storia e la natura umana. Kaschnitz tende a mettere in relazione l'*Erinnerung* con i campi di riflessione dell'identità e della scrittura, a loro volta analizzati anche alla luce del concetto di *Räumlichkeit*⁶⁷. Infatti: “Es fällt auf, dass Kaschnitz' Texte, denen Erinnerungsreflexionen inhärent sind, bisweilen eine Relation zwischen den Begriffen ‚Gedächtnis‘ und ‚Raum‘ herstellen”⁶⁸. Ecco che si intravede già un punto di contatto tra Kaschnitz e Grünbein, in quanto anche quest'ultimo analizza i legami esistenti tra identità, ricordo, scrittura, spazialità e topografia di un dato luogo. La città parla infatti attraverso la sua fisicità che prende forma unendo una molteplicità di stratificazioni temporali, geografiche, antropologiche e anche metaforiche, e queste stratificazioni si legano a loro volta al concetto di *Erinnerung*, declinato nelle sue quattro dimensioni: materiale, storica, dialogica e politica⁶⁹. Per quanto riguarda la dimensione materiale dei ricordi, essendo essa non percepibile agli occhi, necessita una realizzazione concreta e molti autori cercano di rispondere a questa mancanza “mit dem Versuch, diese Phänomene anhand von Metaphern, bildlichen Entwürfen und Denkmodellen literarisch zu

⁶⁵ Mor 2014: 212.

⁶⁶ Schweikert 1984: 27-28.

⁶⁷ Schulte/Barone 2015: 13.

⁶⁸ Barone 2015: 21.

⁶⁹ Cfr. Schulte/Barone 2015: 12-17.

materialisieren”⁷⁰. Per quanto riguarda la dimensione storica, essa è importante non solo per la memoria collettiva, ma anche per quella individuale che ha bisogno di penetrare nelle esperienze biografiche dei singoli individui e di conoscere quei fattori che permettono la costruzione dell’identità di ogni essere umano. Senza la dimensione individuale non può esserci quella collettiva:

Menschen sind als Individuen zwar ‘unteilbar’, aber keineswegs selbstgenügsame Einheiten. Sie sind immer schon Teil größerer Zusammenhänge, in die sie eingebettet sind und ohne die sie nicht existieren könnten. Jedes ‘Ich’ ist verknüpft mit einem ‘Wir’, von dem es wichtige Grundlagen seiner eigenen Identität bezieht. Auch dieses ‘Wir’ ist wiederum keine Einheitsgröße, sondern vielfach gestuft und markiert zum Teil ineinander greifende, zum Teil disparate und nebeneinander stehende Bezugshorizonte⁷¹.

Considerando ora la dimensione dialogica, essa tende a fondere vari livelli temporali durante il processo mnemonico: i ricordi, che sono discontinui e non hanno forma materiale, se non sensoriale, si basano sull’atto comunicativo e dialogico dei singoli individui, e inoltre occorre tenere a mente “dass sich Erinnern, kollektiv wie individuell, mitunter anhand von Medien vollzieht, sogenannten Gedächtnisträgern wie Schrift, Bild und Ton”⁷². Infine vi è la quarta ed ultima dimensione dell’*Erinnerung*, quella politica, il cui compito è quello di interrogarsi su quali siano i fattori che stabiliscono una classificazione contemporanea del passato e su come questi possano essere coinvolti nel processo mnemonico.

Hiroshima e Dresda si ergono a *traumatische Erinnerungsorte* che richiamano alla mente la violenza bellica e la natura distruttiva dell’uomo; entrambe le città possono quindi essere ‘tradotte’ facendo ricorso alle parole chiave *Gedächtnis*, *Raum* e *Ort*: lo spazio può essere attraversato, pensato, in quanto entità geografica; il luogo, invece, viene vissuto ed è un’entità socio-culturale che permette di costruire il concetto di memoria collettiva e culturale. I luoghi della memoria, quindi, parlano attraverso la loro fisicità, sono intrisi di ricordi che rimangono ancorati al presente evocando immagini di un passato traumatico. E la scrittura serve proprio a questo, a fermare su carta un pensiero, un ricordo, a materializzarlo per preservarlo dall’oblio. La scrittura permette di creare un dialogo con le voci del passato lasciando trasparire quella “energetische Beziehung von Gedächtnis und Poesie”⁷³. E ancora: “Jenseits der protokollarischen Einzelheiten

⁷⁰ Cfr. *ivi*: 12-13.

⁷¹ Assmann 2006: 21.

⁷² Schulte/Barone 2015: 15.

⁷³ Grünbein 1996: 22.

eines Menschenlebens und über alle Stilepochen und Kunstideale hinweg hält das Gedichtwort Verbindung zu den Gedächtnisgründen, den im Erdreich versunkenen Zivilisationen, den allgegenwärtigen Toten”⁷⁴.

Kaschnitz, che si definisce un’eterna autobiografa, fa del ricordo un elemento portante della sua scrittura che è sia espressione della propria esperienza sia luogo creativo e mnemonico dove l’atto del ricordare diviene anche oggetto di riflessione letteraria. Lo stesso emerge anche nella scrittura di Grünbein che fa della città di Dresda un luogo così ‘ingrassato’ di ricordi, che la sua poesia diviene *Gedächtnisarchiv* e *Gedächtnisträger*.

Kaschnitz e Grünbein dedicano importanti momenti di riflessione al complesso tema della colpa storica della Germania nazista, affrontato dai due autori da prospettive diverse: Kaschnitz ha vissuto gli orrori e gli stenti della guerra in prima persona, ma non ha abbandonato la Germania. Questa scelta conduce l’autrice a riflettere sulle sue azioni per cercare, anche se invano, di affievolire quel profondo senso di colpa espresso anche nel saggio *Von der Schuld*. La scrittura diviene da un lato l’unica fuga possibile da una patria che non è più *Heimat*, dall’altro si afferma come unico mezzo possibile di opposizione all’ideologia nazista e luogo di riflessione sul proprio Io e sulla natura umana. Simili considerazioni vengono avanzate non solo nel saggio analizzato, ma anche pensando alla distruzione di Hiroshima per mezzo della bomba atomica e che trovano poi forma nell’omonima poesia: il lettore viene spinto sia a chiedersi come sia possibile vivere con una colpa di tale entità, sia a ricordare quanto gli orrori della guerra, la violenza dell’uomo e la morte da lui causata non verranno dimenticati, ma rimarranno sempre sotto gli *Augen der Welt*. E sotto gli occhi del mondo, però, viene a trovarsi anche la stessa Kaschnitz per essersi rifugiata in un dissenso spirituale, intimo, espresso attraverso la sua scrittura e non partecipando attivamente ad azioni di resistenza.

Considerando ora il tema della colpa dalla prospettiva grünbeiniana, va detto che “la posizione post-memorale dello *Spätgeborener* è un elemento chiave che consente a Grünbein di mettere in luce sia il legame transgenerazionale con il passato che la sua distanza dal passato”⁷⁵. Se il dopoguerra aveva visto l’affermarsi di una cultura del ricordo basata sul trauma nazionale e i sessantottini avevano invece iniziato a creare muri ideologici con i propri padri, la riunificazione tedesca dà il via ad un dialogo tra nonni e nipoti, in quanto questi ultimi sono

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Fuchs 2019: 83.

desiderosi di ripercorrere e ricostruire i ricordi delle generazioni precedenti⁷⁶. Ed è proprio in questo contesto storico-culturale che si inserisce anche la questione di Dresda:

La lettura di Dresda che offre Grünbein capovolge il lamento monodimensionale del trauma tedesco tipico del dopoguerra: egli punta a demolire la narrazione vittimistica dei tedeschi, ricorrendo a immagini della persecuzione ebraica e dello sterminio che ricordano al lettore la colpa storica della Germania. Nel riflettere sulla distanza storica dagli eventi, il poeta sembra suggerire che è giunto il momento di mettere a riposo la narrazione tradizionale del dolore tedesco [*deutsches Leid*] che si agglutina nell'immagine-simbolo di Dresda. Al contempo però Grünbein è cauto nel mantenere un equilibrio tra la demolizione del mito di Dresda e la sua evocazione [...]⁷⁷.

Si potrebbe concludere ricordando le parole di Kaschnitz sull'importanza del non dimenticare e dell'intrinseco legame tra *Vergangenheit*, *Gegenwart* e *Zukunft*, mettendo nuovamente in risalto il rapporto esistente tra il pensiero kaschnitziano e quello grünbeiniano: contro la banalità dell'oblio Kaschnitz afferma infatti che i singoli individui, che insieme formano una collettività, non sono solo il prodotto del presente, ma anche del passato e del futuro⁷⁸. L'uomo è traccia di quello che fu, porta in sé frammenti mnestici che danno forma alla memoria collettiva e culturale della comunità a cui appartiene e che gli permette di avere un'identità. Ricordare significa conoscere sé stessi, le proprie radici, e soprattutto essere capace, alla luce degli eventi della storia, di sviluppare un senso critico che permetta al singolo individuo di evitare che gli orrori del passato possano ripetersi nel futuro. Nell'atto del ricordare vi è dunque la traccia di un profondo valore etico-morale, e anche se una parte della memoria va perduta, è necessario ricordare proprio perché "la memoria fonda comunità"⁷⁹.

•
;

⁷⁶ *Ivz*: 90.

⁷⁷ *Ivz*: 90-91.

⁷⁸ Cfr. Suhr 1992: 71.

⁷⁹ Assmann 2019:104.

Bibliografia

Letteratura primaria:

- Arendt, Hannah (1945), *German Guilt*. «Jewish Frontier»
- Arendt, Hannah (1963), *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York: The Viking Press
- Celan, Paul (2003), *Schwarze Flocken*. In P. Celan, *Werke. Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis*, 2./3. Band – 1. Teil, A. Lohr (Hg.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 25
- Grünbein, Durs (1988), *Grauzone morgens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Grünbein, Durs (1991), *Gedicht über Dresden*. In D. Grünbein, *Schädelbasisektion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 112
- Grünbein, Durs (1996), *Vulkan und Gedicht*. In D. Grünbein, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 34-39
- Grünbein, Durs (1999a), *Nach den Satiren*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Grünbein, Durs (1999b), *Poesia su Dresda*. In D. Grünbein, *A metà partita* (trad. it. e a cura di A.M. Carpi), Torino: Einaudi, 85
- Grünbein, Durs (2005), *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Grünbein, Durs (2008), *Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus*, Deutsch und Japanisch, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel Verlag
- Hölderlin, Friedrich (1990), *Hyperion*, 2. Aufl., Leipzig: Reclam
- Jocks, Heinz-Norbert/Grünbein, Durs (2001), *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln: DuMont
- Kaschnitz, Marie Luise (1985a), *Hiroshima*. In M.L. Kaschnitz, *Gesammelte Werke*, C. Büttrich/N. Miller (Hg.), Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 258-259.
- Kaschnitz, Marie Luise (1985b), *Von der Schuld*. In M.L. Kaschnitz, *Menschen und Dinge 1945. Zwölf Essays* [1946], Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 91-99
- Kaschnitz, Marie Luise (2017), *Diotima. Fra antica Grecia e nazismo* (trad. it. e a cura di Lucia Mor), Brescia: Morcelliana

Letteratura critica:

- Ahrend, Hinrich (2010), *“Tanzen zwischen sämtlichen Stühlen”. Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Würzburg: Königshausen und Neumann

- Assmann, Aleida (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck
- Assmann, Aleida (2018), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [1999], München: C.H. Beck Paperback
- Assmann, Aleida (2019), *Sette modi di dimenticare* (trad. it. di Tomaso Cavallo), Bologna: il Mulino
- Barone, Heng (2015), *Musealer Gedächtnisraum und Erinnerungsinstallationen. Erinnerung als räumliches Konzept in Marie Luise Kaschnitz' Das Haus der Kindheit*. In S. Schulte (Hg.), *Erschriebene Erinnerung. Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung*, Köln: Böhlau Verlag, 21-48
- Deckert, Renuart (Hg.) (2005), *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 189-223
- Deckert, Renuart (2010), *Ruine und Gedicht. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, Dresden: Thelem
- Fuchs, Anne (2019), *Porcellana. I bombardamenti di Dresda nella poesia di Durs Grünbein* (trad. it. di D. Vecchiato). In D. Vecchiato (a cura di), *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein*, Milano: Mimesis Edizioni, 73-91
- Galvan, Elisabeth (2007), *Erzählen und beschreiben. Griechische Mythen von Marie Luise Kaschnitz und Friedrich Georg Jünger*. In G. Figal/G. Knapp (Hg.), *Mythen. Jünger-Studien*, Band 3, Tübingen: Attempto, 79-92
- Gersdorff, Dagmar von (1997), *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel Verlag
- Grimm, Reinhold (1984), *Ein Menschenalter danach. Über das zweistrophige Gedicht Hiroshima von Marie Luise Kaschnitz*. In U. Schweikert (Hg.), *Marie Luise Kaschnitz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 209-225
- Gross, Marek (2011), *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik. In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, Berlin: LIT Verlag
- Halbwachs, Maurice (2001²), *La memoria collettiva* (trad. it. di Paolo Jedlowski e Teresa Grande, a cura di), Milano: Edizioni Unicopli
- Klein, Sonja (2008), *„Denn alles, alles ist verlorne Zeit“. Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, Bielefeld: Aisthesis Verlag
- Mor, Lucia (2014), *La fuga negata. Marie Luise Kaschnitz e il nazismo*. «L'Analisi linguistica e letteraria» 22 (1-2), 211-222
- Nora, Pierre (1984-1992), *Les Lieux de Mémoire*, 3 voll., Paris: Gallimard

- Schulte, Sanna/Barone, Heng (2015), *Über das Erschreiben und Erfinden von Erinnerungen. Einleitung*. In S. Schulte (Hg.), *Erschriebene Erinnerung. Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung*, Köln: Böhlau Verlag, 9-18
- Schweikert, Uwe (Hg.) (1984), *Marie Luise Kaschnitz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Suhr, Ulrike (1992), *Poesie als Sprache des Glaubens. Eine theologische Untersuchung des literarischen Werkes von Marie Luise Kaschnitz*, Stuttgart Berlin Köln: Kohlhammer
- Weidauer, Walter (1965), *Inferno Dresden: über Lügen und Legenden um die Aktion "Donnerschlag"*, Berlin: Dietz Verlag
- Weil, Katharina (2017), *"Meine Adern Porphyry". Antikenrezeption im Werk von Marie Luise Kaschnitz*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter
- Vecchiato, Daniele (a cura di) (2019), *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein*, Milano: Mimesis Edizioni

Saggi/Articoli in rete:

- Cometa, Michele (2001), *Riscritture. Marie Luise Kaschnitz e il mito greco*. «Rivista di Studi Germanici» 39 (2), 1-9
<https://www.researchgate.net/publication/280880845_Riscritture_Marie_Luise_Kaschnitz_e_il_mito_greco> [20.08.2021]
- Eshel, Amir (2001), *Diverging Memories? Durs Grünbein's Mnemonic Topographies and the Future of the German Past*. «The German Quarterly» 74 (4), 407-416
< <https://www.jstor.org/stable/3072634?origin=crossref>> [20.08.21]
- Goebel, Rolf (2007), *Gesamtkunstwerk Dresden: Official Urban Discourse and Durs Grünbein's Poetic Critique*. «The German Quarterly» 80 (4), 492-510
<<http://www.jstor.org/stable/27676108>> [20.08.2021]
- Pelloni, Gabriella (2013), *La Heimat scomparsa. Fratture, memorie e identità nella giovane letteratura tedesca post-Wende*, LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, N. 2, 333-348 <<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/7582>> [20.01.22]

Filmografia:

- Cipollitti, Gabriele (dir.) (2016), *Hiroshima e Nagasaki: i giorni della bomba*. Ulisse: il piacere della scoperta, Italia, Rai <<https://www.raiplay.it/video/2015/06/Ulisse-II-piacere-della-scoperta-Hiroshima-e-Nagasaki-i-giorni-della-bomba-57ab9510-6679-47ca-bc5c-8a8951793498.html>> [22.10.2021]

Sergio Corrado

La Grecia moderna all'ombra del suo passato.
Il discorso filellenico nella lirica tedesca

European solidarity for the Greek insurrection of 1821 is only one of the modalities of the philhellenic discourse, which, in the modern era, was born with Winkelmann's neoclassicism and has continued to operate over the centuries—until today, in the interest in Greece at a time of economic crisis, perceived as an 'exotic' land for its resistance to globalized capitalism and aggressive neoliberalism. What unites the different forms of philhellenism in the German literary texts analyzed here (from the epigonic poetry of the nineteenth century with Greek topics to Grünbein's poem about the Acropolis, from the description of Athens in the first of Wolf's lessons, which introduce the novel *Kassandra* to the poem in which Grass accuses the EU of the austerity measures imposed on Greece) is their *idealization of Greece*, whose counterpart is the *denial of real Greece*. The latter is perceived as disappointing if compared to ancient or pre-modern Greece, which conversely embodies the paradigm of classicism or of 'authenticity'.

Modern Greece in the shadow of its past.
Philhellenic discourse in German poetry

[philhellenism; German poetry; idealization of ancient Greece;
disappointment for modern Greece; exoticism]

•
;

1. Una questione preliminare: quale filellenismo?

Il 2021 è l'anno della celebrazione del bicentenario dell'*epanastasi* (επανástαση), la rivoluzione (o forse sarebbe meglio definirla *sollevazione*, o *insurrezione*) dei greci contro l'oppressione ottomana. Partito dal Peloponneso, il moto insurrezionale si propaga velocemente ad altre parti del paese, anche se bisognerà attendere la fine della Seconda guerra mondiale perché la Grecia assuma l'odierna configurazione territoriale. Nonostante soltanto nel 1830 venga proclamata l'indipendenza dello Stato greco, che un paio di anni più tardi diventa monarchia con l'ascesa al trono di Ottone (principe di Baviera), la data simbolo per i greci resta il 1821: è questo il momento che essi ritengono decisivo per la loro identità nazionale, la quale dunque si definisce innanzitutto come atto di liberazione dal dominio turco – e sappiamo bene come questa conflittualità politica e militare continui

a essere ancora oggi rilevante. Non stupisce dunque che l'anno in cui cade il bicentenario sia l'anno delle manifestazioni ufficiali, delle mostre e dei convegni dedicati alla nascita della Grecia moderna e in particolare al fenomeno del filellenismo, che quella nascita ha preparato e accompagnato.

Il filellenismo è un fenomeno molto complesso, prevalentemente ma non esclusivamente europeo, perché ha interessato anche l'America¹; e proprio in risposta a questa complessità si sono intensificati ultimamente i tentativi di sistematizzazione teorica. Tra i vari problemi di rilevanza metodologica e terminologica – vale a dire: fino a che punto si possa parlare di *filellenismo* al di fuori della solidarietà culturale, religiosa, politica e organizzativa con gli insorti –, e dunque di definizione della cornice temporale del fenomeno, forse quello principale riguarda il rapporto tra questo filellenismo propriamente detto e l'operazione di riscoperta dell'antichità classica nella seconda metà del Settecento, iniziata in Germania da Winckelmann e poi rinsaldatasi nella stagione del classicismo weimariano². Una ricostruzione del dibattito relativo e delle varie posizioni teoriche esula senz'altro da questa sede³; in sintesi va tuttavia detto che appare più interessante e feconda una lettura ampia del fenomeno, che non lo leghi cioè solo ai primi decenni dell'Ottocento ma lo consideri lungo un arco molto lungo di tempo, che si può far arrivare fino a oggi, tenendo ovviamente conto delle notevoli differenze epocali⁴. In tal senso, non è fuorviante servirsi

¹ Sulle differenze tra il filellenismo europeo e quello degli Stati Uniti, meno caratterizzato dall'impegno politico e in cui prevale piuttosto una tendenza genericamente filantropica, cfr. Maras 2012: 118 ss.

² Tra gli innumerevoli lavori al riguardo mi limito a segnalare Heß/Agazzi/Décultot (2009), con un'ampia prefazione ricca di riferimenti bibliografici (in part. nota 12 a p. XII sugli aspetti artistico-letterari del filellenismo).

³ La letteratura critica sul filellenismo è molto estesa. Per un primo inquadramento temporale del fenomeno, con una sintesi dei possibili approcci critici e della problematica terminologica si rimanda a Toliás (2016), che soprattutto nelle prime note offre un'ampia bibliografia. Toliás rileva come il fenomeno sia stato rintracciato già nell'antichità: "The dissemination of Greek culture during ancient times is also referred to fairly often as philhellenism"; in tal senso si è considerato il filellenismo "an upshot of Hellenism, the shared Hellenic heritage and its diffusion" (*ivi*: 53). La notevole molteplicità di forme assunte dai motivi filellenici in culture ed epoche molto diverse tra loro rende per Toliás molto difficile un discorso critico sintetico (cfr. *ivi*: 57).

⁴ Ricostruendo gli sviluppi storici del filellenismo, Toliás utilizza una formula convincente: "Philhellenism [...] had deep roots and cast a long shadow" (*ivi*: 53). Sull'utilizzabilità del termine per l'antichità Vöhler/Alekou/Pechlivanos (2021) hanno una posizione ancora più radicale rispetto a Toliás (vedi nota precedente), e sono convinti che "European philhellenism derives its driving force from antiquity" (*ivi*: 1), in particolare dalla cultura latina. Pensare il filellenismo come un elemento fondante dell'identità europea, e al tempo stesso rilevarne le radici nell'antichità classica, implica la possibilità di spostare poi anche in avanti i termini tempo-

del termine *filellenismo* anche per indicare le variegata modalità discorsive con le quali la Grecia è stata investita, da parte della cultura alternativa di matrice *hippie*, di un significato particolare negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, e poi ancora negli anni Ottanta, quando la si è individuata come praticabile luogo di fuga dalla civiltà dei consumi, nel quale provare a realizzare utopie e forme di esistenza alternative⁵. Allo stesso modo, nel rifiuto da parte di una fetta consistente dell'opinione comune greca, non solo di matrice antagonista, di sottomettersi in questi ultimi anni, nella fase acuta della gravissima crisi economica, alle logiche del capitalismo globalizzato e del neoliberalismo si è vista una potenzialità se non rivoluzionaria almeno di resistenza creativa, così che la Grecia è stata idealizzata come l'ultimo paese in Europa dove ci si può sottrarre alla violenza della modernità avanzata⁶.

Pur nella loro limitatezza di schema, queste brevi note introduttive costituiscono la premessa necessaria per il percorso che si propone nelle pagine seguenti, in quanto indicano la plausibilità dell'arco temporale in cui si situa la lirica tedesca presa in esame, vale a dire da metà Ottocento circa fino a oggi. Perché postulando la continuità del discorso filellenico attraverso i secoli e al di là delle differenze politiche e tipologiche, se ne può cogliere la legge costitutiva, il fondamento stesso: *l'idealizzazione della Grecia*, di cui si possono individuare – sempre molto schematicamente – dal Settecento a oggi quattro figure: l'Ellade classica quale ideale settecentesco di perfezione estetico-culturale; il moderno Stato nascente come realizzazione di potenzialità rivoluzionarie e avamposto cristiano contro l'Islam

rali del fenomeno – del resto, su questo punto *l'incipit* della loro introduzione è esplicito: “The long and complex history of philhellenism spans the period from antiquity to the present” (*ibidem*). Ancora più spostata verso l'antichità è la scelta terminologica di Güthenke (2008), che sussume sotto il termine “Hellenism [...] the positive investment of ancient Greece as a cultural system, the political Philhellenism of the eighteenth and nineteenth centuries, and the imagination of modern Greece, or neo-Hellenism, both outside and within Greece” (*ivi*: 11; ma cfr. anche *ivi*: 6). Anche Zacharia (2008a) si muove in questa direzione, dando il titolo *Hellenisms* a un volume di saggi su tematiche che vanno dall'antichità fino ai giorni nostri, e considerando dunque, come Güthenke, il filellenismo propriamente detto una variante dell'ellenismo, il cui spettro semantico Zacharia indaga nell'introduzione, al termine della quale rivendica come una novità questo arco di indagine così esteso, non particolarmente apprezzato dagli editori, abbastanza poco interessati a tematiche greche che superino il periodo bizantino (cfr. Zacharia 2008b: 18) – un altro valido esempio della negazione della Grecia moderna che è al centro del presente lavoro.

⁵ Su questo aspetto rimando a Corrado 2021 (in part.: 99-100).

⁶ Su questo aspetto si veda l'interessante lavoro di Panagiotopoulos/Sotiropoulos (2020); si veda inoltre qui nota 24.

ottomano⁷; lo spazio geografico ‘periferico’ e alternativo in cui isolarsi dalla complessità e dall’alienazione metropolitana; il luogo di crisi ma anche di resistenza politica alla logica distruttiva del capitalismo. Il corollario di questa idealizzazione è la *negazione* (o se si preferisce: la rimozione) *della Grecia reale*, del paese ‘realmente esistente’, per utilizzare una formula ben nota in ambito tedesco, e che forse potrà tornare utile nel breve *excursus* su Christa Wolf. E se è vero, come appena detto, che l’idealizzazione della Grecia è la legge costitutiva di *ogni* forma di filellenismo (rivoluzionario o conservatore, erudito o religioso, di matrice *hippie* o anticapitalistico), va ricordato che il suo paradigma originario, istituito dalle poetiche classiche e fungente poi in modo esplicito o invece sotterraneo in ogni idealizzazione successiva, consiste nell’esaltazione dell’antichità greca (e segnatamente di quella classica) *in quanto contrapposta alla decadenza del presente*.

Questo spiega perché questo meccanismo di svalutazione del presente si riscontra anche in testi molto recenti, come quelli che analizzerò più avanti; o perché lo si trova all’opera anche in varianti di filellenismo contrapposte tra loro sia nei principi ispiratori che nelle pratiche politiche e negli esiti. Mi riferisco al filellenismo sovversivo e al filellenismo istituzionale: il primo è quello che vide protagonisti principalmente soggetti rivoluzionari, animati da ideali liberali, cittadini europei entusiasti mossi dalla passione politica e dalla consapevolezza di vivere in realtà, come quella tedesca, segnate da oppressione e repressione; nell’insurrezione greca, come è noto, essi vedevano un esempio di ciò che sarebbe potuto e dovuto accadere nel resto d’Europa. Questo filellenismo, che si inquadra nella stagione dei moti degli anni Venti, forse il più ‘spettacolare’, il più produttivo sul piano iconografico (si pensi agli innumerevoli dipinti e incisioni raffiguranti battaglie, drappelli, combattenti moribondi su drammatici sfondi marini o dinanzi a rovine di antichi templi), era politicamente molto diverso, e anzi di segno opposto rispetto a quello coevo, istituzionale, messo in atto a Monaco dalla famiglia Wittelsbach, che di lì a poco avrebbe fornito con il giovanissimo Ottone il primo monarca greco. L’idealizzazione della classicità greca era funzionale alle ambizioni di autorappresentazione dei regnanti bavaresi, che nel quadro di un progetto di ellenizzazione della città fecero realizzare il complesso del Königsplatz, comprendente prima la gliptoteca, poi l’edificio adibito alla raccolta dell’arte antica e

⁷ Per Rassidakis (2019) non va dimenticato che anche la spiritualità ortodossa è stata idealizzata: “die Weltabgeschiedenheit und Fortschrittsskepsis der Mönche kommen der Sehnsucht nach einer alternativen Lebensweise westlicher Reisender entgegen”, così che talvolta “dieser ‘Byzanz-Diskurs’ [konkurriert] mit dem Hellas-Diskurs” (*ivi*: 124). Sulla funzione della lirica filellenica tedesca per la costruzione di un’identità da contrapporre all’alterità orientale cfr. vom Berg 2012.

infine i Propyläen, con il dichiarato intento di trasformare Monaco in una nuova Atene, e cioè in sostanza di renderla immortale.

Cosa accomuna due filellenismi così diversi tra loro? Si tratta davvero dello stesso fenomeno culturale? Io credo siano due modalità differenti dello stesso discorso, perché hanno alla radice il medesimo meccanismo di idealizzazione che abbiamo isolato poco sopra, anche se i rispettivi ideali venivano costruiti diversamente: uno con il marmo utilizzato a Monaco, l'altro con le armi e la logistica, ma entrambi anche con la letteratura – una letteratura che esaltava il passato greco. Nonostante dunque la contrapposizione politica, il filellenismo militante dei circoli di volontari in partenza dalla Germania per la Grecia e quello erudito-‘monumentale’ che segnò l'architettura e l'urbanistica monacense (e che poi costituirà la base del neoclassicismo di fine Ottocento e inizio Novecento in Europa) hanno in comune l'ammirazione per la classicità. Sebbene infatti la composizione dei *Vereine* che appoggiarono la causa greca, raccogliendo fondi e organizzando materialmente il trasporto dei volontari, fosse variegata, vi era una prevalenza della borghesia colta e di quella attiva nell'ambito amministrativo, la cui formazione era stata improntata agli studi umanistici, e che pertanto aveva una qualche dimestichezza con l'antichità greco-classica⁸.

Si tratta tuttavia di un'ammirazione dagli alti costi, anche per la lunga ombra che ha gettato sul processo di costruzione della propria identità nazionale da parte degli stessi greci⁹. Se si dovesse scegliere una cifra per indicare questo

⁸ Sulla struttura sociale dei *Vereine* filellenici in Germania cfr. Maras 2012: 78-79.

⁹ Una disamina delle conseguenze del discorso filellenico sulla cultura greca moderna e fino a oggi, e delle sue implicazioni ideologico-politiche, esula da questa sede; si tratta però di una problematica molto interessante: alcuni vi hanno visto una forma di colonizzazione culturale. La strategia messa in atto già nel primo Ottocento da parte dei “Wiederentdecker” della Grecia “ist [...] eine Art ‘Hellenisierung’ der Neugriechen” (*ivi*: 35): opportunamente ‘ellenizzati’ essi avrebbero dovuto ricucire la distanza dal loro glorioso passato e su questo costruire la propria autoconsapevolezza di nazione moderna – solo così sarebbero stati accolti tra i moderni Stati europei (cfr. *ibidem*). In tal senso, “philhellenism could be seen as an ideological construct of the West to which Modern Greeks were called to respond”, come scrive Tolia (2016: 62), il quale ricostruisce la reazione che già a metà Ottocento si registra in Grecia contro l'idealizzazione dell'antichità da parte degli europei d'Occidente, che d'altra parte nascondeva l'ignoranza della realtà greca presente (cfr. *ivi*: 69-70). Zacharia (2008b: 11) parla di “appropriation of Hellenism by modern Greece”; sulla nazionalizzazione di questo concetto cfr. *ivi*: 14. Un testo fondamentale al riguardo, particolarmente innovativo per il suo taglio etnografico, è Hamilakis 2007, che “explores the key position of the ancient Greek (mostly classical) heritage and its material manifestations in the lives, imagination, experiences, anxieties, and hopes of people in Greece” (*ivi*: 7). Sul difficile e contraddittorio processo di costruzione di un'identità nazionale dopo il 1821, sospeso tra lo sforzo di ricollegarsi al passato classico e l'ambizione a trovare un posto tra gli Stati dell'Europa moderna, cfr. Petropoulou 2001: 43 ss. (in part.: 44).

‘complesso greco’, una cifra capace di rendere in modo sintetico quel che lega insieme le diverse manifestazioni del filellenismo, ricorrerei ai termini di *ossessione* e *delusione*. Da un lato, infatti, nel corso dei secoli, e in certa misura fino a oggi, la Grecia antica si è costituita come paradigma dell’irraggiungibile, o meglio: del perduto non più raggiungibile, una sorta di fantasma della cultura occidentale, nei termini in cui Agamben ha definito la “topologia dell’irreale”¹⁰; e proprio in virtù di ciò essa ha esercitato – e almeno in parte continua sorprendentemente a esercitare – la sua fascinazione. Dall’altro, la delusione derivante dal confronto tra l’immagine idealizzata della Grecia antica e la realtà greca – una delusione ineludibile in quanto insita nel dispositivo di quella idealizzazione, e che nella letteratura tedesca ha forse il suo primo grande esempio nel disincanto di Iperione – ha prodotto una messa tra parentesi della Grecia moderna, cioè della Grecia reale, che non solo nella lirica epigonale dell’Ottocento, ma come vedremo anche in autori tardonovecenteschi o contemporanei quali Christa Wolf, Günter Grass o Durs Grünbein ha finito per essere negata.

Il filellenismo va considerato dunque un fenomeno transepocale, e non limitato al periodo insurrezionale della prima parte dell’Ottocento; ed è in questa prospettiva che nel presente lavoro propongo un percorso attraverso i secoli, concentrandomi sul genere lirico, che per le sue caratteristiche ha fornito da sempre uno dei principali linguaggi per codificare l’entusiasmo per la Grecia e la sua idealizzazione. Osserveremo come la classicità esaltata da Winckelmann si trasforma nella poesia epigonale ottocentesca in una sorta di scenografia fantastica e spesso kitsch, con funzione di antidoto alla realtà tedesca contemporanea. Queste liriche mostreranno con chiarezza quanto già anticipato, e cioè che il risultato dell’ammirazione incondizionata per l’antica Grecia è la delusione per la Grecia moderna, che certo versava – ancora per lungo tempo dopo la nascita dello Stato autonomo – in una condizione molto difficile, di estrema povertà e arretratezza. Già i diari e i resoconti di viaggio dei volontari filellenici che si recarono a combattere contro i turchi danno conto di questo sentimento di delusione e disincanto, che si ritrova poi nelle testimonianze della maggior parte dei (pochi, date le difficoltà logistiche dell’epoca) viaggiatori e intellettuali che raggiungevano il paese: delusione per il divario incolmabile tra passato e presente – il che equivale a dire: tra la Grecia reale e la proiezione di un sogno, la costruzione erudita e letteraria di un mondo perfetto¹¹.

¹⁰ Agamben 1977: XV.

¹¹ Eideneier (2010) parla della delusione dei militanti filellenici e degli eruditi che ebbero modo di visitare la Grecia nell’Ottocento, per il fatto di non aver ritrovato l’antica Grecia in loco; essi torna-

Se la grande eredità del passato ha costituito – oltre che certamente un'enorme risorsa – uno dei principali problemi nella costruzione dell'identità culturale greca moderna, a partire dalle complicate strategie di politica linguistica messe in atto nel corso di un secolo e mezzo, nondimeno all'esterno essa ha pregiudicato non poco la conoscenza della società e della cultura greche dell'Ottocento e del Novecento, spesso ritenute 'inadeguate' e decadute rispetto al passato glorificato. Ha preso così forma una sorta di *filellenismo senza la Grecia* (moderna), che segna decisamente la lirica tedesca dell'Ottocento da cui parte questa breve indagine, ma che ritroviamo poi in atto sorprendentemente anche nella prosa di Christa Wolf, alla quale dedico un breve *excursus*, al fine di mostrare come la negazione del presente operi perfino in un'autrice così attenta alla realtà circostante e così politicamente consapevole. Del resto, ancora negli anni più recenti, e seppure con modalità diverse, ritroviamo questa stessa rimozione nelle poesie di Grass e di Grünbein scelte qui come esempio per concludere il percorso. Al termine del quale, registrate le costanti del discorso filellenico nell'ambito della cultura tedesca dal Settecento a oggi, sarà possibile verificare il bilancio critico fin qui anticipato, circa i risvolti problematici di una svalutazione del paese reale che rischia di togliere respiro al lavoro erudito, filologico e archeologico, e di esaurirne la ricchezza in un'autoreferenzialità per certi versi limitante.

2. L'Ellade kitsch della lirica tedesca ottocentesca: una proposta di lettura pop

Nel corso dell'Ottocento la letteratura tedesca ha conosciuto una notevole produzione lirica dedicata alla Grecia. Se le poesie di Müller, le più note e studiate, essendo state scritte proprio negli anni Venti si concentrano sugli eventi rivoluzionari e danno un contorno all'entusiasmo e anche alla rabbia che accom-

rono così ai loro studi e licei umanistici, rimanendo in futuro “von jeder Annäherung an das reale Land Griechenland unbefleckt” (*ivi*: 41). Anche Ullrich (2012), analizzando la dimensione religiosa del conflitto greco-turco per come veniva vista dal filellenismo tedesco, sottolinea che la pietà per il popolo greco e l'ondata di commozione e speranza “ermangeln eines direkten Bezuges zur konkreten Situation der Griechen” (*ivi*: 93). Maras (2012: 58) rileva come i viaggiatori di inizio Ottocento avvertissero il problema della “Differenz zwischen geschichtlichem Wissen und gegenwärtigem Erlebnis”; essi cercavano di risolverlo attraverso un “Prozess der Justierung von Altem und Neuem” (*ibidem*), soprattutto nel senso di quella “Hellenisierung von Landschaft und Volk” (*ibidem*) che ha lasciato tracce evidenti nell'iconografia. Si tratta di strategie con le quali si puntava a rivitalizzare l'immagine dell'antichità classica, strappandola alla sua musealità per inserirla nella *Lebenswelt* recepita sul posto, a sua volta stilizzata grazie agli elementi forniti dall'erudizione e dalla cultura classica (cfr. *ivi*, p. 59). Della disillusione dei viaggiatori occidentali, i quali una volta in Grecia devono constatare “dass Griechenland nicht (das imaginierte) Hellas ist”, parla anche Rassidakis (2019: 110).

pagnano l'impegno militante, con il passare del tempo finiscono per prevalere motivi classicheggianti e un gesto lirico che ripropone, con esiti ora manieristici, il nucleo originario del discorso filellenico: l'esaltazione della Grecia antica e il sentimento di lutto per le sue rovine¹².

La lirica dei poeti eruditi dell'Ottocento medio e tardo, dei quali si propongono qui alcuni esempi, si inquadra senz'altro nel contesto della cultura Biedermeier, e può essere considerata dunque una letteratura escapistica, impegnata nel disegnare idilli esotici per ambientazione, ma molto tedeschi per il gusto che esprimono. Ma se valutiamo questi testi in base alla nostra possibilità di farne, oggi, oggetto di lettura, se cioè ci chiediamo quale possa essere, al di là di quella storico-letteraria e filologica, una feconda strategia di ricezione, dobbiamo riconoscere la difficoltà che si presenta, tanto a causa delle immagini da repertorio, quanto per il discorso epigonale e ripetitivo sulla Grecia. Per tale motivo, prendendo molto sul serio la loro funzione escapistica propongo una lettura che provi a decontestualizzare il più possibile queste liriche; in altri termini, invece di mostrare la scontata inconsistenza del discorso sulla Grecia, che molto seriamente cercano di costruire, vorrei mettere in risalto il loro effetto non volutamente frivolo, in una parola: il loro effetto pop.

Ancora decenni dopo l'insurrezione, quando, svanito ormai l'entusiasmo della liberazione, nel paese si stentava a organizzare la macchina statale, e si affrontavano problemi enormi quali la scarsità delle risorse, la lentezza del processo di modernizzazione, la definizione di una nuova identità geopolitica e culturale, la Grecia si conferma un tema privilegiato per la poesia tedesca, uno schermo su cui continuare a proiettare ideali e sogni estetici, codificati in forme liriche pompose e sterili. Trasfigurata, nei testi di poeti eruditi come Ernst Ziel, Franz Binhack o Theodor Altwasser, in una scenografia kitsch riempita da una florida natura mediterranea, la Grecia diventa un rifugio idilliaco per fantasie accademiche, opportunamente spettacolarizzate da un utilizzo manualistico di figure mitologiche e di *topoi* classicheggianti, che ne garantiscono la rassicurante irrealtà.

Svanita è ormai ogni traccia di pathos politico, tanto più che nel corso dell'Ottocento la situazione del paese è ben diversa da quella dagli anni Venti. Il progetto

¹² Le liriche scritte a ridosso dell'*epanastasi* contengono molti riferimenti a eventi contemporanei; nonostante questo esse si presentano "als idealische, ahistorische, referenzlose, oft auch allegorische Dichtung" (Scheitler 2007: 71), in quanto tale più facilmente recepibile per il pubblico tedesco. Se per questa produzione lirica si può ancora parlare di "Oszillieren zwischen dem realen Land der levantinischen Türken und Neugriechen und Griechenland als Ideal" (*ibidem*), secondo Scheitler un aspetto interessante che può sottrarre all'oblio testi per lo più esteticamente irrilevanti, per quella successiva resta valido soltanto il secondo polo dell'oscillazione.

culturale di Hölderlin, la sua idea di trovare una connessione tra la Grecia e la Germania, ma anche l'elezione, proposta da Winckelmann, dell'Ellade antica a paradigma estetico per l'educazione dell'artista moderno, sono ormai non più attuali. Così come sarebbe inutile cercare nelle mediocri liriche di questi poeti tracce della raffinata operazione metaletteraria compiuta da Goethe nella seconda parte del *Faust*, che sancisce la fine dell'illusione di poter rivitalizzare l'antichità greca per utilizzarla come modello culturale per il presente. La peripezia di Faust nel mondo dell'antica Grecia è un viaggio nell'archivio della nostra memoria culturale, nonché una sorta di ricapitolazione delle moderne conoscenze filologiche; non a caso Goethe sceglie figure di una mitologia minore, alle quali non si possono chiedere slanci entusiastici – piuttosto, esse somigliano alle figurine di un almanacco, che proprio per questo si prestano così facilmente al libero gioco della creazione poetica.

Io credo che questa strategia goethiana, che si può definire postmoderna *in nuce*, contenga una chiave di lettura appropriata per la lirica tedesca di argomento greco che a breve vedremo, nella quale però non viene più messa in discussione la possibilità di entrare in rapporto con l'antichità greca, considerata un patrimonio acquisito, immediatamente utilizzabile: avendo ormai perduto ogni potenzialità trasformativa, per questi poeti essa costituisce una materia inerte, cui è facile accedere attraverso pratiche erudite. Allo stesso tempo – e qui mi riallaccio a quanto detto in apertura – nelle loro poesie la Grecia moderna, *reale*, viene tanto più negata (o talvolta svalutata nel confronto con l'antica) quanto più viene ridotta a scenografia di cartapesta. Svanita l'idea che l'Ellade costituisca il modello per una palingenesi culturale e politica della Germania, questa lirica si codifica come atemporale – il che naturalmente era funzionale all'elaborazione di un'estetica antirealista e conservatrice.

E tuttavia: c'è un modo per definirla che non sia l'etichetta di *lirica epigonale*, o che non ricorra a una formula *e negativo*? Volendo provare a individuarne delle qualità positive, e possibilmente ancora fruibili, potremmo forse – come già anticipato – ricorrere alla categoria del *pop*: la Grecia di questi poeti sembra il palcoscenico di un'operetta pop, nella quale si mette in scena un lutto posticcio, il che non esclude una sotterranea malinconia – come in *Griechenland* di Ernst Ziel:

Der Himmel blau't; es plätschern die Cascaden;
 Sie lullen die Granaten ein in Träume;
 Mit Dufthauch füllen wilde Mandelbäume
 Die säulenreichen, ragenden Arcaden:

Sanft wehet Kühlung von den Uferpfaden,
 Wo leise lispeln blasse Meeresschäume,
 Und Abends, wenn durch blut'ge Wolkensäume
 Die Sonne sinkt, dann tanzen die Mänaden.

Das ist das Land, wo einst des Mäoniden,
 Des Pindar und der Sapho Lied erklingen
 Und wo die Wiege stand von dem Peliden.

Das ist das Land, wo den Olymp errungen
 Die hohe Kraft des herrlichen Alciden
 Und wo voll Würde Sophokles gesungen¹³.

È solo uno dei molti esempi che avrei potuto scegliere, piuttosto simili l'uno all'altro, differenti più che altro per aspetti formali legati alla tipologia di lirica: sonetto, elegia, quartine ecc. Figure e immagini paesaggistiche sembrano prese da un catalogo – e probabilmente lo sono anche, almeno per quanto riguarda i riferimenti mitologici. Nei testi di questi autori, che potrebbero essere smontati e riassemblati a piacere, troviamo l'intero spettro dei temi consueti: la Grecia abbandonata dagli dèi, le rovine, la non replicabilità della magnificenza passata, la natura rigogliosa e paradisiaca, il calore delle terre del Sud mediterraneo, l'erotismo pudico di donne di 'marmorea bellezza' ecc.; e anche gli elementi paesaggistici si ripetono con notevole uniformità: pastori con greggi, fonti, molto vino e grappoli d'uva prosperosi, navi, olivi e marmo, e poi – immancabile – l'Imetto 'dal dolce miele', completo di ronzio di api. Evidentemente, circa un secolo più tardi ancora fa capolino lo stile anacreontico del rococò tedesco, talvolta un po' immalinconito dal motivo romantico delle rovine e dal tono elegiaco che vi è connesso.

Non stupisce allora che neanche nelle *Erinnerungen aus Griechenland* di Emanuel Geibel, che pure, a differenza degli altri, aveva vissuto due anni in Grecia, troviamo dei tratti realistici, una rappresentazione del paese che non si limiti a riprodurre l'iconografia di maniera:

Niemals werd' ich dich vergessen,
 Wie ich einst im Kranz dich sah
 Deiner Palmen und Zypressen,
 Reizendes Parichia!

Aus dem Meer auf Felsterrassen
 Steigst du sanft, und dichter Wein

¹³ Ziel (online-a); dalla raccolta *Sonette*.

Hüllt die säulenreichen Gassen
Dir in grüne Schleier ein.

Brunnen rauschen, Vögel rufen,
Rosen glühn im Laubgeflecht,
Und hinauf, hinab die Stufen
Wallt ein göttergleich Geschlecht:

Blonde Knaben, deren Brauen
Träumerischer Ernst umwebt,
Schlanke, marmorschöne Frauen,
Deren Schritt wie Reigen schwebt.

Ob die Fabelwelt der Dichter
Längst zerronnen: hoch und rein
Spielt um diese Angesichter
Noch von ihr ein Widerschein;

Und in fremder Märchenhülle,
Wenn sie dir vorübergehn,
Glaubst du Phöbus' Lockenfülle,
Aphroditens Reiz zu sehn.

Wahrlich, aus dem Weltgetriebe
Flücht' in diese stille Bucht,
Wer die Sehnsucht, wer die Liebe,
Wer der Schönheit Urbild sucht¹⁴!

Come si può ben vedere, anche qui torna a porsi l'eterna questione: sono svaniti per sempre i gloriosi giorni dell'Ellade perfetta? Le risposte fornite da questi poeti variano di poco l'una dall'altra, perché seguono soltanto un paio di schemi discorsivi. A volte, come nella lirica appena citata, è affidata al poeta la capacità o meno di riconoscere gli antichi, 'nobili' tratti nei greci e nelle greche del presente (in questo caso negli e nelle abitanti di Parikia, la cittadina principale dell'isola di Paros), e in alcuni luoghi del paese le pietre miliari della storia della nostra civiltà. In tal senso è interessante il meccanismo proiettivo che mette in moto Geibel: da un lato non c'è più dubbio sulla fine della "Fabelwelt", e soprattutto sul suo carattere appunto di affabulazione; dall'altro però resiste tenacemente l'illusione che dietro forme e segni diversi dal canone classico si nasconda la bellezza e la perfezione ascritta all'antichità greca, tanto da rendere divini anche gli abitanti di Paros. Solo questo assicura alla Grecia la sua potenzialità, solo il suo innescare

¹⁴ Geibel 1883: III, 177-178.

il meccanismo della proiezione rende “still” la baia dell’Egeo; alla fine, il carattere escapistico di questa costruzione estetica viene esplicitamente denunciato, nell’invito a *fuggire* in Grecia dal clamore e dal disordine del mondo – ma è un sogno di fuga nella Grecia antica.

In altre liriche, invece, l’io tardo del (virtuale) visitatore erudito resta malinconicamente solo in mezzo a rovine che non attendono più alcuna rinascita. Oppure la domanda rimane senza risposta, come nell’ultima strofa di *Im Museum*, di Ernst Ziel:

– Ist denn ganz entschwunden des Schaffens Vollkraft,
Seit der Sang Homers in der Aula ausklang,
Seit des ernsten Aeschylus’ lorbeerreiche
Leier verhallte¹⁵?

Se valutiamo questi testi in base a categorie come autenticità, capacità critica, innovatività creativa il giudizio sarà scontato; e tuttavia, dietro le domande un po’ patetiche sulla sopravvivenza dell’antica Grecia, dietro le esclamazioni, le esortazioni e i tristi bilanci si può riconoscere un solido lavoro artigianale sul linguaggio poetico, che punta a creare un’atmosfera fiabesca ed esotica, e un calcolato e talvolta divertente effetto teatrale. Del resto, a innescare l’entusiasmo un po’ forzato di questi poeti non è l’antichità classica ma il proprio cesello linguistico – non è il vino di Paros a renderli ebbri, ma il canto levato in onore del vino di Paros.

Queste poesie pongono noi lettori moderni di fronte a una domanda tipologicamente analoga a quella (in fondo retorica) che esse formulano con insistenza, sulla possibile sopravvivenza della Grecia antica: sono ancora leggibili, oggi, o per la nostra sensibilità estetica esse sono semplicemente troppo patetiche? E se sono leggibili, in quale modo conviene leggerle? Come porsi, ad esempio, di fronte all’*incipit* di *Im Theater des Dionysos*, una lunga lirica di Adolf Friedrich von Schack?

Mälig erblaßte das Licht um Salamis’ zackige Klippen,
Während die Sonne versank in das Aegeische Meer;
Hell nur leuchtete noch der honigberühmte Hymettus
Und die Cekropische Burg hoch auf dem Felsengestein.
Um mich lagen verwirrt zerbröckelnde Tempelgesimse,
Säulen von dorischer Pracht, Trümmer auf Trümmer gehäuft.
Kaum zu erkennen vermochte der Blick in dem Schutte die Stufen,
Drauf das Athenische Volk Haupt sich zum Haupte gedrängt,
Wenn das Theater dem Donner von Aeschylus’ Worten erdröhnte,

¹⁵ Ziel (online-b); dalla raccolta *Oden, Hymnen und Verwandtes*.

Wenn es wie Weihrauchduft Sophokles' Odem durchzog.
 O wie sind sie verklungen, die herrlichen Chöre der Meister,
 O wie liegst du gestürzt, heiligster Tempel der Kunst!¹⁶

Come anticipato, una possibilità è quella di leggere questi testi come una sorta di operetta pop, piena di effetti di luce e di suono, colorata, esagerata, esibizionistica e spettacolare; allora il decoro, la dignità, l'ebbrezza e la pudicizia, la monumentalità e la sentimentalità che vi vengono celebrati assumono qualcosa di involontariamente parodistico, e nella loro assurdità possono risultare anche gradevoli. Ci si può perdere con un certo piacere nelle costruzioni pompose, nel lessico ricco di ornamenti, nell'esibita retorica delle emozioni, e lasciarsi impressionare dagli antichi nomi risonanti, come in un museo pieno di oggetti mirabili. Proviamo a leggere da questa prospettiva *Griechenland (1.)* di Theodor Altwasser:

Ein Meer mit rosig angehauchten Wogen;
 Ein schroffes Inselland mit Felsenthronen
 Und Bergen, wild gezackt mit weißen Kronen,
 Die Küsten wie von Purpurblau umflogen:

So kühn und malerisch in weitem Bogen
 Prangt Hellas vor dem Blick der Epigonen. –
 Es strahlt die Erde dieser milden Zonen
 Das rothe Licht aus, das sie eingesogen.

O schaut nur, wie es über Wäldern zittert
 Und sprüht in tausend purpurfarbnen Funken
 Um Tempel, wüst zerfallen und verwittert!

Das Auge taucht in dieses Schauspiel trunken,
 Das Herz beweint, tief trauernd und verbittert,
 Das Hellas des Homer, todt und versunken!¹⁷.

Liberati da ambiziosi – e, allo sguardo di un osservatore consapevolmente epigonale (“vor dem Blick der Epigonen”), ormai tramontati – progetti di palingenesi culturale, questi scenari di cartapesta sono in grado di procurare una superficiale gradevolezza da *pop entertainment*. E allora, se entriamo in questo gioco estetico e lo recepiamo come tale, possiamo forse rispondere noi oggi anche alla domanda ‘drammatica’ che continuamente pongono questi poeti dell’Ottocento, circa la definitiva scomparsa o meno della ‘perfetta’ antichità greca; perché in una

¹⁶ von Schack 1867: 241.

¹⁷ Altwasser 1870: 122.

prospettiva diversa, che ho definito pop, e che ne dia per scontata l'inattualità, quel mondo antico può continuare a esistere, e ad alimentare un gioco frivolo e innocente come il travestirsi per un puro piacere estetico. Potremmo finalmente rassicurare quei poeti: sebbene in una modalità postmoderna, *oggi* è avvenuto quel prodigio nel quale loro *allora* non potevano più sperare – potremmo rispondere, con un po' di ironia e in un coerente tono pop: *ob yes, Hellas is here to stay*.

3. Sopravvivenze dell'antico nella città inquinata: l'Atene di Wolf (*excursus*)

Prima di affrontare il lungo salto dalla lirica tedesca dell'Ottocento a quella degli ultimi quindici anni, per verificare le analogie tra i differenti discorsi sulla Grecia, ritengo utile un breve *excursus* sul viaggio compiuto da Christa Wolf in preparazione del suo lungo racconto *Kassandra*. Proprio la diversità di genere letterario, la sua poetica realista e la sua consapevolezza politica, nonché il cospicuo stacco temporale tra la sua esperienza greca (ma qui mi limiterò alla parte che si svolge ad Atene) e le liriche presentate sopra, ci offriranno spunti per un interessante confronto. Cercherò di evidenziare come anche in Wolf, pur dopo un secolo abbondante e con una scrittura molto lontana sia dallo stile epigonale che dalle poetiche classiciste, continui sorprendentemente ad agire in modo sotterraneo il discorso filellenico tradizionale, e in specifico il suo 'peccato originale': la negazione (che in lei diventa una critica durissima, una vera e propria svalutazione) della Grecia (in particolare dell'Atene) moderna.

Il 'progetto Cassandra' risale a circa 40 anni fa. Nel 1983 Wolf pubblica presso l'Aufbau-Verlag un volume con il famoso racconto sulla profetessa, preceduto da quattro lezioni introduttive di grande interesse, e forse non meno importanti del racconto stesso, nelle quali dà conto della ricerca effettuata in vista della stesura del testo principale. Nelle lezioni Wolf descrive innanzitutto il viaggio ad Atene e poi a Creta, sulle tracce di quella figura mitologica; per lei la ricerca è parte integrante dell'opera, cosciente come è della complessità delle operazioni che solo rendono possibile l'incontro con la cultura dell'antica Grecia. Wolf si mostra fiduciosa di riuscire, attraverso la ricerca filologica e l'esperienza personale del viaggio, a ridare vita, cioè visibilità e contorno plastico, e soprattutto: parola alle figure dell'antichità greca; e sappiamo che ha un'ambizione ancora più grande, di tipo politico, perché questa rivitalizzazione è per lei funzionale alla critica del presente – non da ultimo: del presente tedesco-orientale. Per tale motivo è significativa la struttura del volume: le lezioni non costituiscono un'appendice autobiografica o un commento, una sorta di *backstage* relativo alla messa in scena del dramma di

Cassandra, bensì le *Voraussetzungen einer Erzählung* (questo il titolo della sezione con le lezioni, riportato all'interno del volume), l'indispensabile premessa per accedere a questo patrimonio della memoria culturale dell'Occidente.

Il viaggio è insomma condizione necessaria all'epifania del mito. Ciò che qui interessa è però il tipo di rapporto che Wolf instaura con la Grecia dei suoi giorni, uscita solo pochi anni prima dalla dittatura fascista dei Colonnelli; un rapporto che appare singolare per una scrittrice così attenta al mondo presente, ai drammi della storia contemporanea, e che ci riporta alla problematica rilevata nella lirica filellenica epigonale. Nel corso della prima lezione Wolf sottopone a una critica molto dura l'Atene moderna, che descrive come una colata di cemento coperta da uno smog asfissiante; ma non sono questi giudizi così riduttivi a colpire, quanto piuttosto il dichiarato imbarazzo verso la città: "Die Stadt [...] blieb mir eine Verlegenheit, weil ich in ihr nichts zu suchen hatte" (Wolf 1983: 25). Questa sorta di fastidio nei confronti della realtà presente sorprende in un'intellettuale come Wolf, la quale condanna la capitale greca in base a un giudizio talmente falsato dall'ideologia da risultare assurdo nella sua ingenuità. Atene diventa infatti una città corrosa dal materialismo e dall'avidità capitalista, dove tutti sono febbrilmente ed esclusivamente alla ricerca di profitto: "Die Stadt, die sich selber frißt" (*ivi*: 30), ossessionata dalla "Jagd nach der Drachme" (*ivi*: 32), come arguisce N., l'accompagnatore (greco) di Wolf.

A rileggere oggi le *Voraussetzungen* ci si meraviglia di questa assenza di curiosità per l'Atene viva, e della mancanza di quella capacità dialettica per altri versi così importante per la poetica realista di Wolf; e tanto più urgente si fa allora la domanda: da cosa è causata una simile distanza dalla Grecia moderna? Probabilmente dal modo stesso in cui Wolf ha costruito il 'progetto Cassandra': identificando la Grecia moderna con il sistema capitalistico e vedendo in essa un esempio della decadenza morale e dei fenomeni di alienazione che ne derivano, Wolf può sgombrare il campo alla ricerca di un'altra Grecia, di un mondo alternativo che non rintraccia nella *polis* classica, bensì in un'epoca arcaica, in una civiltà dalla struttura matriarcale.

Sebbene in una forma discorsiva differente, ritroviamo qui dunque un tratto tipico della cultura filellenica tedesca: l'idealizzazione dell'antichità e la svalutazione della Grecia moderna, che comporta una percezione impoverita e banalizzata dell'Atene 'realmente esistente', la quale in quanto tale non interessa¹⁸. Gli unici

¹⁸ L'idealizzazione dell'antichità è operante nelle *Voraussetzungen* nonostante l'aspra critica cui Wolf sottopone anche l'imperialismo e il militarismo della Grecia antica e della sua civiltà patriarcale. Se è vero infatti che la logica distruttiva dei greci nella guerra contro Troia è al centro

momenti interessanti, per l'autrice, sono dati dal meccanismo sostitutivo che scatta quando passeggia per le strade della città, e per il quale gli abitanti e le cose entrano in un gioco di equivalenze che fa scomparire il presente e dà corpo a figure dell'antichità. Così, la donna sulla soglia del negozio in cui vende miele turco e spezie orientali diventa una discendente delle spose achee che attendono il *nostos* degli eroi da Troia, e trovano appena una magra consolazione nel poter fornire con il proprio corpo il modello delle *korai* che sorreggono il tetto dell'Eretteo sull'Acropoli (“die, schwacher Trost, für die Koren Modell gestanden haben mögen”, *ivi*: 30). In realtà, questa osservazione rivela in controtuce l'operazione condotta dalla stessa Wolf durante il soggiorno ateniese: come le spose achee sono state il modello per le *korai*, così la donna che commercia in miele e spezie funge da modello al suo sguardo che ripresentifica le spose achee – e in questo gioco di sostituzioni e proiezioni la commerciante diventa essa stessa una *kore*. Allo stesso modo, i venditori di pesce al mercato sono gli “Ur-Urenkel der seefahrenden frühen Griechen” (*ivi*: 31) – gli ateniesi e le ateniesi diventano dispositivi di trasformazione del presente in simulacro della realtà ‘vera’, vale a dire quella di millenni fa.

Anche l'autrice partecipa a questo slittamento di identità femminili, basato su una sorta di proprietà transitiva tra donne del passato, icone classiche e donne del presente: scendendo dall'Acropoli, sulla via del ritorno in città, Wolf scivola nei corpi di marmo delle Cariatidi, sente di servirsi ora dei loro occhi irritati dalle piogge acide, e di assumerne lo sguardo sulla città che si estende caotica ai loro piedi: “Sind die blicklosen Augen jener Koren mir geöffnet worden? Mit diesen uralten brennenden Augen trieb ich nun durch die Stadt und sah die heutigen Menschen, meine Zeitgenossen, als Nachfahren” (*ivi*: 30). Solo questo atto di identificazione con la classicità può consegnarle le chiavi della città moderna, anche se poi l'esperienza vissuta nella stessa, la presa d'atto della tristezza dell'ora presente è, più che deludente, scioccante:

Ich verstehe diesen Stein- und Knochenberg. Ich verstehe die überfüllte, hastige, mordlüsterne, Rauch und Abgase ausstoßende, dem Geld nachstürzende Stadt, die in Jahren einholen will, was einige ihrer westlichen Schwestern mehr als ein Jahrhundert gekostet hat (*ibidem*).

L'Atene di inizio anni Ottanta sembra quasi, nelle parole di Wolf, il luogo del peccato capitalista, paradossalmente più peccaminosa e corrotta in quanto inse-

del suo discorso *zivilisationskritisch*, d'altra parte nella sua ricerca sulla Grecia classica e preclassica “scheint die Faszination oft noch ungebrochen da zu sein” (Albrecht 2020: 18). Per un inquadramento del viaggio greco di Wolf in questa problematica cfr. anche Albrecht 2021.

gue città occidentali che si trovano a uno stato di sviluppo (e dunque di peccato, corruzione e decadenza) ancora più avanzato, alle quali essa guarda con invidia e risentimento.

La Grecia antica si propone come paradigma a un'autrice da sempre critica e motivata politicamente, che tuttavia si mostra qui una viaggiatrice poco attenta, incapace di leggere il presente, oscurata dall'ideologia, poco lucida nell'osservazione etnografica, troppo schematica e anche banale nella sovrapposizione estetico-sentimentale di passato e presente. Solo con gli occhi delle Cariatidi le è possibile osservare la Grecia del suo tempo, e lo spettacolo le appare terrificante, perché questo sguardo diventa una lente deformante, che le fa percepire la città reale solo dall'alto, dalla collina dell'Acropoli, fino a trasformarla in un mostro avido e fagocitante, un esempio drammatico della insensata "Barbarei der Neuzeit" (*ibidem*).

4. Turismo di massa e classicismo tedesco negli anni duemila: l'Acropoli di Grünbein

Il bellissimo, stupefacente *incipit* del romanzo ateniese di DeLillo, *The Names* (1982), pubblicato esattamente nello stesso anno delle lezioni su Cassandra tenute da Wolf a Francoforte, annuncia un rapporto con l'Acropoli diametralmente opposto: pur vivendo ad Atene, il protagonista evita di salire fino al Partenone, che diventa per lui una vera ossessione:

Per molto tempo mi tenni lontano dall'Acropoli. Mi intimidiva, quella rocca tetra. Preferivo vagare nella città moderna, imperfetta, chiassosa. Il peso e l'importanza di quelle pietre lavorate rendevano arduo il compito di visitarle. Così tante cose convergono in quel punto, tutto ciò che abbiamo salvato dalla follia: bellezza, dignità, ordine, proporzione. Una visita del genere era molto impegnativa (DeLillo 1990: 11).

Quel simbolo di perfezione e di misura lo angoscia, mentre attrae (ma al tempo stesso delude) i turisti, "questi cultori dell'ellenismo [...] visibilmente scontenti" (*ibidem*). Il protagonista si rifiuta – potremmo dire, intrecciando l'*incipit* con le riflessioni di Wolf – di assumere lo sguardo delle Cariatidi, la classicità come paradigma della modernità, così che il romanzo di DeLillo diventa un affascinante romanzo sull'Atene dei suoi giorni.

Una sorta di visita virtuale della collina sacra compie invece, un quarto di secolo dopo, Durs Grünbein, considerato ormai anche lui un poeta 'classico' della letteratura tedesca. Nonostante il riferimento finale a delle percezioni visive

puntuali, la poesia *Auf der Akropolis*¹⁹, contenuta nella raccolta del 2007 *Strophen für übermorgen*, mette in scena un incontro con l'*eidōs* del Partenone, avulso dalla città in basso che attrae il protagonista di DeLillo, e che è del tutto assente nei sedici versi. Nei primi versi troviamo qualcosa come un'abbreviazione del classicismo tedesco, o quantomeno delle sue tendenze filelleniche: senza nominarli, Grünbein rinvia chiaramente a Schiller, Goethe, Hölderlin, ma quanto scrive potrebbe valere anche per Winckelmann, che come gli altri non aveva mai messo piede in terra greca:

Er war nie hier. Auch diese nicht, und der und jener –
 Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland.
 Bis nach Sizilien kamen sie, Bordeaux. In Jena
 Durchdachte einer, was er seit der Schulzeit kannte,
 Und blieb doch fern. Wie Diener tuschelnd vor der Tür,
 Berieten sie, die Kenner, sich in Philosophensprache.
 Die Steine, von Touristen, Kodakjägern heut berührt,
 Sie sind noch da, streng nummeriert, gefallne Pracht,
 Und schweigen doch, die Säulen, abgewetzt, die Stufen.
 Nur einer hat ihn noch gespürt im Leib, Apollons Schlag.
 Ein Andres immer suchend, darbt er, an fernen Ufern.
 Ein Tempelberg, und ringsum Reisebusse, Tag für Tag. (vv. 1-12)

La chiave del testo è nella sua struttura, che alterna le idealizzazioni classicistiche degli intellettuali tedeschi del Settecento e l'Atene meta turistica di oggi, con una visita dell'Acropoli che si rivela molto malinconica; ma tale alternanza perde strada facendo il carattere della contrapposizione e si mostra per quello che è: la successione di due modalità essenzialmente compatibili tra loro. Perché nel percorso che va dalle fantasie sentimentali degli scrittori tedeschi, che non avevano un'esperienza personale della Grecia, al turismo massificato dei "Kodakjäger", che fotografano la "gefallne Pracht" dei marmi, e poi di nuovo da Hölderlin agli autobus dei *tour operator* parcheggiati ai piedi della collina, si chiude il cerchio del filellenismo tedesco. E il punto di sutura del cerchio è rappresentato dal 'figliol prodigo' ("der verlorne Sohn"), questa moderna coscienza infelice che nel suo solipsismo certo non si unisce alla massa dei turisti, ma a differenza dei padri tedeschi ad Atene ci va, e sale al Partenone. Ma se per loro Atene era la patria

¹⁹ Grünbein 2008: III, 173. Grünbein utilizza come esergo una citazione da Schiller: "Aber bist du mir jetzt näher und bin ich es dir?" – sono le parole che la "Antike" rivolge "an den nordischen Wanderer" nella lirica omonima.

idealizzata, dal momento che in Germania non potevano sentirsi a casa, per questo tardo discendente la Grecia non può assolvere a questa funzione: una volta giunto in cima, non si abbandona a nessun entusiasmo, perché ciò che occupa il suo campo visivo è di una pochezza e di una banalità sconcertante – un vestito, dei rifiuti, un’ape su un cespuglio di timo:

Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn,
 Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tags dort oben an.
 Was er da sieht, verstört, ist das von alters her Gewohnte:
 Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian. (vv. 13-16)

Non è certo lui a trovare qui la casa sognata che ai padri mancava, semmai è giunto qui per caso (“Vom Zufall hergeweht”), se è vero che Atene è solo una delle infinite mete turistiche possibili nel nostro mondo globalizzato; ma neanche riesce, con il suo viaggio, a rendere *reale* quel sogno estetico, semmai lo destruttura in una serie di percezioni straniate (“verstört”). Non riporta insomma i padri nella casa alla quale sentivano di appartenere, ma semmai torna lui, come figliol prodigo, da loro; o meglio: quei padri se li porta dentro fino a una città che si chiama Atene, ma nella quale si incontrano cose minimali e comuni a ogni altra città.

Sebbene dunque in modo paradossale, il testo di Grünbein ribadisce una continuità nel rapporto della letteratura tedesca con la Grecia, nel segno di quella difficoltà di relazionarsi al paese reale osservata nel discorso filellenico – un paese al quale in *Auf der Akropolis* si accenna appena come a un luogo ormai depauperato di senso dal turismo di massa²⁰. In fondo, questo viaggiatore si pone in una prospettiva simile a quella dei ‘padri’: anche lui si serve di Atene come di una scenografia per un viaggio alla ricerca di qualcosa – solo che nel suo caso non è l’antica *polis* o la perfezione delle statue greche, bensì la tradizione letteraria tedesca. In un certo senso, è lui che al termine della poesia trova la sua patria, che non è l’Atene antica e neanche quella moderna, ridotte qui a qualche pietra consunta e catalogata e a un parcheggio di bus, ma è la cultura tedesca. E se la trova è proprio grazie alla banalità delle cose che colpiscono la sua attenzione (il vestito, l’ape, i rifiuti); è insomma una doppia negazione che gli consente di ritrovarsi – ma, a differenza dei padri, non nell’Ellade classica, bensì in una

²⁰ Quanto scrive Kocziszky (2013: 96) sull’Acropoli come “wacklige[s], öde[s], steinerne[s] Monument, ein[e] von seiner natürlichen Umgebung gereinigt[e] wissenschaftlich[e] Konstruktion mit ihrer kulissenhaften Musealisierung”, testimonia l’incapacità di leggere un luogo come l’Acropoli nel tessuto della città, schiacciandolo sulla sua funzione museale; testimonia, in altre parole, di quella distanza dalla città che impoverisce a mio avviso la poesia di Grünbein (su *Auf der Akropolis* cfr. *ivi*: 90-97).

mancaza più radicale, di tipo novecentesco, che gli apre le porte della grande tradizione tedesca di intellettuali isolati che lo hanno preceduto, e che mai sono saliti sull'Acropoli²¹.

5. Solidarietà alla Grecia in crisi – ma per la salvezza della civiltà europea (Grass)

Auf der Akropolis è una poesia triste, non per le immagini, non per i rifiuti, ma perché la Grecia sembra ancora condannata a essere il fantasma di se stessa. Una posizione discorsiva che si ripropone in una lirica di Günter Grass scritta appena qualche anno dopo, quando però la situazione del paese era completamente mutata. Nel 2012, quando Grass scrive *Europas Schande*, la Grecia si trovava nel pieno della sconvolgente crisi economica e sociale che ha segnato anche altri paesi dell'Europa meridionale. Sappiamo che la posizione intransigente del governo tedesco riguardo le strategie per affrontare la crisi ha comportato una nuova, difficile fase nelle relazioni tra la Grecia e la Germania, tanto che si è parlato della fine definitiva del filellenismo tedesco. In Germania però si sono levate anche molte voci critiche nei confronti della politica dell'austerità imposta ai greci, voci che hanno dato vita a un'ondata di solidarietà.

Uno tra i documenti più noti di questa solidarietà è appunto *Europas Schande* (Grass 2012), che data la celebrità del suo autore è stata molto discussa, e ha suscitato reazioni contrastanti. Alcuni, tra i quali Markaris, hanno sottolineato la nobiltà del gesto con il quale un premio Nobel ha puntato il dito sulle responsabilità dell'Europa in questo dramma greco; altri hanno invece criticato la posizione semplificatoria di Grass, un po' da manifesto, giudicando tra l'altro scadente la sua poesia. Si tratta a mio avviso di un giudizio estetico pienamente condivisibile, interessante qui nella misura in cui la scarsa qualità letteraria ha direttamente a che fare con l'aspetto saliente del discorso filellenico al centro del presente lavoro, e sul quale ora tornerò, concentrandomi solo su alcuni passaggi del testo:

Dem Chaos nah, weil dem Markt nicht gerecht,
bist fern Du dem Land, das die Wiege Dir lieh.
Was mit der Seele gesucht, gefunden Dir galt,
wird abgetan nun, unter Schrottwert taxiert.
Als Schuldner nackt an den Pranger gestellt, leidet ein Land,
dem Dank zu schulden Dir Redensart war.
Zur Armut verurteiltes Land, dessen Reichtum

²¹ Per un discorso critico sulla presenza dell'antichità nella lirica contemporanea di lingua tedesca si rimanda a Knoblich 2014.

gepflegt Museen schmückt: von Dir gehütete Beute.
 Die mit der Waffen Gewalt das inselgesegnete Land
 heimgesucht, trugen zur Uniform Hölderlin im Tornister.
 Kaum noch geduldetes Land, dessen Obristen von Dir
 einst als Bündnispartner geduldet wurden.
 Rechtloses Land, dem der Rechthaber Macht
 den Gürtel enger und enger schnallt.
 Dir trotzend trägt Antigone Schwarz und landesweit
 kleidet Trauer das Volk, dessen Gast Du gewesen.
 Außer Landes jedoch hat dem Krösus verwandtes Gefolge
 alles, was gülden glänzt gehortet in Deinen Tresoren.
 Sauf endlich, sauf! schreien der Kommissare Claqueure,
 doch zornig gibt Sokrates Dir den Becher randvoll zurück.
 Verfluchen im Chor, was eigen Dir ist, werden die Götter,
 deren Olymp zu enteignen Dein Wille verlangt.
 Geistlos verkümmern wirst Du ohne das Land,
 dessen Geist Dich, Europa, erdachte.

In *Europas Schande*, qui riportata integralmente, Grass accusa le istituzioni europee per la loro strategia vessatoria nei confronti della Grecia, riferendosi ad alcuni temi scottanti per i rapporti tra questa e l'Europa, e anche per le relazioni greco-tedesche: l'imposizione dell'*austerity* in seguito all'intransigente politica della UE, fortemente voluta dal ministro tedesco delle finanze; i risarcimenti mai pagati dalla Germania per la spietata e rapace occupazione del paese durante la Seconda guerra mondiale; le imposizioni della troika; i reperti archeologici trafugati e oggi esposti nei maggiori musei d'Europa – tutti argomenti che nel momento di massimo conflitto sono diventati di nuovo urgenti, alimentando da parte dei greci non solo veementi polemiche, ma una rancorosa reazione antieuropea e antitedesca. Si può considerare la lirica di Grass come la testimonianza di una posizione filellenica? A mio avviso sì, nel senso ampio del termine che all'inizio ho cercato di precisare; e a ben vedere proprio questo la rende interessante, perché perfino in quell'ora storica di particolare drammaticità per la nazione greca, quando sembrava che ogni giorno fosse decisivo per la sua eventuale 'salvezza', la Grecia reale, la Grecia viva del presente finisce per ricevere nel testo di Grass solo una luce riflessa: stranamente spostata in una zona discorsiva laterale, con il procedere dei versi essa diventa sempre più ancillare.

Questa osservazione può apparire paradossale, incongrua con l'impegno e lo stile di un autore apertamente politico come Grass, e tuttavia se leggiamo con attenzione la conclusione, con quella evocazione degli dèi un po' roboante, sarà difficile ricavare un'impressione diversa da questa. È infatti affidato alle divinità

dell'Olimpo il compito di vendicare la Grecia nei confronti dell'Europa ("Verfluchen im Chor, was eigen Dir ist, werden die Götter,/deren Olymp zu enteignen Dein Wille verlangt"), una Grecia vista ancora come la 'culla' della civiltà europea, la depositaria del suo 'spirito'. Ciò che sta a cuore a Grass, e che sembra essere davvero in gioco qui, non è tanto il destino della Grecia in quanto tale, bensì la sua funzione culturale, il suo ruolo di origine e fondamento²².

L'immagine patetica di Socrate che restituisce la coppa con la cicuta a chi gliel'ha offerta, come gesto simbolico di resistenza al potere e alle istituzioni europee che stanno affossando il paese (ma anche come gesto di vendetta, perché la distruzione della Grecia equivale a un suicidio per l'intera Europa), ha una solennità innegabilmente un po' kitsch, nella quale (come anche nell'espressione "das inselgesegnete Land") si avverte ancora l'eco della lirica tedesca epigonale di argomento greco. Ma quel che più importa è che qui trova spazio un'esaltazione dell'antica Grecia molto tradizionale: la Grecia dei giorni nostri viene certo difesa, ma più per il suo valore rappresentativo di sede della civiltà classica. Non si tratta di negare l'indubitabile intento politico di Grass e della sua poesia, ma di cogliere il plusvalore che viene ascritto alla Grecia in quanto sede di un patrimonio culturale comune; la 'vergogna' da cui l'Europa deve guardarsi è la perdita della Grecia *antica*, in ultima analisi: del prodotto raffinatissimo della *nostra* cultura umanistica e delle sue radici greche.

6. Il fantasma della Grecia trova il suo corpo – ma nella lirica greca (Ritsos)

I testi analizzati nelle pagine precedenti, pur nella loro estrema diversità di genere letterario, di epoca e di stile, sono esempi significativi di un discorso sulla Grecia che nella cultura tedesca ha origine con il paradigma winckelmanniano, sfocia nel classicismo weimariano, trova una concretizzazione nell'impegno militante e organizzativo dei circoli filellenici a ridosso dell'*epanastasi* e della conseguente nascita del moderno Stato greco, viene recuperato da Heine nell'esaltazione del paganesimo come religione della natura in contrapposizione alla morale cristiana della rinuncia²³, attraversa l'Ottocento con modalità epigonali, subisce

²² Per questo aspetto la poesia di Grass mostra un punto di contatto con quanto Thomas Mann scrive riguardo la sua visita del 1925 all'Acropoli, un luogo nel quale secondo Mann il viaggiatore può cogliere, come scrive Rassidakis (2019: 115), "die besondere, innige Beziehung zur griechischen Antike [...], die [...] zum Kriterium des Europäischen an sich erklärt wird"; ed è di questa relazione con l'antica Grecia che Mann cerca conferma durante il suo viaggio.

²³ Su questo punto rimando a Corrado 2009.

una revisione radicale con Nietzsche, trova una conferma distorta e degradata nell'estetica pseudodorica dei nazisti, assume una posizione anticapitalistica e antipatriarcale con Christa Wolf, e infine si confronta con il dramma della crisi che negli ultimi anni ha devastato questo paese definito da Grass 'benedetto d'isole'. Ora, è evidente che si tratta soltanto di una ricapitolazione molto sintetica del filellenismo tedesco, inteso nel senso ampio del termine, ed è evidente che si sarebbe potuto ricorrere a molti altri esempi, generi, autori e autrici.

D'altra parte, proprio le notevoli differenze tra i testi qui presentati rendono ancora più significativo l'elemento di omogeneità, consistente nell'impegno a costruire un rapporto (evocativo, proiettivo, fantastico) con l'antichità greca sulla premessa della sua assolutizzazione, vale a dire: del suo distacco dalla Grecia moderna. Così, in nessuno di essi abbiamo potuto rintracciare un'ipotesi, un esperimento di ricucitura tra la 'nostra' (cioè di chi non è greco) eredità greco-classica e la Grecia del tempo, quasi sempre rimossa in virtù dell'ideale elaborato dalla filologia, dall'archeologia e dalle altre scienze umanistiche. Ma forse per pensare e rappresentare una Grecia *intera*, non spezzata in un glorioso passato e in un presente svalutato, occorrerebbe da parte degli autori e delle autrici un genuino, profondo, o comunque: un maggiore interesse etnografico²⁴.

²⁴ Secondo Panagiotopoulos/Sotiropoulos (2020) nell'infatuazione che si registrò a suo tempo (e non solo in Europa) per la figura 'premoderna' di Zorbas, il personaggio del film con Anthony Quinn (1964) tratto dal romanzo di Kazantzakis (1946), si rivelava la mancanza di un rapporto più reale con la società greca contemporanea, che dopo la devastante guerra civile seguita al secondo conflitto mondiale stava vivendo negli anni Sessanta una fase di ricostruzione, modernizzazione e sviluppo (cfr. *ivi*: 4); in tal senso – ed è un'intuizione molto acuta, che sintetizza in buona parte quanto ho finora esposto – Panagiotopoulos/Sotiropoulos possono affermare che Zorbas “could [...] be declared the most authentic Greek of modern philhellenism” (*ibidem*). Una mancanza, in sostanza non dissimile, di conoscenza del paese reale agisce da sempre anche nell'idealizzazione delle rovine archeologiche, facendo sì che esse catturino tutta l'attenzione rivolta alla Grecia; ed è sempre da qui che nasce l'*esotismo* che per i due studiosi si manifesta nell'ammirazione per la cultura politica di resistenza alla globalizzazione e al neoliberalismo, che molti (soprattutto) giovani hanno cercato e cercano nell'Atene alternativa di questi ultimi anni segnati dalla crisi economica. Le pagine che Panagiotopoulos/Sotiropoulos dedicano all'*esotismo* della Grecia per lo sguardo dell'europeo occidentale sono illuminanti (cfr. *ivi*: 3 ss.); convincente è soprattutto il discorso unitario che essi costruiscono su questi diversi aspetti e fasi di quello che per loro è un *unico* fenomeno: il filellenismo, il quale “has never been about the real Greeks, not then and not now” (*ivi*: 3). Così, il fatto che negli anni di crisi si sia dato vita a qualcosa come “a new grammar of Greece as a place of authenticity”, e con ciò a un “new Greek exoticism”, è solo la nuova variante di un vecchio fenomeno, che assume “the form of a special type of orientalism called philhellenism” (*ivi*: 2). Come si vede, gli autori sintetizzano in poche parole un discorso densissimo, che tocca categorie fondamentali degli studi culturali, ma che qui per ovvi motivi non possiamo ricostruire neppure schematicamente. Colpisce la loro conclusione: “A new Greek utopia [...] is thus realised as a new Arcadia of the anti-capitalist and anti-globalisation

In conclusione, credo sia interessante cambiare radicalmente prospettiva, portando l'esempio (per forza di cose puntuale, racchiuso in pochi versi) di una lirica in lingua greca, in cui prende forma un'immagine della Grecia al di fuori della separazione tra antico e moderno, e dunque lontana da ogni filellenismo. Una Grecia che si nasconde (“nascosta”), ma non per lasciar splendere la grande civiltà del passato, bensì per un dolore che rimane continuo e identico, “in ogni istante in ogni luogo”; una Grecia oggetto sì di “conoscenza”, ma di una conoscenza non imbrigliata in un sistema di sapere, bensì “muta”, “solitaria”, qualcosa come un *memento mori*. Così la rappresenta Ghiannis Ritsos in una breve lirica (senza titolo) scritta a Taormina nel 1976, appena un paio di anni dopo la fine della dittatura dei Colonnelli (che egli pagò in modo durissimo in prima persona), e dunque ancora segnata dalla cupezza di quegli anni tragici: montata su quel che resta di una pietra, immobile come una statua, e *al tempo stesso* corpo vivo, avvolto in un sudario e tormentato dalle spine:

La Grecia in ogni istante in ogni luogo
 muta solitaria conoscenza
 la Grecia nascosta ci dà pena
 automobili corrono turisti lampioni
 la Grecia immobile su una pietra mutilata
 i piedi nudi sulle spine
 un drappo bianco sulle ginocchia
 uno spago rosso al polso²⁵.

Questa Grecia di Ritsos è la figura di un dolore che è greco e ‘nostro’, antico e sempre contemporaneo, una figura nella quale non vediamo più il fantasma della cultura umanistica ma un corpo condannato a una Passione senza fine.

•
 ;

movement” (*ivi*: 5), in contrasto con quanto Albrecht scrive circa la generale perdita di interesse – che per lei risalirebbe, almeno in Germania, all’inizio degli anni Ottanta – nei confronti tanto dell’antichità greca quanto della Grecia moderna, che per lungo tempo era stata invece polo di attrazione, perché percepita come un paese esotico dell’Europa sudorientale (cfr. Albrecht 2020: 18). Su un discorso che punti a connettere filellenismo e orientalismo cfr. Toliás 2016: 61-62; per una considerazione critica sulla posizione della Grecia nel discorso postcoloniale si rimanda ad Albrecht 2020.

²⁵ Ritsos 1980: 23.

Bibliografia

Letteratura primaria:

- Altwasser, Theodor (1870), *Gedichte*, Breslau: Trewendt
- DeLillo, Don (1990), *I nomi* [1982], trad. di A. Pistilli, Napoli: Pironti
- Geibel, Emanuel (1883), *Gesammelte Werke*, 8 Bde., Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung
- Grass, Günter (2012), *Europas Schande*. «Süddeutsche Zeitung», 25.5.2012
<<https://www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-von-guenter-grass-zur-griechenland-krise-europas-schande-1.1366941>>
- Grünbein, Durs (2008), *Gedichte*, 3 Bde., Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Ritsos, Ghiannis (1980), *Trasfusione (Poesie italiane)*, intr. di V. Sereni, trad. di N. Crocetti, Torino: Einaudi
- von Schack, Adolf Friedrich (1867), *Gedichte*, Berlin: Hertz
- Wolf, Christa (1983), *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag
- Ziel, Ernst (online-a) <https://gedichte.xbib.de/Ziel_gedicht_093.+Griechenland.htm>
- Ziel, Ernst (online-b) <https://gedichte.xbib.de/Ziel_gedicht_110.+Im+Museum.htm>

Letteratura critica:

- Agamben, Giorgio (1977), *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi
- Albrecht, Monika (2020), *Hierarchien, Asymmetrien – und Griechenland als Postkolonialismus-Verlierer. Statt einer Einleitung*. In M. Albrecht (Hg.), *Europas südliche Ränder. Interdisziplinäre Perspektiven auf Asymmetrien, Hierarchien und Postkolonialismus-Verlierer*, Bielefeld: transcript, 7-53
- Albrecht, Monika (2021), *Christa Wolfs Griechenlandreise. Kritik der abendländischen Zivilisation*. In A. Antonopoulou (Hg.), *Literarische Ägäis. Ein Kulturraum zwischen Mythos und Geschichte*, Bielefeld: transcript, 135-151
- vom Berg, Silke (2012), “*Bis zertreten die Türken – bis erschienen wir werth unseres Ursprungs*”. *Identität und Alterität in der Lyrik der griechischen Befreiungskriege 1821 bis 1829*. «Forum Vormärz Forschung» 18 (*Vormärz und Philhellenismus*, hrsg. v. A.-R. Meyer), 151-183

- Corrado, Sergio (2009), *Dal dio-natura al Dio individuo: la fine del paganesimo in Heine*. In P. Chiarini/W. Hinderer (Hg.), *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*. In Verb. m. A. v. Bormann *et al.*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 253-282
- Corrado, Sergio (2021), Ägäische Essentialität. Poetiken der Reduktion vom Neoklassizismus bis zur Aussteigerkultur. In A. Antonopoulou (Hg.), *Literarische Ägäis. Ein Kulturraum zwischen Mythos und Geschichte*, Bielefeld: transcript, 99-118
- Eideneier, Hans (2010), *Wo im kulturellen Europa liegt das moderne Griechenland?* In Ch. Kambas/M. Mitsou (Hg.), *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*, Köln u.a.: Böhlau, 35-50
- Güthenke, Constanze (2008), *Placing Modern Greece. The Dynamics of Romantic Hellenism, 1770-1840*, New York: Oxford University Press
- Hamilakis, Yannis (2007), *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, New York: Oxford University Press
- Heß, Gilbert/Agazzi, Elena/Décultot, Elisabeth (Hg.) (2009), *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, Berlin/New York: de Gruyter
- Knoblich, Aniela (2014), *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*, Berlin/Boston: de Gruyter
- Kocziszky, Eva (2013), "Vocis Imago". *Zur archäologischen Dichtung Durs Grünbeins*. «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere» 18, 81-102
- Maras, Konstadinos (2012), *Philhellenismus. Eine Frühform Europäischer Integration*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Panagiotopoulos, Panayis/Sotiropoulos, Dimitris P. (2020), *Introduction: Framing Greek Exoticism. History and the Current Crisis*. In P. Panagiotopoulos/D.P. Sotiropoulos (ed.), *Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism*, Cham: Palgrave Macmillan, 1-8
- Petropoulou, Evi (2001), *Geschichte der neugriechischen Literatur*. Mit Beitr. v. S. Alexiou *et al.*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Rassidakis, Alexandra (2019), "Verweile nicht bei den Hellenen, vernimm dich zu Byzanz". *Facetten der Griechenlandsehnsucht in deutschsprachigen literarischen Reiseberichten des 19. und angehenden 20. Jahrhunderts*. «Studia theodisca» 26, 105-127
- Scheitler, Irmgard (2007), *Deutsche Philhellenenlyrik. Dichter, Veröffentlichungsformen, Motive*. In E. Konstantinou (Hg.), *Ausdrucksformen des europäischen und internationalen Philhellenismus vom 17.-19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 69-82

- Tolias, George (2016), *The Resilience of Philhellenism*, transl. f. Gr. by D. Kazazis. «The Historical Review/La Revue Historique» 13, 51-70
- Ullrich, Heiko (2012), *Lyrische Kreuzzüge. Raum und Zeit, Affekterregung und Argumentation in deutschsprachigen Griechengedichten*. «Forum Vormärz Forschung» 18 (*Vormärz und Philhellenismus*, hrsg. v. A.-R. Meyer), 73-97
- Vöhler, Martin/Ale kou, Stella/Pechlivanos, Miltos (2021), *Concepts and Functions of Philhellenism: Aspects of a Transcultural Movement*. In M. Vöhler/S. Ale kou/M. Pechlivanos (ed.), *Concepts and Functions of Philhellenism. Aspects of a Transcultural Movement*, Berlin/Boston: de Gruyter, 1-6
- Zacharia, Katerina (ed.) (2008a), *Hellenisms. Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, Aldershot: Ashgate Variorum
- Zacharia, Katerina (2008b), *Introduction*. In K. Zacharia (2008a), 1-18

Luca Gendolavigna

A magic potion in present-day Sweden.
Elixir by Alejandro Leiva Wenger

In this article, I will investigate the short story *Elixir* in Alejandro Leiva Wenger's debut collection *Till vår ära* (In Our Honour, 2001), where a magic drink with transformative effects converts dark-skinned characters with foreign background into racially typical Nordic individuals. Since the story relates to both physical and behavioural changes, the transracial *metamorphosis* becomes a central trope to discuss and contest racial and social stratification in ways that the Swedish predominant colour-blind and antiracist discourse does not allow. Critical attention will be devoted to the reaction developed by the characters against the transformation. The main argument is that Leiva Wenger resorts to a supernatural event to question asymmetrical relations between immigrants and Swedes, where whiteness is the norm and non-whiteness is deviance. Developing Hübinette's critical thought concerning race and whiteness in "non-white Swedish literature" (2019), this theoretic analysis of *Elixir* investigates the intersections between race/whiteness from postcolonial and postmigrant perspectives, in the attempt to figure out what is the allegorical meaning of the elixir and how it relates to a *folkhem* (people's home) in crisis. This approach aims to highlight the (im)possibility for the postmigrant subject to locate itself in a Third space of identity.

[Alejandro Leiva Wenger; elixir; whiteness; postmigration; *mellanförskap*]

•
;

And you lied to me so much,
about the world, about myself,
that you ended up imposing on me
an image of myself:
underdeveloped, in your words, undercompetent
that's how you made me see myself!
And I hate that image... and it's false!
Aimé Césaire¹

1. Introduction: Sweden as a multicultural society
and the so-called *invandrarlitteratur* between old and new perspectives

During the second half of the 20th century, Sweden became the main destination of intercontinental migration flows, concerning mainly labour force, refugees,

¹ Césaire 1992: 62.

family reunifications, and adopted children. Sweden took on the role of leader and international top representative in international hospitality, adapting its legislation to an open multiculturalism thanks to the commitment of the then Prime Minister Olof Palme, who was one of the main promoters of the revised Constitution, in which the law 1975:26 *Regeringens proposition om riktlinjer för invandrar- och minoritetspolitiken* ‘Government’s proposition about guidelines for immigrants- and minority politics’ is included. With this law, the *Swedish model* affirmed to be based on the principles of *jämlikhet* ‘equality’, *samverkan* ‘cooperation’, and *valfrihet* ‘freedom of choice’ to promote equal opportunities for ethnic, linguistic and religious minorities. In recent years, Sweden has also tackled discrimination and racism in institutional arenas, officially abolishing the word *ras* ‘race’ from public discourse in 2009², and becoming, at least on paper, a colour-blind society where alternative terms such as *mångfald* ‘diversity’, *etnicitet* ‘ethnicity’, and *kultur* ‘culture’ are employed to denote diversity.

In such a context, the so-called *invandrarlitteratur* ‘immigrants’ literature’ developed in Sweden. The terms *invandrarlitteratur* and *-författare* ‘author’ do not exactly constitute affiliation to a movement, but rather comprise a group of mainly second-generation authors with migration-related backgrounds. Both terms were first applied in the Seventies to the Greek author Theodor Kallifatides, and then to several first-generation immigrants such as Fateme Behros, Jila Mossaed, and many other non-European authors³. Successively, the term was applied to second-generation authors with non-European roots, who either were born and raised in Sweden from at least one parent with foreign background or born abroad and raised in Sweden. *Invandrarlitteratur* became dominant especially after 2001, when the Chilean author Alejandro Leiva Wenger published his debut short prose collection *Till vår ära* ‘In Our Honour’. Other well-known second-generation authors are Johannes Anyuru, Daniel Boyacioglu, Jonas Hassen Khemiri, Marjaneh Bakhtiari, and many others, who all debuted after Leiva Wenger.

Far from wanting to generalise on the purported existence of common features, it might be said with extreme caution that, although with different forms and modes, second-generation authors share a critical interest for diversity, integration, and belonging into the Swedish society⁴. The main characters of their works are

² The *Diskrimineringslagen* 2008:567 stated that there is no scientific basis for dividing people into different races and, from a biological point of view, there is no basis for using the word *race* (*Regeringens Proposition* 2007/08:95, p. 117).

³ For further details about first-generation immigrant authors, cf. the work of Satu Gröndahl and Lars Wendelius.

⁴ Cf. Heith 2016: 49.

usually bi- or multilingual youth acting in most cases in multicultural suburbs on the outskirts of Sweden's major cities. Life in these spaces is constantly portrayed as complicated, where the struggle to define one's identity *vis-à-vis* Swedish society's demands is a strong *leitmotif*⁵. As noted by Massimo Ciaravolo, the suburbs have become the concrete and symbolic place for the construction of a new multiethnic and multicultural Swedish identity (2017: 43). Against this backdrop, a *leitmotif* is the persistence of conflictual centre-periphery relationships: these stories are frequently set in *Miljonprogram* areas, known as the most statistically segregated suburbs amongst Western countries⁶. In fact, Leiva Wenger plays an important role in the development of this aesthetics, as he “var [...] den första svenska författaren som så direkt och så tydligt kom att associeras med miljonprogramsområdena och med den så kallade Förorten eller Orten” (Hübinette 2019: 35)⁷. However, it is important to point out that this (in)direct relationship to *Miljonprogram* areas does not depend on whether the authors in question have been living in these places or not, but rather on the spatial frames that form part of their literary settings.

Moreover, in second-generation *invandrarlitteratur* the main characters are most often teenagers or young adults. Youth is frequently issued as a fragile state of becoming, characterised by the typical imbalance of the *Bildungsroman*, where being on the threshold between two or more identities – such as the family's heritage and Swedish culture – plays a pivotal role.

This more or less deep tie to youth in a multicultural suburban dimension is often symbolised by the use of Swedish *multilingual styles*, experimental and subversive forms of literary multilingualism inspired by multiethnic youth language⁸. In fact, literary multilingualism offers evidence of how part of the transnational Swedish society expresses itself and negotiate identities⁹. In several works of

⁵ Cf. Kongslie 2005: 10; Heith 2016: 54.

⁶ The project is known by this name because the Socialdemocratic government aimed to build one million new apartments in ten years (1965-1975), in order to grant higher standard of living and more housing opportunities. Today, these areas have gained the fame of vulnerable places and are associated with criminality, non-Nordic and non-European minorities. Cf. Ericsson/Molina/Ristilammi 2000; Hübinette/Lundström 2014.

⁷ “was [...] the first Swedish writer to be so directly and clearly associated with Million Programme areas and the so-called Suburb or Hood”. Unless otherwise indicated, translations are by L.G.

⁸ *Multilingual styles* is here proposed as a valid, neutral, and non-discriminatory term for a set of varieties of Swedish mainly spoken by youth with multi-ethnic background in Swedish (sub)urban contexts (Gendolavigna 2019). For further readings, see – among others – Ulla-Britt Kotsinas, Ellen Bijvoet, Kari Fraurud, Natalia Ganuza, Tommaso M. Milani, Henning Årman, Rickard Jonsson.

⁹ Cf. Willems/Behschnitt 2012. One of the most known multilingual literary texts is Jonas Hasen Khemiri's novel *Ett öga rött* 'One Eye Red' (2003), in which the narrator Halim writes in an idiolectal version of multilingual styles.

second-generation authors (not least Leiva Wenger), linguistic norms are deconstructed to create new morpho-syntactic, and lexical features that challenge the “monolingual paradigm” (Yildiz 2012).

Furthermore, second-generation *invandrarlitteratur* is often related to the concept of *authenticity*, linking both directly and indirectly the authors’ lives and their literary accounts (Behschnitt 2006: 142). Autobiographism is indeed considered a fundamental element for critics and reviewers, as it provides a consistent and fixed image of the immigrant writer (Ciaravolo 2019: 884–887). Anyway, (auto)biographical approaches appear to be problematic because they reduce the complexity of the writers’ works, comparing literature with non-literary facts that only seldom or hardly ever correspond to reality (Trotzig 2005). In light of these considerations, it seems clear that the use of the terms *invandrarlitteratur* and *-författare* is quite problematic. In several studies, scholars have critically scrutinised both terms, questioning the prefix *invandrar-* and proposing alternative denominations to oppose shallow and homogenising attitudes¹⁰. The main problem is that the term *invandrare* ‘immigrant’ has gradually lost its neutral meaning of person who moved from a country to another, coming to signify a subject who is not Swedish (Borevi/Strömblad 2004: 10).

As Wilhelm Behschnitt notes, *invandrarlitteratur* is a hegemonic discursive categorisation, marking a distinction between a normative and a deviant *otherised* literature (2006: 144). For this reason, Behschnitt defines this term a “semiotic frame” marking “low status in the literary field” (2007: 80). Anyhow, as he and Magnus Nilsson further suggested in a co-authored work, it is possible to keep using *invandrarlitteratur* in academic discourse, even though “[t]o use the term as an analytical category in literary criticism requires, however, awareness of its hazards” (2013: 6). This means that it is still possible to keep using *invandrarlitteratur*, not only for its widespread academic use, but also in light of its tactical relevance. Writers such as Khemiri, Anyuru and Leiva Wenger have achieved a certain authority in Swedish public discourse through a strategic use of their role as *invandrarförfattare*. This strategy aims at showing critical issues of diversity and integration, as well as deep contradictions and ambivalences in a country that proclaims itself open and multicultural, which is although also tied to the founding myth of *folkhem* as an ethnically homogeneous society¹¹.

¹⁰ See, among others, Kongslien’s (2005) and Behschnitt and Nilsson’s (2013) denomination “multicultural literature”. For a critique of the term *invandrarlitteratur*, see Trotzig 2005; Behschnitt 2006; Nilsson 2010; Olaru 2017.

¹¹ “The people’s home”. The term has long been a metaphor for the Swedish socialdemocratic Welfare State. For further readings, cf. Larsson 1994; Lindberg 2002.

What should be emphasised, in fact, is that both first- and second-generation *invandrarlitteratur* should not be read according to rigid criteria and values that see cultures as distinct and immutable entities. As proposed by Peter Leonard, it is important to stress “both continuity and change in literary representations of Swedish identity over time” (2013: 152), hinting at new critical readerships where second-generation authors and their main characters can *demigrantise* themselves (Römhild 2017), and be considered as integral part of the *people’s home*. However, it is widely known that a *normative* Swedishness is still posited as valid, which is the critical object of the present article. As Katarina Mattsson argues, it is clear that “vithet spelar en central roll i konstruktionen av nationen och svenskhet [...]. Bilden av den ’svenske’ svensken som blond och blåögd, är givetvis en stereotyp bild [...]. Men utifrån ett vithetsperspektiv är det långtifrån en oskyldig bild” (2014: 153)¹². Addressing this problem, this article aims to propose that it might be useful to lean towards a *postmigrant* perspective.

2. New perspectives: non-white Swedish literature and postmigration as a thought-provoking methodological framework

Recent studies on *invandrarlitteratur* allow us to observe racialisation from novel perspectives. For example, the Swedish scholar Tobias Hübinette (2019) proposed the denomination *icke-vit svenske litteratur* ‘non-white Swedish literature’, defined as a set of literary works published since 1969 in Sweden by authors with backgrounds in Africa, Asia, the Middle East, Latin America, Caribbean, and South-Eastern Europe. In light of his Latin American origins, Leiva Wenger is included by Hübinette in this literary sub-field, which focuses on race relationships in texts written by so-called non-white authors. The racial aspect critically raised by Hübinette is important not only because in the last two decades of the 20th century the arrival of immigrants and refugees from other continents transformed Swedish society from both a social and ethnic point of view, but also because – as a result – whiteness has become an important contrastive category to define Swedishness and the Swedish *prefix-free* literary canon. For this reason, Hübinette’s investigation aims to understand the point of view of non-white Swedes about Swedish society through their artistic expression.

Non-white literature seems, thus, to move towards the above mentioned postmigrant aesthetics: According to Anne Ring Petersen and Moritz Schramm,

¹² “whiteness plays a central role in the construction of the nation and Swedishness [...] The image of the ‘Swedish’ Swede as blonde and blue-eyed, is of course a stereotypical image [...]. But from a whiteness perspective, it is far from an innocent image”.

postmigration is a critical view aiming to “direct attention away from ‘migrants’ and ‘people with a migration background’ as objects or subjects of interest, and towards society as a whole” (2017: 6). In the last decade, this theoretical concept has been gaining increasing centrality in both sociology and the arts. In sociology, postmigration is applied to analyse both postmigrant individuals and societies, i.e. entities that “do not so much mark the phenomenon of migration as that of the aftermath of migration” (Yildiz 2012: 170). Postmigrant individuals are, in details, those who have not experienced migration or exile directly¹³. In the arts, this term originated from a new wave in German theatre, promoted by the producer Shermin Langhoff in Berlin Kreuzberg (2009). Postmigration is understood as a critical perspective aimed at analysing an aesthetics that not only in theatre, but also in literature can help to “invent new ways of understanding and representing the self, the other, and the (dis)order of the world, and to come up with new ‘answers’ and ‘images’ in the imaginative reconfigurations of existing patterns of thinking and modes of representation” (Ring Petersen/Schramm 2017: 3)¹⁴.

Intersecting Hübinette’s concept of non-white Swedish literature with postmigration, the result is that the writers’ perspectives and experiences are fundamental in defining what Swedishness has come to be today. Hübinette is engaged in contemporary Swedish literature in the attempt to highlight textual criticism of social and racial inequalities in Sweden, thematising the possibility to queer racial and social boundaries (Hübinette 2019: 300-310). This possibility is provided by the conceptual term *mellanförskap* ‘between-ship’, an intermediate identity defined by Maïmouna Jagne-Soreau as “en varken-eller dialektik som kulturell identitet” (2018: 91)¹⁵. As will be shown, all these reflections will be methodologically useful in the critical readership of *Elixir* proposed below.

3. Alejandro Leiva Wenger, *Till vår ära* and *Elixir*: a kind of magic

Alejandro Leiva Wenger was born in 1976 in Concepción, Chile, and moved to Sweden at the age of nine with his mother and his two brothers. He belongs to a massive group of Chilean immigrants who fled to Sweden during Pinochet’s

¹³ For further reading about postmigration from a sociologic perspective, cf. – among others – Naika Foroutan, Regina Römhild, Riem Spielhaus, Erol Yıldiz.

¹⁴ For further reading about postmigration from an artistic and literary perspective, cf. – among others – Roger Bromley, Maïmouna Jagne-Soreau, Lena Englund, Sten Pultz Moslund, Joseph Twist.

¹⁵ “a neither-nor dialectic as cultural identity”.

military dictatorship between the Seventies and the Eighties¹⁶. With his debut work, Leiva Wenger marked a change in Swedish literature that Leonard termed as “ethnic turn” (2008: 33). After such a promising debut, Leiva Wenger withdrew from the literary scene, and his literary activity restarted only in 2011 when he staged *127* at Stockholms dramatiska högskola ‘The Stockholm Academy of Dramatic Arts’, a play that sparked a still enduring dramaturgic career¹⁷.

Published in 2001 by Bonniers and re-edited in 2015 by Modernista, *Till vår ära* is described as a long awaited debut of the new multicultural Sweden (Mohnike 2006: 151). The collection is composed of six short stories, all with different plots and figures. The stories seem to have no apparent connection to one other, and not always are linked to the experience of exile, not least *Elixir*. Leiva Wenger’s themes diverge very broadly, even though it is possible to find a thin *file rouge* linking his stories: the collection could be seen in fact as a series of accounts narrating the personal growth of different individuals in social contexts where their sensitivity and uncertainties are overwhelmed by external (not rarely supernatural and imaginary) influences and expectations¹⁸. The stories are told against the backdrop of a dialectic relation between objective and subjective reality, the obligation to show strength and masculinity, and the need to release one’s weaknesses and fragility (Heith 2004).

Generally, *Till vår ära* can be said to be a work in which ethnic, linguistic, ontological, and social borders are discussed and negotiated, so much so that the typical transnational “trespassing of borders and of ‘off limits’ territories – both material and symbolic” (Ponzanesi/Merolla 2005: 3) becomes a central element in the collection, particularly in *Elixir*.

Elixir is the second story of the collection and was previously published in the second issue of «Bonniers Litterära Magasin» in 1999. It is an uncanny account of surrealistic metamorphosis in which a group of non-white Latino youths transform into Swedes by means of a mysterious brew. Today, *Elixir* is one of Leiva Wenger’s most known stories, also thanks to a short film adaptation from 2004, scripted by Leiva Wenger and directed by the Iranian-Swedish film-maker Babak Najafi.

¹⁶ Cf. Camacho Padilla 2006.

¹⁷ As the author stated in an interview for Sveriges Radio (2015), *Till vår ära*’s success was excessive for him. Leiva Wenger did not explicitly explain why he withdrew from the literary scene, but he acknowledged that he did not feel at ease with the obsessive attention paid to his work, as well as he disliked the association with the figure of *invandrarförfattare*. Furthermore, he did not really understand the label “hip-hop novelist”. Perhaps this helps to explain in part why he refused to continue writing immediately after his debut.

¹⁸ Cf. Leonard 2011; Gendolavigna (in press).

The story is told in the first person by a young anonymous male student of Hispanic origin. One day, his friend Marco receives a bottle containing a brew mysteriously delivered by an unknown sender. Marco drinks it and the next morning, as if by magic, he wakes up with blue eyes. When some days later Marco receives a second bottle with the same content, the protagonist and his friends decide to taste it together. The day after, the characters wake up and find out that their hair has turned blond and their eyes blue, acquiring thus the typical ethnically Nordic features: “fan du har ju fått lite blåa ögon!! [...] han hade fått lite jusare hår där bakom öronen” (2015: 37)¹⁹. When some days later Marco receives a recipe from the unknown sender, the group prepares the drink to complete the transformation into totally blond, blue-eyed and linguistically perfect Swedes: “och när vi snacka så snacka han annorlunda [...] du snackar fett som en svenne” (*ibidem*)²⁰. Surprisingly, the characters even achieve excellent school results, even without studying, as if the elixir had given them a sort of *a priori* knowledge. Furthermore, the elixir also takes over their behaviours and habits, as they are no longer able to assume typical thugs’ conducts, such as jumping the turnstiles at the station or using violence against school mates. The characters benefit from this new condition, although one of them, Flaco, confesses that he is forgetting words in his heritage language Spanish. It follows that the characters soon realise that they are no longer themselves. So, feeling trapped in a coercive form of Swedishness, and fearing to have been permanently transformed “inNe i själva hjärtat och hjärna” (*ibidem*: 40)²¹, they react by asserting with pride that they are *svartingar* ‘coloured’, promising not to drink the brew anymore. In a rather bizarre way, Marcela – Marco’s girlfriend – tries the elixir but the effects are tragic: the girl loses consciousness and the story ends with the girl being taken to hospital, while the protagonists promise to burn the recipe and never drink the elixir anymore. When the story ends, the reader is left with the question of whether it is too late for them to return to normality or not.

The text presents very peculiar graphic and linguistic features that pertain to the discussions on literary multilingualism discussed above. Although *Elixir*’s linguistic features are not a central aspect²², it is important to say that the story is written in a very subversive textual and linguistic form. There are no divisions into paragraphs,

¹⁹ “you’ve got blue eyes [...] he had got a little paler hair”.

²⁰ “and when we talked he talked differently [...] you talk very much like a Swede”.

²¹ “into heart and brain”.

²² For more detailed information about language use in Leiva Wenger, cf. – among others – the works of Roger Källström and Monica Gomér.

the story is a continuous flow of facts and dialogues without adequate distinctions between direct and indirect discourse, punctuation and, above all, orthographic conventions. As a matter of fact, capital letters are randomly and improperly scattered within words throughout the text. In addition to it, many words are roughly misspelled so that the reader is given the impression of a text composed quickly and with high emotional involvement by a non-native speaker. On the other hand, this so-called *anti-language* seems also to perform the stereotype of the poorly educated and non-proficient immigrant with a contaminated vocabulary²³.

4. *Elixir* and the act of “writing back” between postcolonial and postmigrant theory

Elixir's publication is contextualised within a social and historical moment in which debates on multiculturalism were quite intense in Sweden²⁴. After the social and economic crisis of the Nineties, Swedish public opinion began to forcefully mark integration-related problems, general insecurity, and the growing burden of copious flows of refugees on welfare budgets. After the Social Democratic Prime Minister Olof Palme was murdered in 1986, the Swedish political climate changed irremediably, taking on nostalgic shades of a now dissolved and irretrievable *folkhem*. This political shift resulted in manifest xenophobic speeches along the first half of the Nineties. In that period, several social groups manifested an increased xenophobic attachment to Swedish national culture, in the attempt to give an exact definition of Swedishness (Ehn/Frykman/Löfgren 1993), such as the party *Sverigedemokraterna* ‘Sweden Democrats’ in 1988, whose motto was *Bevara Sverige Svenskt* ‘Keep Sweden Swedish’.

At the dawn of the new millennium, Leiva Wenger breaks in with his Goethean *unerhörte Begebenheit*, addressing this political and social exclusionary climate by questioning the concepts of *integration* and *diversity* in Swedish society (Leonard 2011). This critique becomes clear later in Leiva Wenger's doctoral thesis, in which he states that “[d]iversity’ is defined in terms of integration and equality but the operative definition is assimilation: immigrants should become ‘Swedes’” (2019: 24). So, Leiva Wenger reads the Swedish model based on integration as a system actually based on assimilation according to a single, dominant cultural

²³ Anti-language ‘*antispråk*’ is a way of speaking to express resistance to the establishment (Bijvoet/Senter 2021: 178).

²⁴ As a matter of fact, Hübinette defines the story “en kommentar till den integrationsdebatt som pågick kring det senaste sekelskiftet” (a commentary to the integration debate that took place during the last turn of the century) (2019: 280-281).

paradigm. In this light, the brew contained in his *Elixir* eighteen years before could be read as a first step in Leiva Wenger's critical thinking of how diversity is managed in Swedish society.

The transformation caused by the drink and the reactions of the characters propose a critical rethinking of both personal and national identity that need to be seen "as a 'production' [...] always constituted within, not outside, representation" (Hall 1996: 210). The story seems, therefore, to relate to a topic of great importance in *invandrarlitteratur*, i.e. the perception of being essentially different or not Swedish enough in relation to dominant representations of Swedish society. Seen from this perspective, *Elixir* is definable as an archetypical work of non-white Swedish literature, as it clearly marks racial differences in a society characterised by social, ethnic and spatial asymmetries²⁵. In this respect, the presence of a magic drink works as an allegorical tool to criticise a society that, as will be shown below, comes forward with a prefabricated idea on ethnicity as a form of control²⁶. This power instance unveils the relationship between the non-white disadvantaged periphery and the white privileged "metropolitan centre" (Ashcroft/Griffiths/Tiffin 1989: 2), where both *peripheral* bodies and behaviours should conform to the white norm²⁷. Leiva Wenger's critical stance *vis-à-vis* this issue is performed by the postcolonial acts of "writing" (*ibidem*) and "talking back" (Parati 2005), i.e. addressing the centre from the non-white periphery. Bearing in mind that such a comparison with postcolonial concepts is both challenging and delicate, it is possible to maintain that *Elixir* enacts a process of *writing/talking back* to Swedish society in accordance with the author's own words about *Elixir* in an interview with Sveriges Radio (2015): "Det är en satir [...]. Jag försöker blåsa upp stereotyper. [...] Novellen handlar om själva diskurser om integration snarare än hur jag blev integrerad"²⁸. With these words, Leiva Wenger confirms his intention to address the problem of assimilationist integration and to scrutinise how the relationship between cultures is unidirectionally imbued in power (Heith 2004: 3-4). The act of *writing/talking back* takes place from Fittja and Vårberg, two of Stock-

²⁵ Further works in Swedish contemporary literature addressing the same problem are, e.g., Jonas Hassen Khemiri's novels *Montecore* (2006) and *Jag ringar mina bröder* (2012), Athena Farrokhzad's *Vitsvit* (2013), Zulmir Bečević's *Avblattefjeringsprocessen* (2014), and Johannes Anyuru's *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar* (2017).

²⁶ Cf. Olaru 2017: 146.

²⁷ Cf. Leonard 2011: 165.

²⁸ "It is a satire [...] I try to amplify stereotypes. [...] The story concerns the very discourse about integration rather than how I became integrated".

holm's south-western suburbs, where *Elixir* is set. Fittja is one of the most publicly debated neighbourhoods in Stockholm, which has been investigated by several sociologists. For example, Adrian Groglopo's reflection shows how skin-colour associations are often used to describe strong polarizations in socio-spatial relationships between centre and periphery: "den mörka hudfärgen i stadens utkanter, den ljusa i centrum" (2005: 108)²⁹. Fittja is thus located beyond a specific "color line"³⁰, where the *displaced* migrantised subject writes back to the centre, proposing a *regeneration* of identity concepts against the way different cultures and places are ascribed different status³¹: "Periferin skriver tillbaka, höjer rösten, invaderar centrum med sina egna tolkningar av världen och makten", claimed Stefan Jonsson (2005: 166)³². The periphery brings new interpretations about how society is conceived and power is distributed. Recently, also Hübinette has framed the action of "writing back" to metropolitan Sweden in non-white Swedish literature:

den icke-vita litteraturen som i motsats till vad den majoritetssvenska färgblinda antirasismen påbjuder både centrerar ras och avkodar de svenska rasrelationerna samt dekonstruerar den svenska vitheten och decentrerar och även objektifierar vita majoritetssvenskar såsom den postkoloniala litteraturen i den engelsktalande världen har gjort sedan länge enligt devisen "The Empire writes back" (Hübinette 2019: 185)³³.

Writing back opposes to an instance of cultural power that defines its values by separating a culturally well-defined "We" group from a "They" group. This is visible in *Elixir*, where the author resorts to a magic drink to decode racialised relationships in a society where immigrants, as Leiva Wenger himself says, "blir svenskar bara inom citationstecken" (Sveriges Radio 2015)³⁴.

²⁹ "The dark skin colour at the city's margins, the fair one in the centre".

³⁰ The term "color line" addresses questions of racial segregation and was used in this context in 1881 by the American abolitionist Frederick Douglass. It was later developed in 1903 by W.E.B. Du Bois in his book *The Souls of Black Folk*.

³¹ Cf. the way Heith reuses the concepts of *displacement* and *regeneration* (2016), and her suggestion of the appropriateness of the *writing back* with respect to Leiva Wenger's *Borta i tankar* and *Elixir* (2004: 3-4).

³² "The periphery writes back, raises the voice, invades the centre with its own ideas of the world and power".

³³ "[...] non-white literature, contrary to what the majority Swedish colour-blind antiracism imposes, both centralizes race and decodes the Swedish racial relations, and deconstructs Swedish whiteness, and decentralizes as well as objectifies white majority Swedes as the postcolonial literature in the English-speaking world has done for a long time according to the motto "The Empire writes back".

³⁴ "become Swedes only in quotation marks".

When the characters manifest their pride of being coloured after having turned into perfect Swedes (“jag är stolt över att va svarting och jag sa jag med för jag är det”, 2015: 40)³⁵, they are challenging former dogmas about assimilation, negotiating social and racial hierarchies, developing a counter-discourse about the national “who we are” (Ring Petersen/Schramm 2017: 6). Such a statement of pride reflects about social and ethnic coexistence in post migrant societies, characterised by increasing diversity. In this sense, the characters’ affirmation of pride to be *svarting* ‘coloured’ takes distances from ethnocentric conceptions and essentialist, binary views about Swedishness, breaking the claims that there are clear distinctions between different cultures (Heith 2004: 4-5), and that physical traits such as dark hair and eyes are a symbol of deviance (Mattsson 2014: 155).

5. The allegorical meaning of the elixir: a critique of hegemonic whiteness

The term *Elixir* comes from the Arabic الإكسير (*al-iksir*), with which the ancient alchemists called the substance (solid, powdered or liquid) that was supposed to turn metals into gold. Later, elixir became the name of hydro-alcoholic solutions with therapeutic actions. A well-known elixir in history is the Elixir of Long Life, a potion said to grant eternal youth. In Leiva Wenger, instead, the elixir gives (traces of) whiteness³⁶.

Traditionally, an elixir is used to treat an illness, an imperfection. Seen in this perspective, diversity is compared to an abnormality that has occurred within a traditionally homogeneous society. For this reason, diversity has a conflictual character against the nation-state homogeneous *grand narratives* and, as such, it needs to be *corrected*. In 1971, the Turkish born poet and photographer Lutfi Özköks wrote his debut poetry collection *Utanför* ‘Outside’, in which he testified how it feels to be different in Sweden, where hope for inclusion is more like “att vänta en metamorfos ett under en magi” (1971: 43)³⁷. In *Elixir*, the long-awaited metamorphosis hinted at by Özköks thirty years before actually takes place, even though it hardly satisfies the expectations of a real, effective inclusion.

As René León Rosales notices, *Elixir* is a literary creation with thematic aspects that, however, deal with manifest social phenomena of contemporary Sweden (2013: 53). In fact, the argument of this section is to reflect about the allegorical significance of the elixir as a tool allowing the dominant ethnic group

³⁵ “I’m proud of being coloured and I said me too because I am”.

³⁶ Cf. Groglopo’s interpretation of *Elixir* (2005: 113-115).

³⁷ “To wait for a metamorphosis, a miracle, a wizardry”.

(white Swedes) to affirm its dominance by erasing the immigrants' diversity through a full but impossible racial assimilation. The Sweden presented in the story is, thus, a place where ethnicity becomes a key code to bridge the gap of a lacking homogeneity. Leiva Wenger introduces the elixir in the story as an allegory because, as he himself affirms in an article published in 2013 on «Expressen», “[a]tt tala om ’vita’ och ’svarta’ är i Sverige kontroversiellt”³⁸. As a result of this controversy, Leiva Wenger resorts to allegory as a critical instrument to convey a message of protest against what is otherwise called *hegemonic whiteness*, a social status marker related to a normative and privileged position. *Hegemonic* is to view in relation to the well-known definition by Antonio Gramsci, i.e. a concept of domination accomplished by a dominant group through the circulation of specific discourses on reality, aimed at fixing a vision of the world functional to the supremacy of the group that produces such discourses³⁹.

By the effects of the elixir, it is possible to see a stereotypical shift from *blattar* to *svennar*, two derogatory (but nowadays mostly perceived as ironic) denominations used with regard to stereotypical youth with foreign background and gangster attitudes on the one hand, and typically diligent, peaceful and dutiful Swedes on the other⁴⁰. The elixir only works on an external layer: *blattar* turn to *svennar*, which means that, allegorically, the drink is an instant trick, a *deus ex-machina* for a *melancholic* Sweden⁴¹, where the *folkhem* is lost for good⁴²: as Hübinette maintains, in Swedish context it is possible to posit a “melankoli förorsakad av en sorg över att den svenska befolkningen inte längre är lika vit som tidigare och att svensk idag [...] kan vara icke-vit” (2014: 63)⁴³. In this sense, the elixir could be seen as an antidote to this melancholy. Moreover, the fact that the sender is unknown is a sign that the elixir may have been delivered by anybody in Swedish society⁴⁴ or,

³⁸ “To talk about ‘whites’ and ‘black’ in Sweden is controversial”.

³⁹ For a deeper understanding of the concept “hegemonic whiteness”, cf. Hughey 2010.

⁴⁰ Resorting to Natia Gokiel’s words, *Svenne* refers to “the Swedes who are white, educated, progressive, liberal, non-problematic”, while *Blatte* refers to “the non-Swedish, non-white, with lack of education, regressive, patriarchal and violent” (2015: 213).

⁴¹ Cf. Hübinette/Lundström 2014.

⁴² Through Freud, we have learned to consider melancholy as the impact of failure to recognise a loss. The lost object is consequently fetishised and removed from any critical analysis. For a critical readership of melancholia in a similar theoretic framework, cf. the work of Paul Gilroy.

⁴³ “melancholy caused by a sadness that the Swedish population is no longer as white as before and that Swedish today can [...] be non-white”.

⁴⁴ This interpretation is corroborated by the short movie version of *Elixir* produced by Najafi, in which the sender’s telephone number is composed by the sum of every Swedish citizen’s telephone number. In fact, when the police try to contact the sender’s number, every single telephone in Sweden rings. Since calling the sender means to reach every citizen, it is possible to

quoting Mohnike by “Vollblutsschweden” ‘full-blood Sweden’, a part of society that hopes “dass schon alles so bleiben könnte, wenn auch die Wirklichkeit sich ändert” (2006: 155)⁴⁵. Hence, through homogenising wizardry, Us and Them dichotomies are not eliminated, but reinforced and reproduced, according to a hegemonic identity model that always needs to oppose something to define itself.

6. The reaction as a not submissive sentiment: refusing mimic identities

As anticipated above, the characters react to a process of *Swedification*, refusing the new identity in which they have landed up, which is evidenced in the story by quotes such as:

vi lovade vi ska sluta dricka skiten. Fetarslet svärde på hans morsas grav han ska brenna reseptet. [...] Vi sa fan den där läsken gör att man blir svenne. fan tänk om vi skrattade som fan men sen sa marco nej jag vill inte bli för jag är stolt över att va svarting och jag sa jag med för jag är det. vi provade läsken bara för att prova. flaco sa nu måste vi sluta annars kanske vi blir iNne i själva järtat och i järnan (2015: 40)⁴⁶.

In their pride to be coloured, it is possible to grasp their resistance and belonging at the same time. Their physical features may have changed, as well as their language use, but the elixir can neither reach their heart nor their brain – metaphorically the most intimate aspects of personality – so they still can control their sentiments. The characters seem prepared to definitely transform their identity and benefit from the advantages of whiteness, but they regret it in the end because the price to pay for social acceptance is too high: they don’t want to give up their authenticity. The sentence “fan den där läsken gör att man blir svenne” is not just a naïve cry of surprise, but rather the insight that they are becoming something they do not recognise as authentic. As a consequence, they not only promise not to drink the brew anymore, but also to burn the recipe, preventing

maintain that the sender is an embodiment of the Swedish society as a whole, and that his/her responsibility allegorically corresponds to every citizen’s responsibility in trying to assimilate the immigrants’ ethnicity into one given norm.

⁴⁵ “that everything could stay as it is, even if the reality changes”.

⁴⁶ “we promised to stop drinking that shit. The fat-ass swore on his mother’s grave he was going to burn the recipe [...] We said damn that drink makes you Swede. damn figure it out, we laughed as fuck but then marco said no I don’t want to become it cause I’m proud of being coloured and I said me too because I am. We tasted the drink just to try it. flaco said now we have to stop otherwise maybe we become into heart and brain”.

any risk for further transformations in the future. In this context, also language use is pivotal: in fact, the event that triggers their reaction corresponds to Flaco's acknowledgment that he does not remember words in Spanish: "jag märkte jag kunde koncentrera mej bättre på leksjonen plus att sen kom Flaco och sa han kunde inte komma ihåg nästan ett enda ord på spanska [...] flaco sa nu måste vi sluta" (*ibidem*)⁴⁷. In this quote, both benefits and drawbacks of the elixir are shown: on the one hand, the narrator can concentrate better at class, on the other hand, his friend Flaco is losing memory of his heritage language which, just as in colonial imperialism, leads to the achievement of civil recognition at the expense of one's identity.

Realising that the elixir results in a sort of oblivion for them, they rebel to the imprisoning assimilation, enacting their counter-knowledge of identity, which is made possible by a leeway of action provided by the fact that the drink, not affecting "brain and heart", allows the characters to refuse its power. So, in the end, their transformation is not completed, resulting in a cold *mimicry*, the repetition of a set of habits, gestures and linguistic articulations with which they never really comply (Bhabha 1984). These traits, reproduced as "almost the same, but not quite" (*ibidem*: 126) allow the characters into a higher and generally more favourable social status, getting good school results and better consideration, even though they *only* mimic Swedishness. As a matter of fact, this ambivalent *mimic-metonymic passing* only works as *pars pro toto* for it (Dyer 1997).

7. An open ending for open alternatives

As mentioned above, the story has an open ending as it is not clear whether the characters will return to their original condition or not. One thing is certain: a return to the *status-quo* of a society divided into *blattar* and *svennar* is impossible. Rather, the characters' reaction may be the precondition of a new transitional form of society to overcome given cultural and racial dimensions – *blattar* and *svennar* – opening a space that in Swedish context is called *mellanförskap* 'between-ship'. Introduced above, *mellanförskap* is a neologism officially recognised in 2014 by *Språkrådet* 'Swedish Language Council', referring to a cultural association founded in 2005. *Mellanförskap* has also become an analytical concept for a postmigrant intermediate dimension that presupposes a critical reassessment of identity and its representation⁴⁸. Since *mellanförskap* is intended as a condition,

⁴⁷ "I noticed I could concentrate better at class, and then Flaco came and he said that he could not remember almost a single word in Spanish [...] flaco said now we must stop".

⁴⁸ In the Neologisms' list issued by the Council, *mellanförskap* is defined as "upplevelse av att inte

rather than a desired identity⁴⁹, the concept does not directly draw on Homi Bhabha's concept of *Third space* (1994)⁵⁰, i.e. the hybrid condition of the subject determined by encounters where traditionally homogeneous notions of race, culture and belonging have no stable ontology. Indeed, unlike Bhabha's post-colonial term, *mellanförskap* does not result from *agency*, but it rather refers to postmigrant subjects who are *already* born or grown up within a hybrid thirdness, and have no chance to subjectify themselves otherwise (Jagne-Soreau 2019: 49). However, both terms refuse polarised identities: Third Space referring to the identity of the ex-colonised once colonisation is over, while *mellanförskap* referring to an innate inbetweenness of the postmigrant subject in the 21st century. As further specified by Daphne Arbouz, *mellanförskap* is characterised by the fact that "specifika kroppsliga markörer [...] gör att man blir nationellt och etniskt exkluderad och inte tillerkänns ett hemmahörande i vare sig västerländska eller icke-västerländska, vita eller ickevita sammanhang" (2012: 38)⁵¹.

In *Elixir*, the development of a hybrid condition is not given by the characters' awareness that their identity lies beyond Manichean ethnic divisions. This suggestion in the text is not explicitly given: there is no clear evidence of a given *agency* in their reaction, so the category of *mellanförskap* seems to work better to describe their condition. However, the very fact that Leiva Wenger resorts to a metanarrative tool as the elixir to question the significance of national belonging, race and identity, is symptomatic of the urge for a new conceptualisation of Swedishness, which takes shape in the text.

8. Concluding remarks

In this article, I have tried to show how the transformation into a racial category perceived as superior and desired can lead into an unfitting dimension. In few words, the characters have become a screen on which the society projects its own self-image. By analysing their reaction to this Kafkaesque change, I have tried to show how the dichotomy between *blattar* and *svennar* can be overcome: none of them has ontological bases, both are constructed identities serving dominant models of identification in the national self-image. In the words of another

helt tillhöra någon samhällsgemenskap" (experience of not completely belonging to a societal community) (see *Institutet för Språk och Folkminnen* 2014).

⁴⁹ Cf. Hübinette 2019: 120-121; Jagne-Soreau 2019.

⁵⁰ Cf. Arbouz 2012: 39.

⁵¹ "it is often specific bodily markers that make one nationally and ethnically excluded and not recognized as a resident in either Western or non-Western, white or non-white contexts".

Swedish-Chilean writer, Neftali Milfuegos, it is now time to look towards a future in which “[m]ina nationer faller. Men om svennen ska falla så måste blatten falla. Balansen måste brytas. För jag är bortom den här kroppen” (2015: 230)⁵². The collapse of both *blattar* and *svennar* seems to suggest a transnational turn, a militant recalcitrance where postmigrant identity become a space of resistance. Seen in this perspective, it may also become clear why this article was opened by a quote from Aimé Césaire’s postcolonial rewriting of Shakespeare’s *The Tempest*. The characters’ reaction is similar to the black slave Caliban’s response to the coloniser Prospero: Caliban despises Prospero for being a liar, a coloniser who not only subjugated him with magic, but also for having imposed an identity on him that he finally rejects as false. Just like Caliban, *Elixir*’s characters recognise that their new identity is a lie, a construction, and that the magic is used to mask political and social power, so they hate their image because it’s *false*. In this story, Leiva Wenger shows both the risks of a long tradition of ethnic assimilations, and the social importance of the color line as two ambivalences of postmigrant Sweden. Further investigations about how Leiva Wenger’s work and (post)*invandrarlitteratur* seek to overcome pre-established identity boundaries from anti-essentialist perspectives are urgently needed.

•
;

⁵² “My nations are falling. But if the Swede must fall then also the Immigrant must fall. The balance must be broken. For I’m beyond this body”.

Reference list

- Arbouz, Daphne (2012), *Vad betyder det att inte känna sig hemma där man är född och uppvuxen?: om mellanförskap i dagens Sverige*. In T. Hübinette et al. (red.), *Om ras och vitbet i det samtida Sverige*, Tumba: Mångkulturellt centrum, 37-42
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (1989), *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London: Routledge
- Behschnitt, Wolfgang (2006), *Der Andere der Einwandererliteratur. Überlegungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive*. In S.H. Rossel (Hg.), *Der Norden im Ausland, Das Ausland im Norden: Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter bis Heute*, Vienna: Praesens Verlag, 142-149.
- Behschnitt, Wolfgang (2007), *The voice of the 'real migrant': contemporary migration literature in Sweden*. In M. Gebauer/P. Schwarz Lausten (eds.), *Migration and literature in contemporary Europe*, München: Martin Meidenbauer Verlag, 77-92.
- Behschnitt, Wolfgang/Nilsson, Magnus (2013), *'Multicultural Literatures' in a Comparative Perspective*. In W. Behschnitt/S. De Mul/L. Minnaard (eds.), *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, Amsterdam: Brill Rodopi, 1-16
- Bhabha, Homi K. (1984), *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*. «October» 28, 125-133
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge
- Bijvoet, Ellen/Senter, Karin (2021), *Förortsförankrat tal – ett inifrån och ett utifrånperspektiv*. «Språk och stil : tidskrift för svensk språkforskning: Tema Flerspråkighet» 31, 166-200
- Borevi, Karin/Strömblad, Per (2004), *Kategorisering och integration: En introduktion*. In K. Borevi/P. Strömblad (red.), *Kategorisering och integration: Om föreställda identiteter i politik, forskning, media och vardag: Rapport från Integrationspolitiska maktutredningen*, Stockholm: Fritzes
- Camacho Padilla, Fernando (2006), *Los asilados de las Embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: El caso de Suecia*. «European Review of Latin American and Caribbean Studies» 81, 21-41
- Césaire, Aimé Fernand David (1992), *A Tempest*, New York: Ubu Repertory Theatre Publications
- Ciaravolo, Massimo (2017), *La narrativa di Marjaneh Bakhtiari tra Malmö e Teheran: multiculturalità e memoria intergenerazionale*. «Annali. Sezione germanica» 27 (1-2), 41-59

- Ciaravolo, Massimo (2019), *Letteratura e migrazioni: Svezia*. In M. Ciaravolo (a cura di), *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini a oggi*, Milano: Iperborea, 887-899
- Dyer, Richard (1997), *White*. London & New York: Routledge
- Ehn, Billy/Frykman, Jonas/Löfgren, Orvar (1993), *Försvenskningen av Sverige: det nationellas förvandlingar*, Stockholm: Natur & Kultur
- Ericsson, Urban/Molina, Irene/Ristilampi, Per-Markku (2000), *Miljonprogram och media. Föreställningar om människor och förorter*, Trelleborg
- Gendolavigna, Luca (2019), *Nuovi fenomeni linguistici in Svezia. Un percorso tra le definizioni degli stili multilingui*. «Open Journal of Humanities» 3, 115-149
- Gendolavigna, Luca (in press), *Borta i tankar di Alejandro Leiva Wenger: un viaggio turbolento nella mente di Felipe*. In A. Pascucci/M. Sommella (a cura di), *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale*, Napoli: UniorPress
- Gokieli, Natia (2015), *The Iconicity of an 'Immigrant Writer' – Jonas Hassen Khemiri and Yahya Hassan*. «Akademisk Kvarter» 10, 208-221
- Groglopo, Adrian (2005), *Betraktelsen - rasistiska ordningar, subversiva hållningar*. In M. Dahlstedt/I. Lindberg (red.), *Bortom Rasism i Europa – visioner för ett annat samhälle*, Stockholm: Agora, 108-124
- Hall, Stuart (1996), *Cultural Identity and Cinematic Representation*. In H.A. Baker Jr./M. Diawara/R.H. Lindeborg (eds.), *Black British Cultural Studies*, Chicago & London, 210-222
- Heith, Anne (2004), *Postkolonialism och poetik – Alejandro Leiva Wengers Till vår ära*. «Kulturella Perspektiv – Svensk etnologisk tidskrift» 13 (2), 2-12
- Heith, Anne (2016), *Displacement and Regeneration: Minorities, Migration and Postcolonial Literature*. In S. Beezmohun (ed.), *Continental Shifts, Shifts in Perception: Black Cultures and Identities in Europe*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 49-71
- Hughey, Matthew (2010), *The (Dis)similarities of White Racial Identities: The Conceptual Framework of 'Hegemonic Whiteness'*. «Ethnic and Racial Studies» 33, 1289-1309
- Hübinette, Tobias (2014), *'Ord som sårar': Den svenska vithetens (o)förmåga att ackommodera minoritetens erfarenheter*. In N. Jones (red.), *Bryt upp! Om etik och rasism*, Lund: BTJ Förlag, 43-64
- Hübinette, Tobias (2019), *Att skriva om svensketen – studier i de svenska rasrelationerna speglade genom den icke-vita svenska litteraturen*, Malmö: Arx Förlag
- Hübinette, Tobias/Lundström Catrin (2014), *Three Phases of Hegemonic Whiteness: Understanding Racial Temporalities in Sweden*. «Social Identities» 20 (6), 423-437

- Institutet för språk och folkminnen, Nyordslistan 2014*, <<https://www.isof.se/download/18.cbc0f5b1499a212bbf1d2a/1529493983709/nyordslista%202014.pdf>> [18.06.2021]
- Jagne-Soreau, Maïmouna (2018), *Det finns trots allt två i Sverige / och en i Danmark / som skriver dikter om sånt* – Adrian Perera och blattediktens konst. «AVAIN-Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti» 3, 76-93
- Jagne-Soreau, Maïmouna (2019), *Att vakna upp som suedi - Om mellanförskap och rap*. «Nordisk Poesi Tidsskrift för lyrikkforskning» 4 (1), 43-60
- Jonsson, Stefan (2005), *Halva världen – Orientalism, eurocentrism och globalisering*. In M. Matthis (red.), *Orientalism på svenska*, Stockholm: Ordfront, 165-174
- Kongslie, Ingeborg (2005), *Migrant or Multicultural Literature in the Nordic Countries*. In J. F. Grønn (ed.), *Nordic Voices. Literature of the Nordic Countries*, Oslo: Nordbok, 34-45
- Langhoff, Shermin (2009), *Wir inszenieren kein Getto-Theater*. «Taz», 18.04.2009 <http://www.taz.de/taz/nf/etc/2009_04_18_S27-29-kultur-08.pdf> [03.06.2021]
- Larsson, Jan (1994), *Hemmet vi ärvde – Om folkhemmet, identiteten och den gemensamma framtiden*, Stockholm: Arena
- Leiva, Alejandro (2019), *Three Faces of Diversity Rhetoric – Managerialization, Marketing and Ambiguity*, Stockholm: Stockholm University
- Leiva Wenger, Alejandro (2013), *Vad betyder bra?*. «Expressen», 20.03.2012 <<https://www.expressen.se/kultur/vad-betyder-bra/>> [18.06.2021]
- Leiva Wenger, Alejandro (2015), *Till vår ära*, Stockholm: Modernista
- León Rosales, René (2013), *Snacka fett som en svenne – kategoriseringar, identiteter och språk*. In M. Olofsson (red.), *Symposium 2012. Lärarrollen i svenska som andraspråk*, Stockholm: Nationellt centrum för svenska som andraspråk, 52-65
- Leonard, Peter (2008), *Det etniske gennembrud – Multicultural Literature in Denmark*. «Multiethnica» 31, 32-34
- Leonard, Peter (2011), *Imagining Themselves: National Belongings in Post-Ethnic Nordic Literature*, Washington
- Leonard, Peter (2013), *Bi- and Multilingual Aspects in the Literary Writing of Translingual Authors in Sweden*. In W. Behschnitt/S. De Mul/L. Minnaard (eds.), *Literature, language, and multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, Amsterdam: Brill Rodopi, 149-174
- Lindberg, Ingemar (2013), *Det slutna folkhemmet: Om etniska klyftor och blågul självbild*, Stockholm: Agora

- Mattsson, Katarina (2014), *Vit rasism*. In N. Jones (red.), *Bryt upp! Om etik och rasism*, Lund: BTJ Förlag, 139-157
- Milfuegos, Neftali (2015), *Tankar mellan hjärtslag*, Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Mohnike, Thomas (2006), *Doppelte Fremdheit. Zur Verschränkung und Konstitution von poetischer und kultureller Alterität in Alejandro Leiva Wengers Till vår ära und seiner Rezeption*. In S.H. Rossel (Hg.), *Der Norden im Ausland, Das Ausland im Norden: Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter bis Heute*, Vienna: Praesens Verlag, 150-158
- Nilsson, Magnus (2010), *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*, Möklinta: Gidlunds förlag
- Olaru, Ovio (2017). *Norwegian Innvandrerlitteratur and the Spell of Transnationalism*. «Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory» 3 (2), 132-153
- Parati, Graziella (2005). *Migration Italy: The Art of talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press
- Ponzanesi, Sandra/Merolla, Daniela (2005), *Preface*. In S. Ponzanesi/D. Merolla (eds.), *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*, Oxford: Lexington Books, 1-52
- Regeringens Proposition 2007/08:95, *Ett starkare skydd mot diskriminering*, 06.03.2008, <<https://www.regeringen.se/49bafd/contentassets/9992e1e8bedd4019aaa6a9e8565f778b/ett-starkare-skydd-mot-diskriminering-prop.-20070895>> [20.06.2021].
- Ring Petersen, Anne/Schramm, Moritz (2017), *(Post-)Migration in the Age of Globalisation: New Challenges to Imagination and Representation*. «Journal of Aesthetics & Culture» 9 (2), 1-12
- Römhild, Regina (2017), *Beyond the Bounds of the Ethnic: for Postmigrant Cultural and Social Research*. «Journal of Aesthetics & Culture» 9 (2), 69-75
- Sveriges Radio (2015), *Möt dramatikern Alejandro Leiva Wenger*. «Sveriges Radio», 01.05.2015 <<https://sverigesradio.se/avsnitt/539883>> [18.06.2021]
- Trotzig, Astrid (2005), *Makten över prefixen*. In M. Matthis (red.), *Orientalism på svenska*, Stockholm: Ordfront, 104-126
- Willems, An/Behschnitt, Wolfgang (2012), *Jonas Khemiri and the Post-monolingual condition – Or, the camel with Two Humps*. «Multiethnica» 34, 10-14
- Yildiz, Yasemin (2012), *Beyond the Mother Tongue: the Postmonolingual Condition*, New York: Fordham University Press
- Özköks, Lütfi (1971), *Utanför*, Stockholm: Rabén och Sjögren

Giuseppe D. De Bonis

Speaking and writing:
diamesic variation in Germanic magic

Germanic charm incantations are written texts which preserve the oral nature of magic as the recitation, singing or reading of texts represent a kind of oral performance. However, bracteates, runic inscriptions, poetical texts, charms preserved in manuscripts, as well as amulets, provide evidence that writing, together with whispering and silence, strongly contributed to the efficacy of the charms in the Germanic tradition. In fact, if Old English *gealdor*, *cneþan* and Old High German *sprechan*, which occur in Germanic charm incantations, refer to the power of the spoken word, Old Icelandic *rista* (*rínar*), Old English *writan*, *gemearcan* and Old High German *scriban*, reveal that writing was part of the diamesic variation in the performance of charms. By focusing on the occurrences of the words belonging to the semantic area of *writing* in Germanic magical texts, this paper investigates the specific role of writing as a medium meant to strengthen the magical power of words and transform the handling of a marked/signed object into the handling of a magic object.

[magic; charms; linguistic variation; runes; Germanic languages]

•
;

The recitation, singing or reading of texts, such as incantations, represent a kind of oral performance¹, although they have been written down in medieval manuscripts.

In the last decades, several scholars have investigated the oral origins of Medieval poetry and literature, considering writing as a witness of orality. Medieval manuscripts preserve many texts that are the written representation of an oral performance. This makes the situation of texts/utterances in the European Middle Ages ambiguous because of the interactions between orality and literacy which peak in the Middle Ages².

¹ Arnovick 2006: 9-10.

² Ong 1984: 11. O'Brien O'Keeffe states that writing can be considered a technology which makes language visible. Moreover, committing spoken words to writing involves a change in the evaluation of any communicative act because writing introduces space and duration in communication. So, while speaking is a temporal act which depends on the presence of the audience before a speaker (the performer), writing is long-lasting and does not depend on the speaker or the presence of a writer. In addition, the arrangement of a text on a page becomes a crucial con-

The anthropological investigation on oral poetry proposed by Milman Parry and refined by Albert B. Lord, which is known as the Oral-Formulaic Theory, provided a solid basis to define orality and oral literature³. Metrical formulae, type-scenes, folkloric structure, thematic context, and aesthetic imagery, among other symptomatically oral features have been discovered in medieval texts, and this has led to isolate the distinctly oral, versus written, manifestations of oral features in medieval texts⁴. However, orality and writing are so deeply interwoven (as there may be many levels of oral influence in written texts⁵), that an investigation on the literature of the medieval period should be pursued along the twin axes of orality and literacy⁶.

In particular, Germanic culture was characterised by ‘primary orality’ for long, since the ancient Germanic peoples initially did not have any contact with writing. Later on, the Germanic peoples started to write their ‘memories’ and ‘oral’ texts transforming their culture into a ‘literate culture’, which could be identified as a ‘secondary orality culture’, because of the use of writing to transmit oral traditions⁷.

stituent of its meaning, with space and visual features normally unavailable for both performer and audience of a speech act (O’Brien O’Keeffe 1990: ix, 4-6).

³ Parry 1970. Following Parry’s previous investigations on Homeric Verse, Lord analysed performances of South Slavic Oral epic in an effort to understand the composition of Homer’s works. He stated that for the oral poet singing, performing and composing are facets of the same act, and he identified the structural units of oral poetry as the ‘formula’ (a group of words regularly employed under the same metrical conditions to express an essential idea), the ‘theme’ (groups of ideas used in telling a tale), and the ‘song’, that is narrative acts (Lord 1960: 13, 31, 61, 100). However, recent research on Homeric oral poetry has highlighted that a rigid identification and acceptance of *formulae* would prevent scholars from seeing the distinction between the epic tradition as a whole and the individual poet. In fact, Homeric texts display both formulaic and non-formulaic expressions, which confirms that oral-conceived texts allowed the poet to give his own contribution to poetic diction still within the solid frame of epic traditions (Finkelberg 2012: 73, 77-78, 82).

⁴ Jensen’s investigation on oral epic in India and Egypt has proved that there is no clear distinction between oral and written texts, as suggested by Parry and Lord. Oral traditions exist in communities in which writing also exists and books are accessible to poets/singers who do not use them purposely. This implies the existence of transitional texts which poets could or could not find helpful (Jensen 2008: 43, 49-51). Bäuml remarked that the name ‘Oral-Formulaic theory’ merges two concepts, i.e. ‘orality’ and *formulae*, pointing to an exclusive relationship between orality and formulaic expressions. However, *formulae* do not necessarily characterise only oral compositions as written texts could rely on *formulae* as well, depending on genre, function of the text and period of composition (Bäuml 1984: 31-33, 43-45).

⁵ Arnovick 2006: 11-12.

⁶ Amodio 1994: 4. Amodio distinguishes between oral delivery and oral poetics, with the latter defined as “largely nonperformative” (Amodio 2004: 98).

⁷ According to Ong’s definition, ‘primary orality’ is the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print. This orality is ‘primary’ in contrast to the ‘secondary orality’

Namely, writing spread in the Germanic world through four stages:

1. the first stage is represented by the very first contact the Germanic tribes had with ancient Rome. The imperial bureaucracy, trade, letters, military instructions/commands offered Germanic soldiers some examples of writing (in Latin) which are interpreted as the premise for the inscriptions devoted to the *Matronae* or *Deae matres*⁸, dated to the first–fifth centuries CE, by Germanic soldiers working for the Roman army in the area corresponding to modern Germany;
2. the first runic inscriptions, dating back to the second century CE⁹;
3. Christianisation: the Visigoths, first (fourth century CE), and then the Ostrogoths¹⁰, the Franks, the Anglo-Saxons, the Scandinavians got acquainted with writing through the Christian religion¹¹;
4. the spread of the Catholic Christianity, which made Latin the language of culture across Western Europe, imposing the Latin alphabet as the main medium to write texts in any language (Latin and the vernaculars)¹².

Those stages should not be considered as discrete moments sharply isolating oral from written tradition. Primary oral culture and primary literate culture should not be considered two opposite *termini* of a *continuum* of culture/communication with ‘primary’ orality and ‘pure’ literacy at the two opposite ends of that *continuum*¹³. Cultural experience at any point in time implies a mixing of degrees of orality and literacy¹⁴.

of present-day high technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices which depend on writing and print for their existence and functioning (Ong 2012³: 6-11). Referred to the Middle Ages, ‘secondary orality’ refers to ‘orality’ copied in or transferred to manuscripts.

⁸ On the *Matronae* in Rhineland, see Much 1891: 321-323 and Scardigli 1989.

⁹ Düwel 2008: 23-24.

¹⁰ On the impact of Latin on the Gothic tradition, see Francovich Onesti 2011: 205-207 (on the alphabet).

¹¹ On the Christianisation of Early Medieval England, see Stenton 2004: 96-129; on the spread of Christianity among the Franks, see Sonderegger 2003: 37-42; on the spread of Christianity in Scandinavia, see Cormack 2005: 28-30.

¹² On the use of Latin across Europe in the Middle Ages and on the material for writing, see Richter 2016: 103-113.

¹³ In an anthropological perspective, writing has been considered a cultural invention marking a new stage in the history of language. On the steps that led to writing as an evolutionary path which ends with writing, and writing using alphabets as the perfect representation of speaking, see Cardona 1981: 20-21, 33-35.

¹⁴ Zumthor 1990: 21.

It is generally accepted that at some point in their lives all peoples are ‘oral’ peoples, and the evidence of early medieval European cultures shows the ‘oral’ and the ‘literate’ affecting and forming or deforming one another.

In the last decades, a number of studies have explored the varieties of orality and of literacy specific to medieval societies. Challenging the “hypothesis on the mutually exclusive states of orality and literacy, such studies have shown the extent to which vocality (*Vokalität*, with the sense of vocalizing when writing or reading aloud to an audience) and ‘writteness’ (*Schriflichkeit*, usefully nuancing ‘literacy’ in referring to the commitment of texts to writing) interact in complex ways”¹⁵.

In sociolinguistics, languages are considered living beings and utterances are analysed in relation to the ‘variables’ (time, space, situation, social stratum, means of communication) which assign meaning and function to them. Therefore, the variability of languages is usually described by scholars according to the above-mentioned variables by identifying five dimensions of linguistic variation:

1. diachronical variation, which refers to the variation of a language through time;
2. diatopic variation, which refers to linguistic variation on a geographical level;
3. diastratic variation, which is the variation of a language according to the social class or the group the speaker/user belongs to¹⁶;
4. diaphasic variation, which refers to the stylistic variation of a language according to situations and functions;
5. diamesic variation, which is the variation of a language depending on the medium of communication, whether spoken or written¹⁷.

¹⁵ O’Brien O’Keeffe 2016: 121. Chinca and Young maintain that medieval literacy and orality should not be considered as two unrelated modes of communication, but rather as two inter-playing modes (Chinca/Young 2005: 1). A further intermediate mode of communication, apart from reading and listening, should be considered: aurality (Coleman 1996: 1-33, in particular 27-27) or *Vokalität*, as this mode is called by Schäfer (1992: 5-20).

¹⁶ The Norwegian linguist Leiv Flydal analysed languages as historical objects, i.e. ways of communicating by language bound to the coordinates of a particular speech community, and called the set of diachronic, diastratic and diatopic variations/dimensions (diastratic and diatopic, with the diachronical variation accepted as introduced by de Saussure) ‘the architecture of language’ (see Flydal 1951). In 1981 Eugenio Coseriu added the diaphasic variation to Flydal’s list (see Coseriu 1981). As to the distinction between ‘diachronic and synchronic’, see de Saussure 2005: 98-114, 123-185.

¹⁷ The fourth synchronic variation, i.e. diamesic, was first introduced in Italian linguistics by Alberto Mioni (see Mioni 1983).

Diamesic variation could be placed beyond the level of diatopic, diastratic and diaphasic variation, since it represents a different modality of communication¹⁸. However, there is such a wide range of differences between written and spoken language, including pragmatics and textuality, lexicon and morphosyntax, that it is reasonable to postulate an independent variation¹⁹.

This will prove useful in the following pages dealing with spoken and written magic ‘acts’.

Although scholars agree that ‘writing’ appeared after speech in the history of mankind (as far as we know), writing has not always been exclusively dependent on orality, that is it has not always been a ‘tool’ to report oral/spoken words²⁰.

Finding a definition for ‘writing’ which does not depend on ‘speaking’ is rather difficult, since our understanding and representation of language is strongly linked to the sounds of languages: letters (in either alphabetical or syllabic writing) render spoken words. Moreover, the history of writing is often seen in a philogenetic perspective in which a route towards an increasing perfection of writing is assumed, with alphabetic writing being the final and most perfect stage²¹.

In the light of these observations that point out how difficult it is to disconnect writing from speaking, Cardona made an attempt to find a speaking-unbound definition of writing: writing is the set of operations and material products related to production and use of graphic systems²². In a sociolinguistic perspective, the creation of a written text is a linguistic act that can be performed in different institutional domains of writing that Cardona recognized as: a) magic-sacred, b) economic, c) educational and literary, d) political and juridical. The event of writing has only one sender-participant and one or many addressees. In certain cases, the addressee might be the writer himself²³.

As far as Germanic charm incantations (runic, Old English and Old High German charms) are concerned, the evidence from medieval literary sources

¹⁸ Berruto 1987: 21-22; Berruto/Cerruti 2011: 278-285.

¹⁹ Berruto 2010: 235.

²⁰ On the birth of writing and its value as a means of communication, see Fischer 2001: 8.

²¹ As stated by Franklin, “[w]riting and non-writing, the sphere of the written and the sphere of the spoken (‘literacy’ and ‘orality’) have often been presented as polar opposites, or – in the technocentric scheme – as ideally distinct stages in sociocultural evolution. This is misleading. The written mode and the spoken mode are neither discrete stages on an evolutionary journey nor entirely interchangeable options at any given time. The notion of a distinct ‘orality’ is properly tenable only with regard to societies where writing is wholly unknown. Otherwise the culture of the written word and the culture of the spoken word overlap, interact, modify and modulate each other” (Franklin 2002: 8).

²² Cardona 1981: 32.

²³ *Ivi.* 101.

indicates that much Germanic magic was expressed, as in classical tradition, by stylised, or actually sung language. A magical act is literally called a song or the like among many of the early European peoples. Old Icelandic (OI) *gala*, Old English (OE) *galan*, Old High German (OHG) *galan*, *bigalan* ‘enchant’²⁴, OI *galdr*, OE *gealdor*, OHG *galstar* ‘charm, something sung’; OHG *galstâri* ‘magician’ are all etymologically connected with Germanic (Gm.) **galdra-*, **galdraz*²⁵ ‘charming chant, enchantment’ < Indo-European (IE.) **ghel-*²⁶ ‘call, cry, sing, enchant’. Furthermore, OE *galdr* shares the same semantic field as Latin *carmen* ‘song, charm’ and *incantatio* (probably from Latin *cano*²⁷ ‘sing’), Greek *epôde*²⁸ ‘ode’ and ‘charm’, Old Irish *bricht*²⁹ (which is also a type of poem)³⁰ ‘charm’. These words describe also the type of magic that was expressed in runic inscriptions³¹.

Moreover, magic texts witness a change in the power of spoken words depending on the ‘primitive’ vs ‘non-primitive’ use of spoken words³², which results in different magic genres. In a pragmatic perspective, magic texts using words as

²⁴ For Old Icelandic, Old English and Old High German words see Cleasby/Vigfusson 1874, Bosworth/Toller 1998 and Schützeichel 2012 respectively: s.v.

²⁵ For Germanic roots and words, see Köbler 2014: s.v.

²⁶ For Indo-European roots and words, see Pokorny 1959: s.v.

²⁷ For Latin words, see Glare 1982: s.v.

²⁸ For Greek words, see Montanari 2015: s.v.

²⁹ eDIL 2019: s.v.

³⁰ Saibene 1985: 50; Helm 1937-53: 122.

³¹ Norse sources differentiate between two main forms of magic, *galdr* and *seiðr*, with the latter originally meaning ‘binding’ and often referred to in Old Icelandic literature as womanly and evil. Mitchell pointed out that the number of magical actors in surviving saga literature is roughly equal as regards gender (Mitchell 2019: 137, on the Nordic inventory of words for magical acts and actors, see 142), although in the pre-Christian Nordic world women were the original most powerful magicians, whereas men gained access to magic only later and never attained parity with women, either in numbers or power (Jochens 2016: 130-131). However, it is far from clear that *galdr* was always used for good or that *seiðr* was always employed maliciously. A parallel to the Norse tradition of *seiðr* is known only from marginal English and German sources, and the later Scandinavian spell books are described only as containing *galdrar*. Although *seiðr* is described at length in Old Norse literature, it had never developed into a tradition amenable to being written down (MacLeod/Mees 2006: 10).

³² The power of magic words relied on the primitive belief that natural magic forces existed and that such forces gave words the power to affect the world because of their immediate connection with the objects they represented. Old magic inscriptions on amulets addressed reality directly (primitive use of language), whereas later inscriptions (dated to the fifth and sixth century CE) need to invoke gods or the Christian God to be effective (Helm 1953: II, 117-153). Later charms, with the so-called *historiola* and a magic command, offer examples of the magic use of words depending on previous magical experiences rather than on the inner magic power of words, and this reveals a change towards the non-primitive use of words (Dolfini 1967: 643-660; Ramat 1976: 60-64; Saibene 1985: 23-27; Buzzoni 1996: 21-40; Cianci 2004: 46-51).

‘reality’ and relying on ‘semiotic fallacy’³³ can be identified as *formulae* (charms, like *Wið ymbe* and *Wið wennum*, and iconograms); oral texts using words as acts (proper speech acts) are classified as ‘remedies’, since they feature a series of instructions to achieve the desired result without modifying the real world per se³⁴.

Magic-related texts make clear that practitioners relied on the creative and healing power of spoken words. The creative power of the ‘spoken word’ is witnessed by several poetic texts. Among Old English charms it is worth mentioning two lines of the *Metrical Charm 11 A Journey Charm*, where the wish to obtain victory and the naming of victory itself create victory in ‘words’ and in ‘acts’:

Sigegealdor ic begale, sigewyrd ic me wege
Wordsige and worssige³⁵.

The sixth stanza of the *Vǫluspá*, the poem opening the *Poetic Edda*, offers a further example of ‘naming’ as ‘creation’:

Þá gengo regin qll á roçstóla
ginnheilög goð, oc um þat gættuz:
nótt oc niðiom nafn um gáfo,
morgin hêto ok miðian dag,
undorn oc aptan, árom at telia³⁶.

‘Night’ and ‘new moon’ become real thanks to the action of *nafn gefa* ‘give name’ and *hêta* ‘call, name’ (OI *hêta*, OE *hâtan*, OHG *heizzan* ‘call, name, order’ and ‘to be called/named’, and OI *kwêpa*, OE *cweðan*, OHG *quedan* ‘say’). Pronouncing words means creating and controlling reality.

³³ The phrase ‘semiotic fallacy’ identifies the perfect match between a spoken word, sound or signifier, and its corresponding meaning or signified (Buzzoni 1996: 28, 34-39, 107. On *semiotic fallacy*, see also Nöth 1977: 70 and Nöth 1995: 190-191), and that match contradicts the arbitrary relationship between the two as postulated by semiotics (de Saussure 2005: 83-88).

³⁴ *Wið ymbe*, *For a Swarm of Bees* (Dobbie 1942: 125) and *Wið wennum*, *Against a wen* (Dobbie 1942: 128) are two examples of charms (*formulae*); *Wið heafodeve*, *Against Headache* (Cockayne 1864-66: II, 20-21). For a genre classification of magic texts based on the participants in magical speech acts, see De Bonis 2021.

³⁵ Dobbie 1942: 127, ll. 6-7; henceforth, in quotations, italics highlights key-words. “A victory charm I sing, a victory rod I bear / Victory of words, victory of works” (when no bibliographical reference is provided, the translation is by G.D.B.).

³⁶ Neckel/Kuhn 1983: 2; “Then all the Powers went to the thrones of fate, / the sacrosanct gods, and considered this: / to night and their children they gave names, / morning they named and midday, / afternoon and evening, to reckon up in years” (Larrington 2014: 4).

A less primitive use, and the healing power, of words can be seen, for instance, in the OHG *Pro Nessia* ‘Against worms’, where words do not have any magical power themselves, even though the practitioner directly addresses the disease to manipulate it by means of words. In fact, he employs words to command the worm to leave the body and gives instructions (imperatives), but his words ‘are’ not their correspondent ‘signified’, that is there is no immediate and perfect match between signifier and signified:

Gang út, nesso, mid nigun nessiklinon,
 út fana themo margę an that ben, fan themo bene an that flesg,
 ut fan themo flesge an thia hud, ut fan thera hud an thesa strala.
 drohtin, uuerthe so³⁷!

In addition to this, bracteates, runic inscriptions, poetical texts, Old English and Old High German charms preserved in manuscripts, as well as amulets, provide evidence that writing was a further medium which made charms effective in the Germanic tradition.

In fact, OI *rīsta* (*rīnar*), OE *writan*, *gemearcan* and OHG *scriban* ‘carve, form letters, write’, which also feature in Germanic magical texts, reveal that writing was part of the diamesic variation in the performance of charms.

When dealing with magical, ritual, and divinatory aspects, writing is related to the supernatural world. The whole history of writing shows how man has always believed that the world can be acted upon by the manipulation of symbols, and how man comes to feel a sacred terror of these very symbols and their power³⁸. If a ‘speech act’ is a communicative activity linked to the intentions of the speaker and the achieved effect on a listener³⁹, writing is an act affecting an addressee who is a reader. Moreover, writing separates the speech from the speaker, the

³⁷ Steinmeyer 1963: 374 (LXVII); “Go out, worm, with nine small worms, / out of the bone marrow into the bone, from the bone into the flesh, from the flesh into the skin, from the skin into the hoof. / God, let it be so!”. On *Pro Nessia*, see also Saibene 1985: 31-38.

³⁸ Writing and literacy are the tangible sign of the word of God, as writing makes god’s words visible in the Bible, the Koran; in China any written text could be sacred just because written (Cardona 1981:154-155).

³⁹ ‘Speech act’ is a term derived from the work of the philosopher Austin and now widely used in linguistics, to refer to a theory which analyses the role of utterances in relation to the behaviour of speaker and hearer in interpersonal communication. It is not an ‘act of speech’ (in the sense of *parole*), but a communicative activity (a locutionary act), defined with reference to the intentions of speakers while speaking (the illocutionary force of their utterances) and the effects they achieve on listeners (the perlocutionary effect of their utterances), see Austin 1962: 109-131 and Crystal 2008: s.v. *speech act*.

message from the messenger, the known from the knower. It resituates the word in time and space⁴⁰.

As for the ‘spoken words’, also for the ‘written word’ it is possible to identify a ‘primitive’ use of written words against an ‘ordinary’ use of written words.

In the Germanic world as in other Indo-European and non-Indo-European cultures, the invention of writing is attributed to gods⁴¹, as it can be inferred from some runic inscriptions.

The inscription on the stone found at Noleby Vg 63 (Sweden, sixth-seventh century, side A) reads

runo fahi *raginaku(n)*do toj-a⁴²;

the stone found at Sparlösa Vg 119 (Sweden, eighth century) reads

“*rūnaR ... rægi[n]kundu*”⁴³.

Raginakundo and *rægin-* (< Gm. **ragina-* ‘god’, OI *regin*, *rogn*, OE *regn* ‘gods’, and Gm. **kunþo* ‘generated, born, descendant’, OI *kundr*, Got. *-kunds*⁴⁴, OE. *-cund*, adjective termination denoting origin, OHG **kund* ‘born’) point to the divine origin of runes, as stated also in the Norse poetic tradition, for example in the *Hávamál*, stanza 80:

Þat er þá reynt, er þú at rúnom spyr,
 inom reginkunnum,
 þeim er gorðo ginregin
 oc fáði fimbulþulr,
 þá hefir hann bazt, ef hann þegir⁴⁵.

As to runes, in general, they retain a double meaning (some ambivalence), since the original meaning of the word ‘rune’ may have been ‘hushed/whispered message’⁴⁶ or ‘secret, whisper, wisdom and writing’⁴⁷, the last as written characters

⁴⁰ Franklin 2002: 5.

⁴¹ For the ancient Greeks, writing was invented by Hermes, for the Babylonians by Nabû, for the Egyptians by Thoth (Cardona 1981: 154).

⁴² “[I] paint the suitable rune derived from the gods” (Birkett 2017: 154).

⁴³ “Runes of the gods made known” (MacLeod/Mees 2006: 181).

⁴⁴ For Gothic, see Streitberg 1910: s.v.

⁴⁵ Neckel/Kuhn 1983: 28; “That is now proved, what you asked of the runes, / of divine origin / which the great gods made / and the mighty sage coloured; / then it is best for him if he stays silent” (Larrington 2014: 23).

⁴⁶ See Antonsen 1980.

⁴⁷ Battaglia 2013: 217; on the etymology of OI *rún*, see de Vries 2000: s.v. *rún*.

conveying meaning without making a sound. Recent studies tend to refuse the meaning of OI *rún* ‘secret, whisper’ and highlight the meaning ‘letter’⁴⁸. The ‘runic system’⁴⁹ did not have any definite magic value but in sporadic references to pagan gods in some of the oldest inscriptions (seventh-eighth centuries). Runes may not have been magic themselves, but they may have been used in magic, to compose magic words⁵⁰. When referred to gods or when rendering ‘magic’ words on amulets (bracteates) or stones, runes were used ‘primitively’ evoking a signified concept (signifier = signified), as if the word written in runes were itself the signified concept and so providing an example of fallacy of semiotics in writing.

‘Magic’ words belonging to the Germanic tradition occur in runic inscriptions, later used in poems as ‘signs’ to be recognised or to ‘write’, ‘carve’ in order to modify reality. Among these words, Klaus Düwel mentions the ‘charm word’ (*Formelwort*) *alu*, word and rune which is common in inscriptions, whose meaning is not clear, but scholars agree in assigning it a magic value⁵¹. Gm. **aluh* ‘beer’ must originally have had the approximate meaning ‘that which induces the ecstatic state’, and *alu* would then have indicated the ecstatic state itself. On a cultstone (like the Elgersem Stone, 5th century) or other objects, *alu* would indicate that the object had been consecrated, perhaps by being sprinkled with beer, as suggested by Høst Heyerdahl⁵². Therefore, the person sprayed with beer or wearing an object marked with the word *alu* would gain protection against bad acts. There seems to be no doubt that *alu* represents a cult-word⁵³. For instance, the Bracteate G 205, discovered in Djupbrunn (Djupbrunn-C), Hogrån, Sweden, dating from around 400 CE (now preserved at the Swedish History Museum, Stockholm), reads simply *Alu*: the written word *alu* itself seems to guarantee protection for the owner of the object against negative powers⁵⁴.

The power of *alu* is witnessed also in poetry, for example in two stanzas of the *Sigrdrífumál*:

Stanza 7

Qlrunar scaltu kunna, ef þú vill, annars qvæn

⁴⁸ Battaglia 2013: 203-204.

⁴⁹ Derolez 1981: 19.

⁵⁰ Page 1999: 106.

⁵¹ Düwel 2008: 13-14, 53.

⁵² Høst Heyerdahl 1980: 45. Polomé compares *alu* with Greek *’aljein* ‘to be beside oneself, out of one’s mind’ and Hittite *alwanzatar-* ‘magic’. Later, this word meant ‘fury, wrath, ecstasy, elation’, and eventually ‘magic, charm, incantation performed through ecstasy’ (see Polomé 1996).

⁵³ Antonsen 2002: 196-200.

⁵⁴ On the meaning of Gm. **alu* ‘protection’/‘beer’ and previously suggested interpretations, see Conant 1973: 467-468, 472-473.

vélit þic í trygð, ef þú trúir;
 á horni scal þær rísta ok á handar baki
 ok merkia á nagli Nauð⁵⁵.

Stanza 19

Þat ero bókrúnar, þat ero biargrúnar.
 ok allar *ǫbrúnar*,
 ok mætar meginrúnar,
 hveim er þær kná óviltar ok óspiltar
 sér at heillom hafa –
 nióttu, ef þú namt,
 unz riúfaz regin!⁵⁶

Alu performs a magic function, although it remains unspoken.

A further charm word (*Formelwort*) is *laukaR* ‘leek, herb of life’⁵⁷, which occurs on the scraper from Fløksand (Meland, Hordaland, south-west Norway, today at the Bergen Museum): *linalaukaR*, that is ‘linen (and) leek’ (onion or garlic)⁵⁸. Both linen and leek were used for preserving goods from decay. Probably the inscription is a sort of charm indicating ‘fertility and prosperity’ on the basis of the meaning of *laukaR*. The name usually assigned to the ‘l-rune’ is Gm. **laguz* ‘lake, water’, but it is also witnessed and recorded as Gm. **laukaz* ‘leek, prosperity’⁵⁹.

The object dates back to 350 ca. and the inscription seems to work on its own. Again, the Norse tradition provides further evidence of the magical value of words.

This combination of words (*lina-laukar*) is also known from a much later Norse story, *Volsi’s Tale* (*Volsa Þáttr*, in *Flateyjarbók*⁶⁰). This early-fourteenth-century text recounts how a farmer’s wife in northern Norway prepared a fetish for a heathen fertility ritual: a horse’s phallus was kept preserved with the help of linen and leek. The farmer’s wife sang a song over the object before handing it to her family, who passed the phallus round from one to another around the meal

⁵⁵ Neckel/Kuhn 1983: 187; “Ale-runes must you know if you do not want another’s wife / to beguile your trust, if you trust her; / on a horn they should be cut and on the back of the hand, / and mark your nail with ‘Nauð’” (Larrington 2014: 163).

⁵⁶ Neckel/Kuhn 1983: 189; “Those are book-runes, those are helping-runes, / and all the ale-runes, / and precious runes of power, / for those who can, without confusing them, without destroying them, / possess them for good fortune; / use them, if you get them, / until the gods are torn asunder!” (Larrington 2014: 165).

⁵⁷ Heizmann 1992: 381f.

⁵⁸ Looijenga 2003: 354.

⁵⁹ Krause 1971: 175. For the names of runes, see also MacLeod/Mees 2006: 14.

⁶⁰ Vigfusson/Unger 1860-1868: II, 1862, 333.

Depending on different word separation, according to Düwel, the first two series could be read in four different ways⁶⁴:

1. niu hA-borumR niu ha-gestumR
2. niu HA-borumR niu Ha-gestumR
3. niuhA borumR niuha gestumR
4. ni uhA borumR ni uha gestumR

Only the third line can be easily read and interpreted as “Hathuwolf gave *j*”, where the rune *j* = Gm. **jēran* (rune for *jāra* ‘beautiful year’) expresses the concept of ‘good/fruitful year’ rather than the sound [j]⁶⁵, therefore “Hathuwolf gave a good year”. This makes clear that the inscription of the *j*-rune does not necessarily mirror the sounds of the phrase ‘good year’, but the idea, the ‘good year’ granted by Hathuwolf, skipping any vocalisation.

The second part of the inscription possibly (the inscription is damaged) transmits a blessing and a curse⁶⁶:

Hariwolfar magiusnu (?) hlē.
 H(æ)ider rūnō (ru)no felheka hedera, ginnorūnōr
 Hermalās (ūti) æR ærgiu; wēladūds sã þat briutiþ.

The *Runenmeister*’s writing performance made the inscription powerful by means of *rūnō (ru)no* and it could work as a curse, should it be manipulated by anyone. This means that the power of the inscription derives from the operative effect of the text, and lies in its written form⁶⁷.

Moving to the manuscript tradition of charms, most of them show verbal evidence of their oral origin. They are introduced as ‘acts of saying’ by means of verbs like OE *cwēðan*, *betan*, *singan*, OHG *quedan*, *beiz̥zan*, *singan* ‘say, call/order, sing’. Moreover, the analysis of the position of charms in manuscripts (either recorded on the margins or in the main text in manuscripts – as widely discussed

⁶⁴ Düwel 2008: 21-22; 1. “To the nine high sons, to the nine high guests”; 2. “To the nine Oðin’s sons, to the nine guests of Oðin’s guests”; 3. “To the new dwellers/farmers, to the new guests” (this is the interpretation adopted by MacLeod/Mees 2006: 112); 4. “Not Uha to the sons, not Uha to the guests, but” (translation based on Düwel’s). See MacLeod/Mees 2006: 112.

⁶⁵ Düwel 2008: 8.

⁶⁶ “Hariwolf protection to (your) descendants / A run of bright runes I commit here: mighty runes. / Protectionless (because of their) perversion; an insidious death to him who breaks this” (MacLeod/Mees 2006: 112, runic text and translation).

⁶⁷ On the performative, communicative and operative effect of runes, see Flowers 2006: 65, 72-88.

by Lea Olsan and Cianci⁶⁸) confirms that charms were known/remembered by heart first, and then transferred to manuscript.

However, a number of manuscripts transmit magic texts that ask/command that their addressees ‘write’ something somewhere in order to achieve the desired results. For instance, in *Wiþ Dweorb*, *Wiþ Wyrme*, *Wiþ Ælfsogofan* and in *Wiþ Ylfa Gescotum*, writing is an active ‘ingredient’ of the magic act. In fact, in these charms the expert/magician orders the performer to ‘write/mark’ something on someone/something in order to heal him/her/it or protect/free from evil powers:

Wiþ Dweorb, Man sceal niman VII lytic oflætan, swylce man mid ofrað, and *writan* þa naman on ælcra oflætan: Maximianus, Malchus, Johannes, Martimianus, Dionisius, Constantinus, Serafion. [...] ⁶⁹.

Wiþ Wyrme, Wið ðon þe mon oððe nýten wyrm gedrince, gyf hyt sý wæpnedcynnes, sing ðis lēoð in þæt swīðre ēare þe hēr æfter *awriten* is; [...] ⁷⁰.

Wiþ Ælfsogofan, *Writ* þis *ge writ*: Scriptum est, rex regum [...] Wæt þæt *ge writ* on þām drence and *writ* cruce[m] mid him on ælcum lime, and cwæð [...] ⁷¹.

Wiþ Ylfa Gescotum, [...] *Writ* þonne þām horse on þām hēafde foran crīstes mæ[l], þæt hit blēde; *writ* þonne on þām hricge crīstes mæ[l], and on leoþa gehwīlcum þe þū ætfeolan mæe. Nim þonne þæt winestre ēare, þurhsting swigende. [...] ⁷²

This pattern is used also in commands requesting actions other than ‘text writing on’ or ‘marking’ objects as if the expert devolves his power to the performer. In the same communicative context it is possible to notice how different actions are requested: ‘sing’, ‘say’, ‘go in silence’ and ‘write’. This means that there is a variation in the means to be used in ‘magic’.

⁶⁸ Among Olsan’s contributions, see Olsan 1990 and 2013; Cianci 2004: 39-40 and the pages devoted to each text.

⁶⁹ Dobbie 1942: 121. “Against a dwarf, one must take seven little wafers, such as are used in worship, and *write* these names on each wafer: Maximianus, Malchus, Johannes, Martimianus, Dionisius, Constantinus, Serafion” (Storms 1948: 167).

⁷⁰ “For a worm, in case a person or a beast drink up a worm, if it be of the male sex, sing the spell, which is hereinafter *written*, in the [victim’s] right ear [...]” (Grendon 1908: 168-169).

⁷¹ “For elf hiccup, [...] *Write* this *writing*: Scriptum est, rex regum et dominus [...] Moisten the *writing* in the drink and *mark* a cross with it on every limb, and say [...]” (*ibidem*: 186-189).

⁷² “Against Elf-Shot, [...] Then *write* a cross on the horse’s forehead until it bleed; next *mark* a cross on [the animal’s] back and on each of its limbs that you can hold on to. Then grasp the left ear, pierce it in silence” (Grendon 1908: 208-209).

This diamesic variation in charms could be interpreted as the result of a diachronic variation, as it could be assumed that ‘writing’ entered the realm of ‘magic’ remedies after the Germanic peoples had acquired the habit of writing with the Latin alphabet. On the other hand, runic evidence proves that diamesic variation was already active in ancient times because rune-related texts reveal a shift from ‘naming, saying’ to ‘writing, colouring, carving’, as exemplified in the stanzas 15 and 16 of the *Sigrdrífumál*, where there is a list of objects to be engraved:

Stanza 15

Á scildi qvað *ristnar*, þeim er stendr fyr scínanda goði,
 á eyra Árvacs oc á Alsvinnz hófi,
 á því hvéli, er snýz undir reið Rungnis,
 á Sleipnis tǫnnom oc á sleða fiotrom,

Stanza 16

á biarnar hrammi oc á Braga tungo,
 á úlfs klóm oc á arnar nefi,
 á blóðgom vængiom oc á brúar sporði,
 á lausnar lófa oc á lícnar spori⁷³,

In a pragmatic perspective, diamesic variation is linked to a pragmatic change, that is a change in the way human beings interact with the world:

- the ‘magic’ word addresses the reality the speaker wants to change directly;
- the written ‘magic’ word addresses the performer of a ‘magic’ act creating a time lapse between the start time of the magic act and its efficacy.

This delay in efficacy makes the magic utterance long-lasting, permanently active as amulets and rune stones show.

A written locution may have both an illocutive and a perlocutive value, since it represents a communicative activity (providing the reader/addressee with some information) and a perlocutive act because by means of ‘written’ imperatives, as ‘spoken’ imperative words do, it aims at having an effect on or a reaction from the addressee.

⁷³ Neckel/Kuhn 1983: 188-189; Stanza 15: “‘On a shield’, he said, ‘they should be cut, the one which stands before the shining god, / on Arvak’s ear and Alsvinn’s hoof, / on that wheel which turns under [H]rungginnir’s chariot, / on Sleipnir’s teeth and on the sledges’ strap-bands’”; Stanza 16: “‘on the bear’s paw and on Bragi’s tongue, / on the wolf’s claw, and the eagle’s beak, / on bloody wings and at the end of the bridge, / on hands which deliver and on the trail of a helpful man” (Larrington 2014: 165).

In conclusion, speaking and writing, as means of communication, do not exclude each other. Indeed, they coexist in the Germanic magic tradition as responsible of the diamesic variation in magic.

•
;

Reference list

- Amodio, Mark C. (1994), *Oral Poetics in Post-Conquest England*. In M.C. Amodio (ed.), *Oral Poetics in Middle English Poetry*, New York: Garland, 1-28
- Amodio, Mark C. (2004), *Writing the Oral Tradition: Oral Poetics and Literate Culture in Medieval England*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press
- Antonsen, Elmer H. (1980), *Den ældre fupark: en gudernes gave eller et hverdagsalfabet?*. «Maal og Minne» 72, 129-143
- Antonsen, Elmer H. (2002), *Runes and Germanic Linguistics*, Berlin-New York: De Gruyter
- Arnovick, Leslie K. (2006), *Written Reliquaries: The Resonance of Orality in Medieval English Texts*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Austin, John L. (1962), *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford: Clarendon Press
- Battaglia, Marco (2013), *I Germani. Genesi di una cultura europea*, Roma: Carocci
- Bäumli, Franz H. (1984), *Medieval Texts and the Two Theories of Oral-Formulaic Composition: A Proposal for a Third Theory*. «New Literary History» 16 (1), 31-49
- Berruto, Gaetano (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Firenze: La Nuova Italia Scientifica
- Berruto, Gaetano (2010), *Identifying Dimensions of Linguistic Variation in a Language Space*. In P. Auer/J.E. Schmidt (eds.), *Language and Space. An International Handbook of Linguistic Variation, I: Theories and Methods*, Berlin-New York: De Gruyter, HKS 30.1, 226-241
- Berruto, Gaetano/Cerruti, Massimo (2011), *La linguistica. Un corso introduttivo*, Torino: UTET
- Birkett, Thomas (2017), *Reading the Runes in Old English and Old Norse Poetry*, London-New York: Routledge
- Bosworth, Joseph/Toller, Northcote (2014), *An Anglo-Saxon Dictionary Online*, <<https://bosworthtoller.com/>> [4.10.21]
- Buzzoni, Marina (1996), *Il "genere" incantesimo nella tradizione anglosassone: aspetti semantico-pragmatici e sviluppo diacronico*, Firenze: La Nuova Italia Editrice
- Cardona, Raimondo (1981), *Antropologia della scrittura*, Torino: Loescher
- Chinca, Mark/Young, Christopher (eds.) (2005), *Orality and Literacy in the Middle Ages: Essays on a Conjunction and its Consequences in Honor of D.H. Green*, Turnhout: Brepols

- Cianci, Eleonora (2004), *Incantesimi e benedizioni nella letteratura tedesca medievale (IX-XIII sec.)*, Göppingen: Kümmerle Verlag
- Cleasby, Richard/Vigfusson, Gudbrand (1874), *An Icelandic-English Dictionary*, <http://lexicon.ff.cuni.cz/texts/oi_cleasbyvigfusson_about.html> [4.10.21]
- Cockayne, Oswald (ed.) (1864-66, repr. 1965), *Leechdoms, Wortcunning, and Starcraft of Early England. Being a Collection of Documents, for the Most Part never before Printed, Illustrating the History of Science in this Country before the Norman Conquest*. 3 vols. London: Longman and Green (Rerum Britannicarum mediæ aevi scriptores, 35)
- Coleman, Joyce (1996), *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*, Cambridge: Cambridge University press
- Conant, Johnathan B. (1973), *Runic ALU – A New Conjecture*. «The Journal of English and Germanic Philology» 72 (4), 467-473
- Cormack, Margaret (2005), *Christian Biography*. In R. McTurk (ed.), *Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Oxford: Blackwell, 27-42
- Coseriu, Eugenio (1981), *Los conceptos de 'dialecto', 'nivel' y 'estilo de lengua' y el sentido propio de la dialectología*. «Lingüística española actual» 3, 1-32
- Crystal, David (2008⁶), *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Oxford: Blackwell.
- De Bonis Giuseppe D. (2021), *Emittente, destinatario ed esecutore nei testi di carattere magico in inglese antico*. «Filologia Germanica – Germanic Philology» 13, 113-131
- Derolez, René (1981), *The Runic System and Its Cultural Context*. «Michigan Germanic Studies» 7, 19-26
- de Saussure, Ferdinand (2005), *Corso di linguistica generale* [1916], introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, Bari: Laterza
- de Vries, Jan (2000), *Altnordisches Etymologisches Wörterbuch*, Leiden-Boston-Köln: Brill
- Dobbie, Elliot Van Kirk (ed.), (1942), *The Anglo-Saxon Minor Poems*. New York: Columbia University Press (Anglo-Saxon Poetic Records, 6)
- Dolfini, Giorgio (1967), *Sulle formule magiche e le benedizioni nella tradizione germanica*. «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere» 101, 633-660
- Düwel, Klaus (2008⁴), *Runenkunde*, Stuttgart-Weimar: Metzler
- eDIL (2019), *An Electronic Dictionary of the Irish Language, based on the Contributions to a Dictionary of the Irish Language* (Dublin: Royal Irish Academy, 1913-1976), <<http://www.dil.ie/>> [4.10.21]

- Finkelberg, Margalit (2012), *Oral Formulaic Theory and the Individual Poet*. In F. Montanari et al. (eds.), *Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin-Boston: De Gruyter, 73-82
- Fischer, Steven R. (2001), *A History of Writing*, London: Reaktion Books
- Flowers, Stephen E. (2006), *How to do Things with Runes*. In M. Stoklund (ed.), *Runes and Their Secrets. Studies in Runology*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 65-82
- Flydal, Leiv (1951), *Remarques sur certains rapports entre le style et l'état de langue*. «Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap» 16, 240-257
- Francovich Onesti, Nicoletta (2011), *La romanizzazione dei Goti: i risvolti linguistici*. In C. Ebanista/M. Rotili (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia, Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile: Tavolario Edizioni, 199-218
- Franklin, Simon (2002), *Writing, Society and Culture in Early Rus, c. 950–1300*, Cambridge: Cambridge University Press
- Glare, Peter G.W. (1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon Press
- Grendon, Felix (1909), *The Anglo-Saxon Charms*. «Journal of American Folklore» 22, 105-237
- Heizmann, Wilhelm (1992), *Linen und Lauch in der Inschrift von Fløksand und im Vqlsa þátr*. In H. Beck et al. (Hg.), *Germanische Religionsgeschichte. Quellen und Quellenprobleme*, Berlin-New York: De Gruyter, 365-395
- Helm, Karl, 1937-53, *Altgermanische Religionsgeschichte*. 2 Bde, Heidelberg: Winter (Germanische Bibliothek, 5)
- Høst Heyerdahl, Gerd (1980), *Trylleordet 'alu'*. «Det Norske Videnskaps-Akademis Årbok», 35-49
- Jensen, Minna Skaftø (2008), *The Oral-Formulaic Theory Revisited*. In E. Mundal/J. Wellendorf (eds.), *Oral Art Forms and their Passage into Writing*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 43-52
- Jochens, Jenny (1996), *Old Norse Images of Women*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Köbler, Gerhard (2014), *Germanisches Wörterbuch*, <<https://www.koeblergerhard.de/germwbbhinw.html>> [4.10.21]
- Krause, Wolfgang (1971), *Die Sprache der urnordischen Runeninschriften*, Heidelberg: Winter Verlag

- Larrington, Carolyne (transl.) (2014), *The Poetic Edda*, Oxford: Oxford University Press
- Looijenga, T. (2003), *Texts and Contexts of the Oldest Runic Inscriptions*, Leiden-Boston: Brill
- Lord, Albert B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, MA: Harvard University Press
- MacLeod, Mindy/Mees, Bernard (2006), *Runic Amulets and Magic Objects*, Woodbridge: Boydell Press
- Mioni, Alberto (1983), *Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione*. In P. Benincà et al. (a cura di), *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, 2 voll., Pisa: Pacini, I, 495-517
- Mitchell, Stephen A. (2019), *Scandinavia*. In S. Page/C. Rider (eds.), *The Routledge History of Medieval Magic*, London-New York: Routledge, 136-149
- Montanari, Franco (2004), *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, Leiden-Boston: Brill
- Much, Rudolf, 1891, *Germanische Matronennamen*. «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur» 35, 321-23
- Neckel, Gustav/Kuhn, Hans (Hg.) (1983⁵, 1878-1940), *Edda, Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. I. Text, Heidelberg: Carl Winter
- Nöth, Winfried (1977), *Semiotics of Old English Charms*. «Semiotica» 19, 59-83
- Nöth, Winfried (1995), *Handbook of Semiotics*, Bloomington, IN: Indiana University Press
- O'Brien O'Keefe, Katherine (1990), *Visible Song. Transitional Literacy in Old English Verse*, Cambridge: Cambridge University Press
- O'Brien O'Keefe, Katherine (2016), *Orality and Literacy: The Case of Anglo-Saxon England*. In K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, Berlin-Boston: De Gruyter, 121-140
- Olsan, Lea (1990), *Latin Charms of Medieval England: Verbal Healing in a Christian Oral Tradition*. «Oral Tradition» 7/1, 116-142
- Olsan, Lea (2013), *The Marginality of Charms in Medieval England*. In J. Kapaló et al. (eds.), *The Power of Words*, Budapest-New York: Central European University Press, 135-164
- Ong, Walter J. (1984), *Orality, Literacy, and Medieval Textualization*. «New Literary History» 16, 1-12
- Ong, Walter J. (2012³), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* [1982], London-New York: Routledge

- Page, R.I. (1999²), *An Introduction to English Runes*, Woodbridge: Boydell & Brewer
- Parry, Milman (1970), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by Adam Parry, Oxford: Clarendon Press
- Pokorny, Julius (1959), *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, <<https://indogermanisch.org/pokorny-etymologisches-woerterbuch/index.htm>> (updated database) [4.10.21]
- Polomé, Edgar C. (1996), *Beer, Runes and Magic*. «Journal of Indo-European Studies» 24, 99-105
- Ramat, Paolo (1976), *Per una tipologia degli incantesimi germanici*. In P. Chiarini *et al.* (a cura di), *Filologia e critica. Studi in onore di Vittorio Santoli*, Roma: Bulzoni, 55-73
- Richter, Michael (2016), *The Written Word in Context: The Early Middle Ages*. In K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, Berlin-Boston: De Gruyter, 103-119
- Saibene, Maria G. (1985), *Le formule magiche e le benedizioni del tedesco antico. Analisi linguistica, stilistica e formale*. «ACME. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano» 38, 23-62
- Scardigli, Piergiuseppe (1989), *Sprache im Umkreis der Matroneninschriften*. In H. Beck (Hg.), *Germanische Rest- und Trümmersprachen*, Berlin-New York: De Gruyter, 143-156
- Schäfer, Ursula (1992), *Vokalität: Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen: Narr
- Schützeichel, Rudolf (2012⁷), *Althochdeutsches Wörterbuch*, Berlin-Boston: De Gruyter
- Sonderegger, Stefan (2003), *Althochdeutsche Sprache und Literatur*, Berlin-New York: De Gruyter
- Steinmeyer, Elias von (Hg.) (1963), *Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler*. Berlin-Zürich: Weidmannsche Buchhandlung, 365-400
- Stenton, Frank (2004), *Anglo-Saxon England*, Oxford: Clarendon Press
- Streitberg, Wilhelm (2010), *Gotisch-Griechisch-Deutsches Wörterbuch*, <<http://www.wulfila.be/lib/streitberg/1910/>> [4.10.21]
- Storms, Godfrid (1948), *Anglo-Saxon Magic*, The Hague: Nijhoff
- Vigfusson, Guðbrandur/Unger, Carl R. (eds.) (1860-1868), *Flateyjarbók. En Samling af Norske Konge-Sagaer*, 3 vols., Oxford-Kjöbenhavn: P.T. Mallings Forlagsboghandel
- Zumthor, Paul (1990), *Oral Poetry: An Introduction*, trans. by K. Murphy-Judy, Minneapolis: University of Minnesota Press

Nicoletta Gagliardi

La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF: una proposta

Today, audiovisual translation is an established university discipline that constitutes an independent part of translation studies. In the last thirty years, studies on the analysis and teaching of audiovisual translation have been mainly devoted to dubbing and subtitling, as they are considered the most effective procedures for learning and using a foreign language. The paper focuses on the process of subtitling in DaF classes and assumes that the aim of subtitling in university foreign language classes is not to train specialists, but to strengthen metalinguistic, pragmatic and communicative reflection in addition to vocabulary, and to consolidate learners' capacity for contrastive analysis. The challenge is also to make them aware of the use of their mother tongue and, in the case of L2 vs. L1 translation, to improve their written competence in the L1.

Audiovisual subtitling and teaching German as a Foreign Language:
a proposal

[audiovisual translation; subtitling; DaF; university classes; L2 vs. L1]

•
;

1. Introduzione

La traduzione audiovisiva è ormai una consolidata disciplina universitaria che s'inscrive autonomamente nell'ambito degli studi traduttivi. Si basa principalmente sui processi di doppiaggio, sottotitolazione, *voice over* o *oversound*¹ e sopratitolazione², ma negli ultimi trenta anni si attestano studi di analisi e di didattica della traduzione audiovisiva (qui intesa come *Task-Based Learning practice*, Nunan 2004) prevalentemente dedicati al doppiaggio e alla sottotitolazione perché ritenuti i più efficaci per l'apprendimento, la memorizzazione e l'uso di una LS. Tra i primi a fornire un'ampia indagine sulle sfide nell'insegnamento della lingua attraverso la traduzione audiovisiva è Díaz Cintas (2001, 2008b) e, in particolare, per il doppiaggio Chaume (2012), per la sottotitolazione Díaz Cintas (2001, 2004) e Díaz Cintas/Remael (2007).

¹ Il doppiaggio senza sincronismo labiale che si riscontra spesso nei documentari o in alcune trasmissioni televisive del digitale.

² In occasione di messe in scena teatrali e di festival cinematografici internazionali, le didascalie in altre lingue (soprattutto in inglese) sono proiettate su un dispositivo a parete.

Com'è noto, in Italia il doppiaggio si è affermato come modalità di traduzione e di ricezione di audiovisivi stranieri, ma negli ultimi tempi e, soprattutto a seguito dello scoppio della pandemia, è cresciuta esponenzialmente la produzione e la distribuzione di contenuti multimediali in lingua originale attraverso il digitale terrestre e le piattaforme streaming che propongono video online *on demand* (Netflix, Amazon Prime Video, HBO, Apple, Disney). Questa nuova condizione ha fatto sì che sempre più persone, soprattutto tra le generazioni più giovani, si siano abituate all'uso dei sottotitoli, andando così a influenzare la ricezione dei prodotti audiovisivi e gli stessi processi traduttivi. Questi sono di fatto determinati dai continui avanzamenti tecnologici dei *software*, dalle applicazioni web e dalle piattaforme *cloud* negli ambienti *AVT* (o TAV in italiano) reperibili online anche gratuitamente.

In questo scenario in continuo cambiamento, l'esercizio traduttivo è particolarmente interessante e talvolta una vera e propria competizione. Infatti, l'uso di determinate tecnologie messe a disposizione liberamente in rete ha portato alla luce comunità online di traduttori dilettanti, amatori, fan (Díaz Cintas/Muñoz Sanchez 2006; Bruti/Zanotti 2012; Massidda 2015, Bolaños García-Escribano 2017, Díaz Cintas 2018a, 2018b, Guillot 2018, Bolaños García-Escribano/Díaz Cintas 2020, Bolaños García-Escribano/Díaz Cintas/Massidda 2021) che sfidano i metodi tradizionali e le norme provocando un significativo impatto sulle abitudini nella visione di film o serie tv e sulla loro distribuzione. Queste attività, inoltre, incoraggiano anche gli usi didattici della sottotitolazione, dato che negli ultimi tempi l'avanzamento della tecnologia ha avuto un impatto immediato sia sulla pratica della sottotitolazione da parte di chi la esercita (professionista, dilettante, studente), sia sulla percezione della sottotitolazione da parte di chi ne fruisce.

I sottotitoli possono essere interlinguistici e intralinguistici: i primi sono la traduzione dall'originale vs. un'altra lingua dei dialoghi del film e si suddividono in sottotitoli standard (L2 vs. L1) oppure *reversed* (L1 vs. L2), i secondi sono invece scritti nella stessa lingua dei dialoghi originali. I sottotitoli possono prendere in considerazione due tipi di *audience*: chi ha difficoltà uditive e chi non conosce la lingua dei dialoghi o la sta apprendendo. La versione destinata a chi è audioleso presenta anche informazioni paralinguistiche altrimenti inaccessibili per il fruitore del filmato.

1.1 La sottotitolazione audiovisiva nella didattica della LS

L'utilizzo di materiale sottotitolato nelle classi di LS è da tempo molto diffuso e nel corso degli anni gli effetti positivi della sottotitolazione come supporto alla didattica e all'apprendimento della LS sono stati indagati da molti studiosi

europei e americani³ anche in relazione a determinate attività finalizzate all'apprendimento come alla lettura e alla comprensione scritta⁴, alla comprensione orale⁵, alla produzione orale⁶, all'acquisizione della grammatica⁷ e del lessico⁸, alla produzione e al riconoscimento di frasi idiomatiche e modi di dire⁹.

Il principale vantaggio didattico della sottotitolazione interlinguistica consiste nella traduzione come strumento cognitivo per l'analisi contrastiva tra L1 e L2, che può evitare negli apprendenti errori di interferenza e possibili incomprensioni. Ma anche la sottotitolazione intralinguistica, pur non coinvolgendo la traduzione verso un'altra lingua, può essere utilizzata in aula come esercizio per sviluppare negli apprendenti le capacità di comprensione e di riformulazione così come l'abilità di condensare il testo audiovisivo e il suo significato utilizzando meno parole, riassumendo, semplificando e/o parafrasando. Indagini e sperimentazioni degli ultimi venti anni mostrano che i sottotitoli interlinguistici sono più adatti ai principianti nello studio di una lingua, mentre i sottotitoli intralinguistici sono più appropriati per apprendenti avanzati (Danan 2004; Talaván 2012).

Questo contributo prende in esame la sottotitolazione nella didattica DaF e parte dal presupposto che lo scopo della sottotitolazione nella didattica universitaria della LS non è addestrare professionisti ma rafforzare, oltre alle competenze lessicali, la riflessione metalinguistica, pragmatica e comunicativa e consolidare l'abilità degli apprendenti nell'analisi contrastiva. La sfida è inoltre renderli più consapevoli nell'uso della L2 attraverso la propria madrelingua e, nel caso della traduzione da L2 vs. L1, contribuire a migliorare la loro competenza scritta nella L1, anche ricorrendo a strutture linguistiche brevi e ripetitive, che sono proprie dei sottotitoli.

Nella didattica di una lingua l'attività di analisi e di fruizione dei sottotitoli già esistenti nella produzione audiovisiva e quella di creazione dei sottotitoli nella lingua originale o in traduzione possono essere distinte o integrate. Di fatto, con-

³ Cfr. Williams/Thorne 2000; Caimi/Perego 2002, Pavesi 2005; Hadzilacos/Papadakis/Sokoli 2004; Talaván 2006; Sokoli 2006; Caimi 2006, Jüngst 2010, Gambier/Caimi/Mariotti 2015, Sokoli 2015.

⁴ Cfr. Gant Guillory 1998; Kothari 2000; Chen 2012; Gambier 2015.

⁵ Cfr. Williams/Thorne 2000; Caimi/Perego 2002; Danan 2004; Caimi 2006; Araújo 2008; Hayati e Mohmedi 2009; Winke/Gass/Sydorenko 2010; Talaván 2011; Ghia 2011, Ghia 2012, Vanderplank 2016.

⁶ Cfr. Borrás/Lafayette 1994; Barbosa/Pereira 2006; Araújo 2008; Arslanyilmaz/Pedersen 2010.

⁷ Cfr. Van Lommel/Laenen/d'Ydewalle 2006.

⁸ Cfr. Bird/Williams 2002; Bravo 2010; Lertola 2012; Alipour/Gorjian/Gholampour Kouravand 2013.

⁹ Cfr. Bravo 2008.

templando nello stesso tempo immagini, suoni, gesti e dialoghi, i sottotitoli forniscono esempi di lingua in uso che sono multimodali, dinamici per la loro brevità e immediatezza, inseriti in un contesto comunicativo specifico e con determinate finalità (Talaván Zanón 2006: 43).

In Italia l'integrazione della sottotitolazione nei curricula LS si sta diffondendo sempre più rispetto al passato, quando progetti europei come *LeVis (Learning via Subtitles, 2006)*¹⁰ e *ClipFlair (2011-2014)*¹¹ non hanno riguardato direttamente il nostro paese. A seguito del successo di questi progetti, interessanti sperimentazioni di creazione di sottotitoli audiovisivi in classi universitarie di LS sono state condotte da Incalcaterra McLoughlin/Lertola alla National University of Ireland di Galway¹² (per apprendenti di lingua italiana) e da Lopriore/Ceruti a RomaTre¹³ (per apprendenti di lingua inglese). In ambito germanistico, invece, i primi corsi magistrali di traduzione audiovisiva sono stati introdotti presso le SSLMIT di Forlì e di Trieste e all'Università di Macerata. Inoltre, in Italia negli anni 2012-2017 importanti iniziative hanno coinvolto in particolare anche l'ambito della lingua tedesca¹⁴.

2. Progetto di sottotitolazione per apprendenti DaF

In questa sede si presenta il lavoro preliminare e l'organizzazione di un progetto di sottotitolazione di una serie televisiva tedesca in una classe universitaria italiana di apprendenti DaF, in particolare il secondo anno di un corso di Laurea magistrale delle classi di laurea LM-37 o LM-94, per un insegnamento che preveda lezioni frontali e laboratorio, quest'ultime dedicate alle attività qui proposte. Il Corso magistrale presuppone il livello C1 del QCER per le quattro abilità, ma prima di iniziare il laboratorio è opportuno somministrare agli studenti un

¹⁰ Cfr. il contributo di Sokoli/Zabalbeascoa/Fountana 2011 e il sito del progetto al link <http://levis.cti.gr/>

¹¹ Cfr. il sito del progetto al link <http://clipflair.net/>

¹² Cfr. Incalcaterra McLoughlin/Lertola 2014.

¹³ Cfr. Lopriore/Ceruti 2015.

¹⁴ Si segnalano in particolare il Convegno dell'Università per Stranieri di Siena, curato da Garzelli e Baldo, *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and beyond* (2014), il Convegno internazionale dell'Università di Ferrara, organizzato da Kaunzner in collaborazione con Nardi e Chapman, *Dall'ascoltare al comprendere leggendo. Aspetti linguistico-culturali e didattici della sottotitolazione* (2015), cui hanno fatto seguito rispettivamente la pubblicazione di Garzelli/Baldo (2014) e il numero speciale di "trans-kom", Bd. 9, Nr. 1, 2016 curato da Kaunzner/Nardi 2016 (cfr. tra gli altri Nardi 2016). Si vedano inoltre alcune importanti iniziative editoriali, come il volume curato da Buffagni/Garzelli 2012 (cfr. tra gli altri Nardi 2012), il manuale Hoepli curato da Bruti/Buffagni/Garzelli 2017 e, per il confronto tedesco-italiano, il volume curato da Brambilla/Crestani/Mollica 2016.

questionario per acquisire le seguenti informazioni: lingua madre, altre lingue conosciute e un'autovalutazione delle proprie competenze linguistiche sulla base del QCER con riferimento non solo alle quattro abilità (lettura, scrittura, ascolto, parlato), ma anche alla fruizione di audiovisivi e all'attività di traduzione. Il test dovrà inoltre rilevare le attese degli apprendenti, conoscere se hanno esperienze pregresse di sottotitolazione e se conoscono programmi informatici specifici, se sono soliti vedere audiovisivi con sottotitoli e di che tipo (intra-linguistici, inter-linguistici o *reverse*). Infine, dovrà valutare, attraverso esercizi mirati, la predisposizione degli studenti al lavoro che si intende svolgere in classe, somministrando ad es. come testo di prova estratti di dialoghi audiovisivi nella L1 e nella L2, proponendo di scegliere tra due o tre possibili sintesi, riformulazioni o omissioni quelle che considerano più appropriate sia nella L1 sia nella L2.

Si presuppone che la scelta di sottotitolare una serie televisiva, fatta di episodi relativamente brevi, possa essere molto motivante per la classe di apprendenti e che, con la giusta selezione di contenuti e attività adeguati ai destinatari, si possa mantenere sempre alta la loro attenzione. Le attività proposte mirano al miglioramento delle competenze nella comprensione orale della lingua del testo d'origine e allo sviluppo delle capacità di riconoscere e interpretare i riferimenti culturali, sia nel testo verbale sia nelle immagini, le connotazioni della pronuncia, del tono e del timbro della voce dei personaggi, le varietà sociolinguistiche e le varie componenti pragmatiche del discorso. Si vuole inoltre preparare gli apprendenti a saper riconoscere nel testo d'origine i nuclei informativi e a sintetizzarli, eliminando le parti ritenute non essenziali, a saper individuare i destinatari del testo d'arrivo e, di conseguenza, a saper introdurre i dovuti adattamenti perché il testo sia efficace. Infine, si vuole abituare gli apprendenti a lavorare in gruppo per la realizzazione del progetto comune, osservando che la traduzione audiovisiva è sempre un lavoro di squadra.

L'attività di sottotitolazione che si propone riguarda la breve serie televisiva *Spätzle Arrabiata oder eine Hand wäscht die andere* lanciata in streaming il 1 maggio 2021 sul sito dell'emittente tedesca ARD¹⁵ e successivamente trasmessa in televisione dalla *Südwestrundfunk* (SWR). Si ritiene che il genere televisivo, i temi affrontati, gli elementi culturospecifici, gli aspetti sociolinguistici e pragmatici presenti nei sei episodi della serie possano stimolare la curiosità e l'interesse degli apprendenti e attivare conoscenze pregresse a cui attingere per il compito che sono chiamati a svolgere. La produzione televisiva scelta si inserisce nel genere

¹⁵ Accessibile al link: <https://www.ardmediathek.de/sendung/spaetzle-arrabiata-oder-eine-hand-waesch-die-andere/staffel-1/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9zZGIvc3RjZC8xMzE3/1/>

del *Dramedy* perché attraverso l'ironia e l'uso di stereotipi tocca un argomento serio, ossia quello dei ristoranti italiani come luogo di riciclaggio del denaro della mafia. Un argomento probabilmente mai trattato finora con tanta leggerezza e divertimento in una produzione televisiva tedesca, se solo si pensa allo choc per la strage di Duisburg a Ferragosto del 2007, la più grave vendetta di 'ndrangheta compiuta in Germania, che dimostrò all'opinione pubblica tedesca quanto fossero profonde le infiltrazioni della malavita nel loro paese. Il *plot* della *fiction* non è particolarmente originale, ma gli autori si divertono a giocare sugli stereotipi e sui luoghi comuni fino a ribaltarli, tanto che gli italiani sembrano essere molto più sprovveduti dei tedeschi.

La natura episodica della serie televisiva si presta all'attività di analisi, traduzione e sintesi dei dialoghi che, per ragioni di tempo, può limitarsi al primo episodio che dà avvio ad una serie di eventi. Ovviamente la loro progressione, così come la conclusione, possono coinvolgere gli apprendenti a tal punto che questi siano poi propensi a vedere e a comprendere attentamente tutte le vicende che si dipanano nei restanti episodi, ciascuno di 45 minuti. In realtà, la comprensione del testo audiovisivo nella sua globalità è una condizione necessaria per capire i vari personaggi, le loro vite e l'uso della lingua. Se il tempo a disposizione è ridotto, il lavoro destinato alla sottotitolazione può riferirsi anche solo ad un personaggio o può concentrarsi sui dialoghi tra due determinate figure della serie. Chiaramente nelle *fiction tv*, così come nei film, i dialoghi sono simili ma non uguali alla conversazione orale spontanea, perché si tratta pur sempre di una oralità 'prefabbricata' (*'oralidad prefabricada'* o *'pretendida'*, Chaume 2001, 2004), che deve apparire quanto più naturale possibile. Infatti, già il ricorso a determinati *pattern* linguistici e a formule conversazionali fisse e ripetute dimostrano che in realtà sono il risultato di un'attenta e accurata pianificazione del discorso. A tal proposito, Pedersen (2007, 2017) definisce il rapporto tra la sottotitolazione interlinguistica e chi la recepisce come *contract of illusion* perché il pubblico legge i sottotitoli con l'illusione che siano riportati i veri dialoghi audiovisivi, sebbene sia consapevole che non è così. Tuttavia l'autenticità o meno di questa oralità non è rilevante ai fini dell'esercizio di analisi, traduzione e sintesi dei sottotitoli e gli studenti dovranno concentrarsi sulle caratteristiche linguistiche, sociolinguistiche e pragmatiche.

2.1 Le cinque fasi del progetto

Partendo dalle proposte di Incalcaterra McLoughling/Lertola (2011: 248 ss.) e Borghetti (2011: 17 ss.), si prevedono 5 fasi di lavoro in classe così distinte: 1) presentazione e motivazione; 2) comprensione globale; 3) analisi, sintesi e traduzione;

4) riflessione e *editing*; 5) valutazione. Non è possibile definire a priori le tempistiche per ogni fase perché molto dipenderà dalle reazioni degli studenti e dalle ore di lavoro che faranno in autonomia, in coppia o in gruppo, al di fuori del laboratorio in classe. Tuttavia, ai fini dell'apprendimento linguistico, sarà opportuno dedicare più tempo alle fasi di analisi, sintesi, traduzione e riflessione.

2.1.1 *Presentazione e motivazione*

Dopo il breve sondaggio somministrato agli studenti per indagare la loro predisposizione e le loro attese, si presenta il progetto partendo dalla definizione di sottotitolazione audiovisiva come *medium-constrained translation* (Titford 1982, Mayoral Asensio 1984, Mayoral/Kelly/Gallardo 1988) e sulle norme di base adattate dal *Code of Good Subtitling Practice* (Ivarsson/Carroll, 1998)¹⁶. Si illustrano poi i principali *software*¹⁷ in rete per la sottotitolazione audiovisiva. Al fine di motivare gli apprendenti, si fa leva sulla responsabilità della loro attività che prevede la comprensione e la successiva trasposizione del codice parlato nel codice scritto in cui alcune caratteristiche dell'oralità, anche se non autentica, sono difficili da integrare e necessitano di apposite soluzioni che spetta loro trovare. I dialoghi presenti nel testo audiovisivo infatti presentano enfasi, iterazione, cambio di registro, uso di forme dialettali la cui traduzione verso un'altra lingua non è un esercizio semplice e deve considerare la diversità linguistica e culturale del pubblico target. Poiché si tratta molto spesso di individuare e rendere in un'altra lingua elementi culturospecifici intralinguistici e extralinguistici¹⁸ della lingua-cultura di origine, laddove non ci siano equivalenti ufficiali nella lingua-cultura d'arrivo, può essere utile ricorrere alla classificazione delle strategie traduttive proposta da Díaz Cintas/Remael (2021), così che gli studenti nella fase analitica possano avere riferimenti più chiari sulla scelta traduttiva più adeguata riguardo a determinati elementi e utilizzare la stessa strategia in casi analoghi¹⁹. Ad esempio, i riferimenti a gradi militari o a posizioni professionali, come quelli della polizia o del personale medico, possono essere difficili da rendere nella lingua-cultura

¹⁶ Approvato dalla ESIST, European Association for Studies in Screen Translation, a Berlino il 17 ottobre 1998, è consultabile al link <https://www.esist.org/resources/code-of-good-subtitling-practice/> vd. anche n. 7.

¹⁷ Su questi ultimi non ci si sofferma in questo contributo.

¹⁸ Cfr. Pedersen 2005, 2008.

¹⁹ Per motivi di spazio, in questa sede non è possibile approfondire riferimenti teorici relativi alla traduzione, come il concetto di equivalenza o di traduzione letterale. Peraltro, questo testo intende insistere sulle ricadute nella pratica didattica della sottotitolazione interlinguistica che rappresenta un tipo particolare di traduzione.

d'arrivo e quindi necessitano di soluzioni *ad hoc* a seconda del contesto e della situazione in cui vengono utilizzati. Nel loro manuale più recente, Díaz Cintas/Remael (2021: 207 ss.) presentano nove strategie di traduzione²⁰: 1) prestito, 2) traduzione letterale, 3) calco, 4) esplicitazione, 5) sostituzione, 6) trasposizione, 7) ricreazione lessicale, 8) compensazione, 9) omissione. Questa classificazione sarà utile per l'analisi dei testi.

Nel presentare agli studenti il titolo della serie, *Spätzle Arrabiata oder eine Hand wäscht die andere*, si attiva un *brainstorming* preliminare alla proiezione del *trailer* chiedendo tutto quello che può evocare loro e quello che si aspettano: sono chiamati ad esprimere immagini, sentimenti, idee che possono essere riportate sulla lavagna ad es. con uno *spidergram*. Successivamente si presenta il *trailer* della durata di poco più di un minuto (1':16") che offre lo spunto per dare inizio a una discussione su ciò che hanno notato e sul genere televisivo proposto, facendo leva su possibili paralleli in Italia (ad esempio il film di Pif, Pierfrancesco Diliberto, *La mafia uccide solo d'estate* del 2013, da cui è stata tratta una serie televisiva nel 2016), per poi concentrarsi sui personaggi e sulla loro lingua. L'ambientazione offre tante opportunità al docente e agli apprendenti per una riflessione culturale perché possono essere fatti cenni alla storia della migrazione italiana in Germania, facendo ricorso agli aspetti interculturali (italiani vs. tedeschi, tedeschi vs. italiani, stereotipi e percezione degli uni vs. gli altri) e sociolinguistici.

Si procede poi discutendo sulla scelta del titolo mistilingue che fa riferimento ad un tipico piatto di pasta svevo, gli *Spätzle*²¹ e ad un tipo di condimento piccante per la pasta diffuso in Italia ma ben noto anche ai tedescofoni, tanto che l'aggettivo nella forma singolare femminile da tempo è attestato nel lessico gastronomico tedesco²². Gli stessi apprendenti possono effettuare ricerche online sul significato del sottotitolo della serie *oder eine Hand wäscht die andere* per poi scegliere la traduzione più efficace per il pubblico di italofoni. Potranno così individuare il gioco linguistico che fa riferimento sia al modo di dire di origine latina *manus manum lavat*, diffuso anche in italiano, con riferimento alla necessità di reciproco aiuto, di solidarietà, talvolta con riferimento allusivo a forme di con-

²⁰ Queste strategie sono discusse in classe in lingua originale e in lingua tedesca, con una riflessione metalinguistica sulle definizioni relative ad ogni processo individuato: 1.) Lehnwort/Fremdwort; 2.) wörtliche Übersetzung; 3.) Lehnübersetzung (*calque*); 4.) Explikation; 5.) Substitution; 6.) Transposition; 7.) lexikalische Neuschöpfung; 8.) Kompensation; 9.) Auslassung (Omission). Riferimenti in lingua tedesca: Koller/Henjum 2020⁹, Snell-Hornby *et al.* 2006, Belz 2008.

²¹ Si fa notare anche la caratteristica morfosintattica della parola *Spätzle*, la cui origine si collega alla parola *Spätz* 'passero' con la marca del diminutivo tipico del dialetto svevo *-le*.

²² Si veda Rieger 2012, utile anche per approfondire l'argomento in classe.

nivenza non del tutto corrette²³, sia all'uso gergale del verbo *waschen*: 'auf illegale Weise erworbenes Geld durch [komplizierte] finanzielle Transaktionen wieder in den wirtschaftlichen Kreislauf einschleusen und dadurch legalisieren'²⁴. In tedesco come in italiano il verbo lavare ha assunto anche un significato figurato con riferimento al riciclaggio di denaro sporco, questa accezione risale agli anni Venti del Novecento, ai tempi del proibizionismo negli Stati Uniti, quando il denaro illecito proveniente dalla vendita di alcolici di contrabbando veniva riciclato aprendo catene di lavanderie. Dopo l'analisi del titolo della serie, si può procedere chiedendo agli apprendenti di analizzare, in autonomia o in coppia, i titoli dei singoli episodi (1. *Espresso in den Tod*, 2. *Kalt abserviert*, 3. *Schwäbische Methoden*, 4. *Gruß aus der Küche*, 5. *Kalabrische Überraschung*, 6. *Nur die Liebe ist süßer als der Tod*), che presentano riferimenti culinari e giochi di parole.

2.1.2 Comprensione globale

Si ripropone la visione del *trailer* in lingua originale perché gli studenti possano avere il contatto con il testo audiovisivo nella sua globalità. Probabilmente ognuno coglierà qualcosa di diverso e questo contribuisce a creare un clima di collaborazione tra gli apprendenti e a porre le basi per il lavoro di gruppo da realizzare nel corso del laboratorio. Il docente somministra la trascrizione dei dialoghi del *trailer* perché si prenda nota delle differenze tra codice parlato e codice scritto. Se alcuni elementi culturali sono sconosciuti agli studenti, è importante che il docente verifichi la piena comprensione della connotazione culturale del materiale che dovranno gestire.

A tal fine, si invitano i discenti a fare ricerche in rete sulla serie televisiva, sugli attori, sui luoghi in cui si svolgono le vicende, sulle recensioni e sulla ricezione da parte del pubblico tedesco²⁵. La redazione del *Südwestrundfunk*, oltre ai di-

²³ Cfr. Treccani online: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/Una-mano-lava-l'altra/>

²⁴ Cfr. Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/waschen>

²⁵ Curiosità sui luoghi, i personaggi, gli attori si possono trovare sul primo link indicizzato: https://de.wikipedia.org/wiki/Sp%C3%A4tzle_arrabbiata_oder_eine_Hand_w%C3%A4scht_die_andere. Il comunicato stampa del SWR è ricco di informazioni utili:

<https://www.swr.de/unternehmen/kommunikation/pressemeldungen/swrfernsehen-spaetzle-arrabbiata-oder-eine-hand-waesch-die-andere-2021-100.html>, tra queste si leggono ottime sintesi degli episodi con foto di scena: <https://www.swr.de/unternehmen/kommunikation/pressemeldungen/swrfernsehen-spaetzle-arrabbiata-oder-eine-hand-waesch-die-andere-2021-104.pdf%7C>. In alternativa, una buona guida agli episodi è sul sito: <https://www.fernsehserien.de/spaetzle-arrabbiata-oder-eine-hand-waesch-die-andere/episodenguide>. Per approfondimenti sui luoghi in cui è stata girata la serie, ci sono anche articoli della stampa locale sulle riprese, che gli studenti possono consultare in rete, come ad es.: <https://www.zak.de/Nachrichten/Drehor->

versi comunicati stampa dedicati al lancio televisivo della serie, fornisce la sintesi dei singoli episodi e, tra le altre informazioni, brevissime e ironiche schede dei protagonisti che possono essere utilizzate per avviare in classe una discussione in lingua sui personaggi²⁶ e sulle vicende in cui sono coinvolti. Di seguito alcuni esempi relativi ai componenti della famiglia Rossi:

Pipo Rossi

Schlitzohrigkeit: Hoch
 Familiensinn: Für den kleinen Bruder schwankend
 Mafiaeignung: Erstaunlich niedrig für einen Zuarbeiter der Mafia
 Streitlust: Ausgeprägt in und außerhalb der Familie

Luca Rossi

Familiensinn: Wiedergefunden
 Kochleidenschaft: Sehr hoch
 Italianità: Überzeugend
 Verliebtheit: Zunehmend
 Redlichkeit: Zunehmend abnehmend

Gina Rossi

Familiensinn: Sehr hoch
 Skrupel: Erstaunlich niedrig
 Ideenreichtum: Ausgeprägt
 Kochkenntnisse: Gering

In autonomia o in gruppo può risultare interessante per gli studenti anche approfondire la storia personale e professionale degli attori protagonisti della serie: Adam Bousdoukos (Pipo Rossi), Giovanni Funiati (Luca Rossi), Giovanna Nodari (Gina Rossi).

Dopo questo primo approccio alle immagini, ai protagonisti, ai luoghi e alla lingua della *fiction*, si procede con la prima scena del primo episodio in lingua originale senza sottotitoli per avviare la classe alla visione dell'intero episodio che è ricco di elementi linguistici, paralinguistici (intonazione, pronuncia, pause e ritmo) e extralinguistici (mimica, cinetica, gestualità, prossemica, il significato sociale di oggetti e abiti). I dialoghi presentano diverse varietà della lingua a livello diatopico, diastratico e diafasico che possono essere difficili da identificare e da comprendere immediatamente. Ad esempio, chi non è mai stato nel

te-in-Balingen-und-Schoemberg-Sendetermin-fuer-Spaetzle-arrabbiata-steht-fest-144865.html

²⁶ Sui personaggi della fiction si veda: <https://www.swr.de/unternehmen/kommunikation/pres-sedossiers/swrfernsehen-spaetzle-arrabbiata-oder-eine-hand-waescht-die-andere-2021-die-figu-ren-100.html>

Baden-Württemberg o non ha esperienza della varietà parlata in questa regione, noterà subito alcuni aspetti fonologici e lessicali della varietà linguistica regionale, lo svevo, che viene parlato da alcuni personaggi cardine della storia, come i fratelli Oliver e Martina Höpke. Tra i compiti più difficili della sottotitolazione della fiction è sicuramente identificare la funzione della variazione linguistica e la sua importanza comunicativa che, in quanto parte della storia linguistica dei personaggi e del plot, deve essere resa in qualche modo nella traduzione italiana²⁷. Si continua con la visione dell'intero episodio per una comprensione globale.

2.1.3 *Analisi, sintesi e traduzione*

Dopo la visione dell'episodio i discenti, suddivisi in gruppi, analizzano ogni scena e i dialoghi. Gli studenti devono dapprima autonomamente procedere all'identificazione delle forme colloquiali, idiomatiche, gergali e dialettali, interpretandole sulla base delle loro conoscenze linguistiche e culturali, anche rilevando l'eventuale ironia che le sottende. Quindi devono prendere nota dei gesti, del tono della voce, della spazialità e degli altri elementi non verbali che contribuiscono alla comunicazione. Si apre quindi la discussione in aula sulla loro interpretazione, con la mediazione del docente e il ricorso a dizionari e risorse online. In questa fase gli studenti acquisiranno informazioni utili per la fase successiva del laboratorio.

Attività aggiuntive possono consistere nella creazione e nell'uso di un *wiki* dedicato, di un *blog online* o di un 'diario di lavoro' e, possibilmente, il confronto con coetanei tedeschi²⁸.

I discenti vengono poi suddivisi in piccoli gruppi e prima di procedere con la trascrizione dei dialoghi per poi sintetizzarli, nella fase analitica devono comprendere le espressioni poco chiare, i significati, gli elementi culturali nascosti, i gesti e le espressioni facciali, prima ancora di riflettere su come rendere nella sottotitolazione il dialetto svevo e l'effetto che la soluzione proposta potrà suscitare. In una fase iniziale del lavoro, i discenti possono servirsi dei sottotitoli in lingua

²⁷ Tuttavia, si deve considerare che i sottotitoli tendono ad essere sempre più conservativi e legati al testo di partenza rispetto al doppiaggio perché è immediato il riscontro con la dimensione sonora dell'audiovisivo, ma possono essere ad esempio meno allusivi e meno marcati nelle varietà linguistiche in uso dei parlanti.

²⁸ Questo è possibile sia coinvolgendo studenti Erasmus in Italia sia contattando apprendenti di lingua italiana in Germania, con la collaborazione di colleghi romanisti di università partner tedesche. In tal modo determinati elementi culturospecifici possono essere più facilmente identificati e, grazie al confronto con i colleghi tedeschi, gli apprendenti italiani possono discutere delle possibili strategie di traduzione della lingua parlata dai protagonisti della *fiction*.

originale previsti per audiolesi se per loro risulta difficile il solo ascolto. Sebbene ancora non siano state condotte ricerche sistematiche in quest'ambito, si ritiene che analizzare e studiare i sottotitoli già esistenti nel prodotto audiovisivo sia il miglior modo per imparare dai professionisti il processo di sottotitolazione²⁹, e quindi acquisirne le tecniche di riformulazione. Nel caso della miniserie tv scelta, si osserva che i sottotitoli dei dialoghi poco si discostano dal parlato audiovisivo, come si nota negli estratti delle scene iniziali del primo episodio di cui si riportano la trascrizione e la relativa sottotitolazione in lingua originale. Ad un primo confronto tra audio e sottotitoli, si potrebbe quasi ipotizzare che questi siano stati realizzati automaticamente da un *software* e poi controllati in una fase di *post-editing*³⁰, ma come si osserverà di seguito, già attraverso gli esempi selezionati, la produzione televisiva non si è avvalsa di alcun *software*. In ogni caso, la sottotitolazione esistente aiuta gli apprendenti a identificare le differenze tra oralità e scrittura e a individuare attraverso la pratica le regole di base relative alla segmentazione e alla struttura dei sottotitoli, come l'uso della punteggiatura, la scelta dei colori diversi dal bianco per identificare i monologhi dei protagonisti e, in determinate conversazioni, i diversi parlanti. Infatti, se gli apprendenti avranno la possibilità di vedere l'intero episodio con i sottotitoli intralinguistici, osserveranno inoltre l'uso del trattino quando il dialogo tra parlanti è riportato nello stesso fotogramma, la suddivisione del messaggio in due righe, l'uso moderato del punto esclamativo, così come delle interiezioni e del turpiloquio, l'uso del corsivo per riportare voci esterne ai personaggi, come quelle di altoparlanti, radio e televisione e, infine, il ricorso alla lingua standard piuttosto che alla varietà (regionale o dialettale) dei parlanti³¹.

Qui di seguito alcuni esempi utili per individuare gli usi linguistici dei singoli personaggi.

Nella prima scena (Tab. 1) Luca Rossi, con valigia e borsone in spalla, percorre a piedi la strada per raggiungere il paese di Aschberg e, mentre fa l'autostop sul ciglio della strada, viene bloccato dall'auto della polizia locale guidata dall'agente Höpke.

²⁹ Cfr. anche Baumann 2014 sulla sottotitolazione interlinguistica nella didattica della traduzione tedesco-italiano.

³⁰ Sul processo di *post-editing* si veda, tra gli altri, il numero 31 di «The Journal of Specialised Translation», a cura di Nunes Vieira/Alonso/Bywood (2019).

³¹ Sulla tendenza ad usare il tedesco standard piuttosto che il dialetto nella sottotitolazione interlinguistica cfr. il saggio di Schafroth 2016.

Incontro tra Luca Rossi e Oliver Höpke	DIALOGHI ORIGINALI	SOTTOTITOLI
HÖPKE	Hallo. Ausweis.	Hallo. Ausweis.
LUCA	Trampen ist doch nicht verboten.	Trampen ist doch nicht verboten
HÖPKE	Aber auf der Straße rumlatschen und den Verkehr gefährden	Aber auf der Straße rumlatschen und den Verkehr gefährden
LUCA	Kommen Sie	Kommen Sie
HÖPKE	Ja. Luca Rossi von der Pizzeria?	Ja. Luca Rossi, von der Pizzeria?
LUCA	Ist lang her, Oliver	Ist lang her. Oliver
HÖPKE	Herr Höpke	Herr Höpke
LUCA	Stimmt. Der Wachtmeister Höpke	Stimmt. Wachtmeister Höpke
HÖPKE	Polizeihauptmeister. Den Wach[t]meister kannst du dir schenken. So, dann belassen wir's mal bei einer Verwarnung. Das kommt kein zweites Mal mehr vor, gell?	Polizeihauptmeister. Den Wach[t]meister kannst du dir schenken. Belassen wir's bei einer Verwarnung. Das kommt kein zweites Mal mehr vor, gell?
LUCA	Herr Höpke, darf ich mitfahren?	Herr Höpke, darf ich mitfahren?
HÖPKE	Du bist doch der Bruder vom Pip[p]o Rossi	Du bist doch der Bruder vom Pipo Rossi
LUCA	Ja	Ja
HÖPKE	Ja	Ja

Tabella 1: Stagione 1, Ep. 1 [00:1:07-00:1:42] – Ritorno ad Aschberg

In questa scena si notano i verbi gergali *trampen* (dall'inglese *to tramp*) e *rumlatschen* (*latschend herumgehen*); l'uso della particella modale *doch* pronunciata da Luca Rossi e successivamente dal poliziotto; la costruzione sintattica della frase *Aber auf der Straße rumlatschen und den Verkehr gefährden*, in cui la prosodia e la pragmatica dell'interazione giocano un ruolo importante per la comprensione dei personaggi. Inoltre, si notano le forme colloquiali usate da Luca Rossi, *Kommen Sie* e *Ist lang her*, l'appellativo formale *Herr Höpke* riferito all'agente, il gioco di parole tra i composti nominali *Wachtmeister-Wachmeister*, entrambi indicanti il ruolo di agente della polizia, l'ultimo però caduto in disuso ma citato probabilmente per dare enfasi e prestigio alla carriera fatta da Oliver Höpke in polizia³², il modo di dire (*Den Wach[t]meister*) *kannst*

³² Potrebbe dipendere anche da un semplice errore di trascrizione o dal riconoscimento vocale del *software* per la sottotitolazione automatica che in questa sede però si esclude.

du dir schenken, in risposta a quanto recepito probabilmente dal poliziotto come una canzonatura (*Stimmt. Wachtmeister Höpke*). Infine, l'uso da parte di Höpke della particella modale *mal* nel rafforzare il suo monito, l'uso della particella dialettale *gell(?)* nella domanda retorica del poliziotto e infine l'uso dell'articolo dinanzi al nome proprio in *vom Pip[p]o Rossi*, fenomeno tipico del parlato. Nella seconda scena (Tab. 2) Luca arriva alla pizzeria, saluta il fratello che all'esterno sta lucidando una vecchia Maserati e poi entra nel locale buio in cui in un primo momento si sente soltanto il rumore di una vecchia calcolatrice che utilizza mamma Gina per fare i conti.

Incontro tra mamma Gina e Pippo e Luca Rossi	DIALOGHI ORIGINALI	SOTTOTITOLI
LUCA (al fratello) LUCA (alla madre)	Ciao, Bruderherz Mamma Gina!	Ciao, Bruderherz Mamma Gina
MAMMA GINA	Piccolo mio! Luca, lass dich anschauen. Zehn Jahre! Madonna santa!	Piccolo mio. Luca, lass dich anschauen. Zehn Jahre! Madonna santa.
LUCA	Mamma Gina	Mamma Gina
MAMMA GINA	Willst du deinem Bruder nicht ciao sagen?	Willst du deinem Bruder nicht Ciao sagen?
LUCA	Ciao, Pip[p]o	Ciao, Pipo

Tabella 2: Stagione 1, Ep. 1 [00:2:39-00:3:33] – Ritorno ad Aschberg

In questa scena prevale un *code switching* e un *code mixing* verso l'italiano da parte dei protagonisti di origine italiana che alternano l'uso dell'italiano con l'uso del tedesco standard o colloquiale, mai nella varietà dialettale. Di fatto i protagonisti di origine italiana non adoperano la varietà locale, ma una pronuncia standard con tratti fonetici che indicano transfer dall'italiano. Le parole italiane adoperate nel dialogo sono formule piuttosto stereotipate e comprensibili anche a chi non parla italiano: *ciao*, *Mamma Gina*, gli esclamativi *Piccolo Mio!* e *Madonna Santa!*. Da segnalare agli studenti la trascrizione in tedesco dell'ipocoristico di Giuseppe, che è *Pipo* (e non *Pippo*)³³.

Nella terza scena (Tab. 3) l'azione si svolge nell'ufficio della sindaca, dietro la scrivania siede Martina Höpke che riceve il fratello Oliver.

³³ Di fatto c'è un problema di quantità vocalica: in tedesco la pronuncia di *Pipo* è [pi:po], con una /i:/, invece per avere una /i/, più simile alla pronuncia italiana è necessario che la grafia abbia una doppia consonante *Pippo*.

Dialogo tra Martina e Oliver Höpke	DIALOGHI ORIGINALI	SOTTOTITOLI
MARTINA HÖPKE	Ich wusst' gar net dass der Rossi 'en Bruder hat	Ich wusst gar net dass der Rossi einen Bruder hat
OLIVER HÖPKE	Genau wie du, Schwesterherz. Ist aber nur ein Halbbruder. Gleicher Vater, andere Mutter. So, ein Patchwork-Ding, weißt?	Genau wie du, Schwesterherz. Ist aber nur ein Halbbruder. Gleicher Vater, andere Mutter. So, ein Patchwork-Ding, weißt?
MARTINA HÖPKE	Und was will der hier?	Und was will der hier?
OLIVER HÖPKE	Hm, Spaghetti koch' / Spaghetti-Koch	Hm, Spaghetti kochen
MARTINA HÖPKE	Was ist denn eigentlich mit dem Pip[p]o Rossi. Ha- Hast du da schon was Belastbares gefunden?	Was ist denn mit dem Pipo Rossi. Ha- Hast du da schon was Belastbares gefunden?
OLIVER HÖPKE	Alles zu seiner Zeit.	Alles zu seiner Zeit.
MARTINA HÖPKE	Oh Gott, verschon' mich bitte mit deinen schlaun Sprüchen, echt. Dass die hier Geld wäschet, da bin ich mir ziemlich sicher. Und in meinem Aschberg passiert das net.	Oh Gott, verschon mich bitte mit deinen Sprüchen, echt. Dass die hier ihr Geld waschen da bin ich mir ziemlich sicher Und in meinem Aschberg passiert das net.

Tabella 3: Stagione 1, Ep. 1 [00:4:22-00:5:00] – Nell'ufficio della *Bürgermeisterin*

In questa scena si osserva un fenomeno tipico del parlato, la riduzione sillabica, in particolare da parte del poliziotto che, a livello articolatorio, riduce o addirittura elimina le sillabe atone. Un esempio interessante è l'enunciato *Spaghetti koch'*, che potrebbe essere recepito da chi ascolta come *Spaghetti-Koch*, un composto nominale occasionale come *Patschwork-Ding* che utilizza il poliziotto nella battuta precedente. Tuttavia, in tal caso si tratta piuttosto del verbo *kochen* ipoarticolato (come dimostra anche la sottotitolazione tedesca), con caduta della sillaba finale, causata da riduzione ritmica della parte atona [ən] che si giustifica anche per il fatto che Oliver Höpke mangia mandorle sgusciate mentre parla con la sorella (alzando il mento per portarle alla bocca). La riduzione articolatoria è un fenomeno tipico del parlato in generale, e ancor più nel caso del parlato colloquiale e regionale, laddove la variazione diatopica e diafasica sono predominanti sia a livello fonologico che morfosintattico. Si osservi inoltre l'uso della negazione *net*, che nei dialetti meridionali tedeschi corrisponde a *nicht*, ancora l'uso dell'articolo determinativo dinanzi ai nomi propri che è un fenomeno tipico del parlato, la frase colloquiale *So, ein Patchwork-Ding, weißt?*, in cui si nota la particella modale *So* a inizio di

frase, il composto occasionale con il nome testa generico *-Ding*, che è tipico del parlato, il marcatore discorsivo *weist [du]?* privo del pronome personale. Anche in questo caso un esempio di riduzione e eliminazione articolatoria è *weist ['vaistə]*, dove lo *schwa* funge da pronome personale *du* con assimilazione di [d] a [t] per mezzo di *Anslautverhärtung*. E poi, la frase *Ist aber nur ein Halbbruder* priva del pronome personale *Er* e l'esitazione a inizio frase *Ha- Hast du*, che imitano l'oralità spontanea. Infine, il modo di dire *Alles zu seiner Zeit* (che ha il suo equivalente italiano), la particella modale *echt* a fine frase, la coniugazione al presente del verbo *waschen* nel dialetto svevo *wäsche(t)*, che nel sottotitolo tedesco non viene riportato, ma sostituito con la forma standard *waschen*.

La classe può continuare il lavoro ascoltando i dialoghi delle scene assegnate per poi trascriverli e procedere infine con la loro sintesi. Díaz Cintas (2008a) suggerisce di chiedere agli apprendenti di produrre sintesi essenziali prima di ogni attività di sottotitolazione. Questo aiuta ad abbandonare l'idea di una traduzione parola per parola e a concentrarsi sui concetti principali e riformularli. Si tratta di un esercizio preparatorio utile allo scopo finale del laboratorio ma anche all'esercizio delle competenze scritte dei discenti che possono sempre confrontarsi con i sottotitoli in lingua originale già esistenti. Si riporta di seguito in lingua tedesca una griglia (Tab. 4) da distribuire agli apprendenti con i suggerimenti di condensazione e riformulazione proposti da Díaz Cintas/Remael (2021), perché si ritiene utile per una riflessione metalinguistica in lingua³⁴ con gli studenti che così potranno ricorrere più facilmente alla strategia più adeguata:

<i>Die Kondensation und Umformulierung auf Wortebene</i>
Verbale Umschreibungen vereinfachen
Aufzählungen verallgemeinern
Ein kürzeres (Beinahe-)Synonym oder einen äquivalenten Ausdruck verwenden
Einfache statt zusammengesetzter Zeitformen verwenden
Wortklassen wechseln
Auf Kurzformen und Verkürzungen zurückgreifen
<i>Die Kondensation und Umformulierung auf Satzebene</i>
Negationen oder Fragen in Aussagesätze oder Behauptungen umformen, indirekte Fragen in direkte Fragen umwandeln
Modalitätsindikatoren vereinfachen
Direkte Rede in indirekte Rede umwandeln
Das Subjekts eines Satzes oder einer Phrase ändern
Thema- und Rhema-Beziehung verändern
Lange und/oder zusammengesetzte in einfache Sätze umwandeln
Aktivsätze in Passivsätze umformen oder umgekehrt

³⁴ La tassonomia originale è in lingua inglese.

Pronomen (Demonstrativ-, Personal-, Possessivpronomen) und andere Deiktika anstelle von Substantiven oder Nominalphrasen verwenden
Zwei oder mehr Sätze zu einem einzigen Satz zusammenziehen

Tabella 4

Gli apprendenti devono prendere in considerazione gli elementi verbali del dialogo senza però tralasciare quelli non verbali, le immagini e i suoni, gli elementi extralinguistici (ad es. l'abbigliamento dei protagonisti, la statuetta della Madonna e altri elementi tipici italiani presenti nella pizzeria che sono indici di italianità, le auto di prestigio italiane, la vecchia Maserati della famiglia Rossi, l'Alfa Romeo del mafioso). Tutti questi aspetti possono influenzare le scelte traduttive finalizzate a rendere il messaggio più corretto e comprensibile possibile al pubblico di riferimento, in questo caso italiano e quindi particolarmente sensibile a tutti i segni di italianità e agli stereotipi presenti nella *fiction*. I gruppi di lavoro possono anche cimentarsi nella traduzione in italiano dei sottotitoli tedeschi già presenti al fine di verificare se il risultato può essere efficace per il pubblico di riferimento. Infine, possono scambiarsi il lavoro effettuato in gruppo e fare il controllo del lavoro degli altri. L'obiettivo non è la perfetta sottotitolazione ma addestrare alla riflessione su caratteristiche contrastive o equivalenti riguardanti la L1 e L2 e il raggiungimento della consapevolezza degli elementi che facilitano la comunicazione linguistica. Può essere utile una griglia, sulla base dell'inventario di Díaz Cintas/Remael (2021: 207 ss.) per classificare le scelte linguistiche effettuate³⁵. La stessa griglia può essere utilizzata per eseguire il controllo delle scelte degli altri gruppi al fine di rendere uniforme la sottotitolazione dell'intero episodio. Per un'esemplificazione, si possono considerare le scene già riportate con alcune proposte traduttive dei dialoghi trascritti per poi avviare una discussione in classe che porti a valutare nuove soluzioni di traduzione in lingua italiana.

Nel primo esempio (Tab. 5), per i gergali *trampen* e *rumlatschen* si considerano efficaci degli equivalenti in italiano standard. Invece, si dovrà scegliere la traduzione più adeguata per gli appellativi *Herr Höpke*, *Wachtmeister Höpke*, *Polizeihauptmeister*, per cui si preferisce la strategia della trasposizione, scegliendo traduttori nella cultura d'arrivo. La frase idiomatica *Den Wach[t]meister kannst du dir schenken* può risultare più naturale in italiano invertendo l'ordine dei costituenti della frase e quindi topicalizzando

³⁵ Díaz Cintas/Remael 2021 dedicano ampio spazio all'analisi linguistica della sottotitolazione (vd. anche Díaz Cintas/Remael 2007) illustrando le varie strategie di riduzione e di omissione a livello lessicale e frasale e presentano un'ampia casistica di esempi di condensazione, di riformulazione e di omissione.

il sintagma verbale. Anche la particella dialettale *gell?* non ha un equivalente italiano e, dato il contesto, possibili traduenti sono le espressioni colloquiali ‘va bene?’ o ‘capito?’ che fungono da domanda retorica chiusa. Nell’ultima affermazione del poliziotto la particella modale *doch* non richiede un equivalente nella traduzione italiana perché, guardando la sequenza e ascoltando l’originale, l’intonazione e il primo piano dell’agente rendono adeguatamente le intenzioni del parlante:

incontro tra Luca Rossi e Oliver Höpke	DIALOGHI ORIGINALI	SOTTOTITOLI IN ITALIANO	Strategia traduttiva/ riformulazione
HÖPKE	Hallo. Ausweis.	Salve. Carta d’identità	
LUCA	Trampen ist doch nicht verboten.	L’autostop non è vietato.	
HÖPKE	Aber auf der Straße rumlatschen und den Verkehr gefährden	Ma camminare/andare a spasso sul ciglio della strada e ostacolare il traffico.	Esplicitazione
LUCA	Kommen Sie	Andiamo	
HÖPKE	Ja. Luca Rossi von der Pizzeria?	Luca Rossi della pizzeria?	
LUCA	Ist lang her, Oliver	Da quanto tempo, Oliver	Standard
HÖPKE	Herr Höpke	Signor* Höpke/Agente Höpke	Traduzione letterale/Trasposizione
LUCA	Stimmt. Der Wachtmeister Höpke	Vero. Agente Höpke/Maresciallo* Höpke	Trasposizione
HÖPKE	Polizeihauptmeister. Den Wach[t]meister kannst du dir schenken. So, dann belassen wir’s mal bei einer Verwarnung. Das kommt kein zweites Mal mehr vor, gell?	Ispettore capo/Capitano di Polizia Il Maresciallo*/l’agente puoi risparmiartelo Ti puoi risparmiare/Risparmiati il maresciallo/l’agente Lasciamoci con un avvertimento. Non succederà più, va bene /capito?	Trasposizione Trasposizione Cambiamento dell’ordine tema-rema Riduzione/Esplicitazione
LUCA	Herr Höpke, darf ich mitfahren?	Agente Höpke, posso avere un passaggio?	Traduzione letterale
HÖPKE	Du bist doch der Bruder vom Pipp[ro] Rossi	Tu sei il fratello di Pippo Rossi	

LUCA	Ja	Si	
HÖPKE	Ja	Si.	

Tabella 5: Stagione 1, Ep. 1 [00:1:07-00:1:42] – Ritorno a Aschberg

Nel secondo esempio (Tab. 6), l'uso dell'italiano e ancor più l'alternanza linguistica possono essere evidenziati nella sottotitolazione italiana ricorrendo a una convenzione grafica, anche se questa non è indispensabile, dal momento che i sottotitoli non si sostituiscono al dialogo originale che il pubblico comunque sente:

Incontro tra mamma Gina e Pippo e Luca Rossi	DIALOGHI ORIGINALI	SOTTOTITOLI IN ITALIANO	Strategia traduttiva/riformulazione
LUCA (al fratello) LUCA (alla madre)	Ciao, Bruderherz Mamma Gina!	Ciao, fratellino Mamma Gina!	Traduzione letterale
MAMMA GINA	Piccolo mio! Luca, lass dich anschauen. Zehn Jahre! Madonna santa!	Piccolo mio. Luca, fatti vedere. Dieci anni! Madonna santa.	Traduzione letterale
LUCA	Mamma Gina	Mamma Gina.	
MAMMA GINA	Willst du deinem Bruder nicht ciao sagen?	Non vuoi salutare tuo fratello?	
LUCA	Ciao, Pip[p]o	Ciao Pippo	

Tabella 6: Stagione 1, Ep. 1 [00:2:39-00:3:33] – Ritorno ad Aschberg

Nel terzo esempio (Tab. 7), la forma dialettale della negazione *net* non ha equivalenti in italiano, l'uso dell'articolo determinativo dinanzi ai nomi e il composto occasionale *Patschwerk-Ding* possono avere una traduzione molto aderente all'originale. L'enunciato *Spaghetti koch'* – in tedesco standard *Spaghetti kochen* –, ma anche il composto occasionale *Spaghetti-Koch* sono sicuramente efficaci in italiano se tradotti con l'enunciato 'cucinare spaghetti' oppure con un gioco di parole come 'il cuoco da/di spaghetti' per accentuare l'insinuazione denigratoria, dispregiativa, che si può cogliere nella risposta del poliziotto, introdotta dall'interiezione (*Hm* = 'Eh') e mantenuta anche in italiano per dare l'impressione di una certa esitazione (oltre che l'idea di un colloquio spontaneo). Per le parti successive del dialogo in traduzione tra i due fratelli si può ricorrere all'uso dell'italiano standard e all'esplicitazione (addizione e generalizzazione) perché si comprendano sin dall'inizio le macchinazioni della sindaca contro i Rossi. Nell'ultimo enunciato dell'estratto, in cui si osserva in tedesco

un esempio di *Linksversetzung*, fenomeno tipico del parlato, si propone in italiano la costruzione standard della frase e si mantiene il registro colloquiale evitando l'uso del congiuntivo nella frase secondaria ('riciclano' invece di 'riciclino'):

dialogo tra Martina e Oliver Höpke	DIALOGHI ORIGINALI	SOTTOTITOLI IN ITALIANO	Strategia traduttiva/riformulazione
MARTINA HÖPKE	Ich wusst' gar net dass der Rossi 'en Bruder hat	Non sapevo che il Rossi ha un fratello	Standard Traduzione letterale
OLIVER HÖPKE	Genau wie du, Schwesterherz. Ist aber nur ein Halbbruder. Gleicher Vater, andere Mutter. So, ein Patchwork-Ding, weißt?	Proprio come te, sorellina. Ma è solo un fratellastro. Stesso padre, madre diversa. Quindi, un patchwork, sai?	Traduzione letterale Traduzione letterale
MARTINA HÖPKE	Und was will der hier?	E che vuole fare qui?	Esplicitazione
OLIVER HÖPKE	Hm, Spaghetti koch'/ Spaghetti-Koch	Eh, cucinare spaghetti	Standard
MARTINA HÖPKE	Was ist denn eigentlich mit dem Pip[p]o Rossi. Hast du da schon was Belastbares gefunden?	Che mi dici di Pippo Rossi? Hai – Hai già trovato qualcosa di solido (contro di lui)?	Standard Esplicitazione (aggiunzione)
OLIVER HÖPKE	Alles zu seiner Zeit.	Ogni cosa a suo tempo	Modo di dire corrispondente
MARTINA HÖPKE	Oh Gott, verschon' mich bitte mit deinen schlaun Sprüchen, echt. Dass die hier Geld wäschet, da bin ich mir ziemlich sicher. Und in meinem Aschberg passiert das net.	Per favore, risparmi i tuoi detti intelligenti. Sono quasi certa che riciclano soldi. E non deve succedere nella mia città.	Riduzione Standard (nell'ordine dei costituenti della frase) Esplicitazione (generalizzazione)

Tabella 7: Stagione 1, Ep. 1 [00:4:22-00:5:00] – Nell'ufficio della *Bürgermeisterin*

2.1.4 Riflessione ed editing

La fase finale del progetto prevede in classe la visione della scena sottotitolata da ogni gruppo, un'ulteriore verifica dell'adeguatezza della traduzione rispetto al testo originale attraverso l'ascolto dell'originale e la lettura dei sottotitoli, quindi

una verifica dell'adeguatezza dei sottotitoli in base alla lunghezza e al tempo di permanenza sullo schermo. Si conclude il lavoro con una discussione finale sulle scelte traduttive e sul prodotto finale nella consapevolezza che alcuni collegamenti con il testo originale si perdono e che il testo tradotto assume nuove funzioni nel contesto di arrivo considerando la sua ricezione presso il pubblico di arrivo. Per effettuare tali verifiche, si può presentare alla classe il modello *FAR* proposto da Pedersen (2017) che ha il pregio di essere molto semplice e schematico e si basa sull'analisi dell'errore. L'acronimo *FAR* racchiude infatti i tre aspetti principali della sottotitolazione che lo studioso sintetizza come segue: “*Functional equivalence* (i.e. how well the message or meaning is rendered in the subtitled translation); *Acceptability* (i.e. how well the subtitles adhere to target language norms); *Readability* (i.e. how easy the subtitles are for the viewer to process)”³⁶.

Le tre categorie di Pedersen si propongono in tedesco agli apprendenti e possono essere oggetto di una discussione in classe:

- *Funktionale Äquivalenz* (Vermitteln die Untertitel, was der/die Sprecher/in meint?)
- *Akzeptanz* (Klingen die Untertitel in der Zielsprache richtig und natürlich?)
- *Lesbarkeit* (Können die Untertitel fließend gelesen werden, ohne zu stören?)

Pedersen ritiene che la forma migliore di equivalenza per i sottotitoli sia quella pragmatica, ossia l'abilità di comunicare efficacemente: non è tanto importante ciò che si dice ma ciò che si vuole comunicare. Osserva inoltre che il passaggio da L2 a L1 può generare alcuni errori, elencati nella tabella seguente (Tab. 8), qui rielaborata in tedesco, da proporre agli studenti affinché possano fare un'attenta autovalutazione del proprio lavoro e di quello degli altri colleghi:

<i>Qualitätsbewertung von Untertiteln: Die FAR-Methode</i>	
	semantische Fehler
<i>Funktionale Äquivalenz</i>	{ stilistische Fehler
	grammatikalische Fehler
<i>Akzeptanz</i>	{ orthografische Fehler/Rechtschreibfehler
	{ idiomatische Fehler
	Fehler bei der Satzsegmentierung und beim <i>Spotting</i>
<i>Lesbarkeit</i>	{ Fehler bei der Zeichensetzung und Lesegeschwindigkeit
	{ Fehler bei der Zeilenlänge

Tabella 8

³⁶ Cfr. Pedersen 2017: 217.

Gli errori di equivalenza funzionale, tra i quali rientrano anche le omissioni di parti del discorso importanti per il plot, possono essere semantici e quindi possono portare a incomprensioni o malintesi. Gli errori stilistici riguardano invece l'uso di un registro linguistico poco adeguato. Gli errori di accettabilità si riferiscono, ovviamente, al testo d'arrivo che deve rispettare le norme della lingua d'arrivo, e possono essere errori grammaticali, ortografici o idiomatici, spesso causati da interferenza linguistica. Gli errori di leggibilità contemplano gli aspetti tecnici della sottotitolazione e si possono ovviare anche grazie ai *software* oggi disponibili sul mercato. Ma è comunque necessario osservare delle regole universali relative alla segmentazione della frase, allo *spotting* (sincronismo tra dialogo e fotogramma)³⁷, all'uso dell'interpunzione e delle convenzioni grafiche (ad es. il corsivo), alla velocità di lettura dei sottotitoli e alla lunghezza delle righe.

2.1.5 Valutazione

Per il docente che dovrà valutare il prodotto finale del laboratorio e quindi il miglioramento e/o l'acquisizione delle diverse competenze, può essere utile la seguente griglia (Tab. 9) adattata da Lertola (2015):

Competenza traduttiva	Trasmissione del messaggio
	Trasmissione degli elementi culturospecifici
	Condensazione
	Omissione
Competenza linguistica	Morfosintassi
	Lessico
	Ortografia
	Interpunzione
Competenza sociolinguistica	Segnali discorsivi (Marcatori di discorso)
	Espressioni idiomatiche
	Registri
Competenza pragmatica	Coerenza e coesione – segmentazione
Competenze tecniche (sincronizzazione)	Spazio
	Tempo

Tabella 9

³⁷ È bene che i sottotitoli siano sincronizzati con la colonna sonora e le entrate in scena dei personaggi e che si tenga presente la dimensione paralinguistica del testo. A tal proposito Perego 2005 osserva che chi traduce deve avere l'abilità di raggiungere il giusto equilibrio semiotico tra i diversi codici.

Al termine del corso, si somministra un questionario sul lavoro svolto in scala Likert come suggerito da Incalcaterra McLoughlin/Lertola (2014) e da Talaván/Ávila-Cabrera (2021) per sondare il gradimento e l'utilità del laboratorio, ma si richiederanno in forma scritta anche alcuni commenti e approfondimenti sullo svolgimento delle varie attività, per avere il *feedback* individuale degli studenti ed eventualmente raccogliere suggerimenti per migliorare il processo di sottotitolazione ai fini dell'apprendimento della lingua.

L'efficacia del laboratorio didattico di traduzione audiovisiva per l'apprendimento del tedesco come lingua straniera potrà così essere verificata attraverso la pratica e la disamina dei risultati ottenuti.

;

Bibliografia³⁸

- Alipour, Mohammad/Gorjian, Bahman/Gholampour Kouravand, Lida (2012) *The Effects of Pedagogical and Authentic Films on EFL Learners' Vocabulary Learning: The Role of Subtitles*. «Advances in Asian Social Science» 3 (4), 734-738
- Araújo, Vera Lúcia Santiago (2008), *The Educational Use of Subtitled Films in EFL Teaching*. In J. Díaz Cintas (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam: John Benjamins, 227-238
- Arslanyilmaz, Abdurrahman/Pedersen, Susan Jane (2010), *Improving Language Production Using Subtitled Similar Task Videos*. «Language Teaching Research» 14 (4), 377-395
- Barbosa Rodrigues, Edilene/Pereira da Cruz, Germana (2006), *La utilización de películas subtituladas en el desarrollo de la proficiencia oral de alumnos de E/LE*. In *Actas del Primer Congreso Virtual E/LE. La enseñanza del español en el siglo XXI*, Málaga: Ediciones EdiEle, <<http://biblioteca.civele.org/>>
- Baumann, Tania (2014), *La sottotitolazione interlinguistica nella didattica della traduzione tedesco-italiano*. In B. Garzelli/M. Baldo (a cura di), *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and beyond*, Pisa: ETS, 253-272
- Belz, Anka (2008), *Die Übersetzung von Komik in wenigen Worten. Übersetzungsprobleme und Lösungsstrategien bei der Untertitelung der britischen Sitcom The Office*, Hamburg: Verlag Dr. Kováč
- Bird, Stephen A./Williams, John N. (2002), *The Effect of Bimodal Input on Implicit and Explicit Memory: An Investigation into the Benefits of Within-Language Subtitling*. «Applied Psycholinguistics» 23 (04), 509-533
- Bolaños García-Escribano, Alejandro (2017), *The Effects of Fansubs on EFL Education for Translation and Interpreting Students: an Empirical Approach*. «The Journal of Specialised Translation» 28, 122-163
- Bolaños García-Escribano, Alejandro/Díaz Cintas, Jorge (2020), *The Cloud Turn in Audiovisual Translation*. In Ł. Bogucki/M. Deckert (eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, London: Palgrave Macmillan, 519-544
- Bolaños García-Escribano, Alejandro/Díaz-Cintas, Jorge/Massidda, Serenella (eds.) (2021), *Latest Advancements in Audiovisual Translation Education*. «The Interpreter and Translator Trainer» 15 (1), 1-12

³⁸ Tutti i link risultano accessibili in data 6.12.2021.

- Borghetti, Claudia (2011), *Intercultural Learning Through Subtitling: The Cultural Studies Approach*, In L. Incalcaterra McLoughlin/M. Biscio/M.Á. Ní Mhainín (eds.), *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*, Oxford: Peter Lang, 111-137
- Borrás, Isabel/Lafayette, Robert (1994), *Effects of Multimedia Courseware Subtitling on the Speaking Performance of College Students of French*. «The Modern Language Journal» 78 (1), 61-75
- Brambilla, Marina/Crestani, Valentina/Mollica, Fabio (Hg.) (2016), *Untertitelung: interlinguale, intralinguale und intersemiotische Aspekte. Deutschland und Italien treffen sich*, Frankfurt a.M.: Peter Lang
- Bravo, Conceição (2008), *Putting the Reader in the Picture: Screen Translation and Foreign-Language Learning*, Doctoral Thesis, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili
- Bravo, Conceição (2010), *Text on Screen and Text on Air: A Useful Tool for Foreign Language Teachers and Learners*. In J. Díaz Cintas/A. Matamala/J. Neves (eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Amsterdam: Rodopi, 269-284
- Bruti, Silvia/Bufagni, Claudia/Garzelli, Beatrice (2017), *Dalla voce al segno. I sottotitoli italiani di film d'autore in inglese, spagnolo e tedesco*, Milano: Hoepli
- Bruti, Silvia/Zanotti, Serenella (2012), *Orality Markers in Professional and Amateur Subtitling: The Case of Vocatives and Address Pronouns*. In C. Buffagni/B. Garzelli (eds.): *Film Translation from East to West. Dubbing, Subtitling and Didactic Practice*, Bern: Peter Lang, 167-192
- Bufagni, Claudia/Garzelli, Beatrice (a cura di.) (2012), *Film Translation from East to West. Dubbing, Subtitling and Didactic Practice*, Bern: Peter Lang
- Caimi, Annamaria (a cura di) (2002), *Cinema: Paradiso delle Lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico*. «RILA – Rassegna Italiana di Linguistica Applicata» 34 (1-2)
- Caimi, Annamaria (2006), *Audiovisual Translation and Language Learning: The Promotion of Intralingual Subtitles*. «The Journal of Specialised Translation» 6, 85-98
- Caimi, Annamaria/Perego, Elisa (2002), *Sottotitolazione: lo stato dell'arte*. «RILA – Rassegna Italiana di Linguistica Applicata» 34 (1-2), 19-51
- Chaume Varela, Frederic (2001), *La pretendida oralidad en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción*. In F. Chaume/R. Agost (cur.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló: Universitat Jaume I, 77-88, < https://www.researchgate.net/publication/341326740_Chaume_2001_La_pretendida_oralidad_de_los_textos_audiovisuales/link/5ebb07ea299bf1c09ab92026/download>

- Chaume Varela, Frederic (2004), *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra
- Chaume Varela, Frederic (2012), *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester: St Jerome Publishing
- Chen, Mei-Ling (2012), *Effects of the Order of Reading Text or Viewing a Film and L1/L2 Captions on Reading Comprehension*. «Perceptual & Motor Skills» 115 (1), 18-26
- Danan, Martine (2004), *Captioning and Subtitling: Undervalued Language Learning Strategies*. «Meta: Journal Des Traducteurs» 49 (1), 67-77, <https://www.researchgate.net/publication/259911392_Captioning_and_Subtitling_Undervalued_Language_Learning_Strategies>
- Díaz Cintas, Jorge (2001), *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Salamanca: Almar
- Díaz Cintas, Jorge (2004), *Subtitling: the Long Journey to Academic Acknowledgement*. «The Journal of Specialised Translation» 1, 50-68, <https://jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php>
- Díaz Cintas, Jorge (2008a), *Teaching and Learning to Subtitle in an Academic Environment*. In J. Díaz Cintas (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam: John Benjamins, 89-103
- Díaz Cintas, Jorge (ed.) (2008b), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam: John Benjamins
- Díaz Cintas, Jorge (2018a), *Audiovisual Translation in Mercurial Mediascapes*. In M. Ji/M. Oakes (eds.), *Advances in Empirical Translation Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 177-197
- Díaz Cintas, Jorge (2018b), 'Subtitling's carnival': *New Practices in cyberspace*. «The Journal of Specialised Translation» 30, 2018, 127-149
- Díaz Cintas, Jorge/Muñoz Sanchez, Pablo (2006), *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*. «The Journal of Specialised Translation» Special Issue 6, 2006, 37-52, <https://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf>
- Díaz Cintas Jorge/Remael, Aline (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, London and New York: Routledge
- Díaz Cintas, Jorge/Remael, Aline (2021), *Subtitling. Concepts and Practices*, London and New York: Routledge
- Gambier, Yves (2015), *Subtitles and Language Learning (SLL): Theoretical Background*. In Y. Gambier/A. Caimi/C. Mariotti, (eds.), *Subtitles and Language Learning. Principles, strategies and practical experiences*, Frankfurt & Bern: Peter Lang, 63-82
- Gambier, Yves/Caimi, Annamaria/Mariotti, Cristina (eds.) (2015), *Subtitles and Language Learning. Principles, strategies and practical experiences*, Frankfurt & Bern: Peter Lang

- Gant Guillory, Helen (1998), *The Effects of Keyword Captions to Authentic French Video on Learner Comprehension*. «Calico Journal» 15 (1-3), 89-108
- Garzelli, Beatrice/Baldo, Michela (eds.) (2014), *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and beyond*, Pisa: Edizioni ETS
- Ghia, Elisa (2011), *The Acquisition of L2 Syntax through Audiovisual Translation*. A. Şerban/A. Matamala/J.-M. Lavour (eds.), *Audiovisual Translation in Close up: Practical and Theoretical Approaches*, Bern: Peter Lang, 95-112
- Ghia, Elisa (2012), *Subtitling Matters. New Perspectives on Subtitling and Foreigner Language Learning*, Oxford: Peter Lang
- Guillot, Marie-Noëlle (2018), *Subtitling on the Cusp of its Futures*. In L. Pérez-González (ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, New York: Routledge
- Hadzilacos, Thanasis/Papadakis, Spyros/Sokoli, Stavroula (2004), *Learner's Version of a Professional Environment: Film Subtitling as an ICTE Tool for Foreign Language Learning*. In J. Nall/R. Robson (eds.), *Proceedings of World Conference on E-Learning in Corporate Government, Healthcare, and Higher Education*, Chesapeake VA: AACE, 680-85
- Hayati, Abdolmajid/Mohmedi, Firooz (2011), *The Effect of Films with and without Subtitles on Listening Comprehension of EFL Learners*. «British Journal of Educational Technology» 42 (1), 181-192
- Incalcaterra McLoughlin, Laura/Lertola, Jennifer (2011), *Learn through subtitling: subtitling as an aid to language learning*. In L. Incalcaterra McLoughlin/M. Biscio/M.Á. Ní Mhainnín (eds.), *Audiovisual translation - Subtitles and subtitling. Theory and Practice*, Oxford: Peter Lang, 243-263
- Incalcaterra McLoughlin, Laura/Lertola, Jennifer (2014), *Audiovisual Translation in Second Language Acquisition*. «The Interpreter and Translator Trainer» 8 (1), 70-83
- Ivarsson, Jan/Carroll, Mary (1998), *Code of Good Subtitling Practice*, <<https://www.esist.org/resources/code-of-good-subtitling-practice/>>
- Jüngst, Heike Elisabeth (2010), *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen: Narr
- Kaunzner, Ulrike A./Nardi, Antonella (2016), *Verstehen durch Hören und Lesen*. «trans-kom» Special Issue, 9 (1-2)
- Koller, Werner/Henjum, Kjetil Berg (2020), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 9. Aufl., Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag

- Kothari, Brij (2000), *Same Language Subtitling on Indian Television: Harnessing the Power of Popular Culture for Literacy*. In Karin Wilkins (ed.), *Redeveloping Communication for Social Change: Theory, Practice and Power*, New York: Rowman and Littlefield, 135-146
- Lertola, Jennifer (2012), *The Effect of the Subtitling Task on Vocabulary Learning*. In A. Pym/D. Orrego-Carmona (eds.), *Translation Research Projects 4, Tarragona: Intercultural Studies Group*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 61-70, <http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_4_2012/index.htm>
- Lertola, Jennifer (2015), *Subtitling in Language Teaching: Suggestions for Language Teachers*. In Y. Gambier/A. Caimi/C. Mariotti (eds.), *Subtitles and Language Learning. Principles, strategies and practical experiences*, Bern: Peter Lang, 245-267
- Lopriore, Lucilla/Ceruti, Maria Angela (2015), *Subtitling and Language Awareness: A Way and Ways*. In Y. Gambier/A. Caimi/C. Mariotti (eds.), *Subtitles and Language Learning. Principles, strategies and practical experiences*, Bern: Peter Lang, 293-321
- Massidda, Serenella (2015), *Audiovisual Translation in the Digital Age. The Italian Fansubbing Phenomenon*, London: Palgrave MacMillan
- Mayoral Asensio, Roberto (1984), *La traducción y el cine. El subtítulo*. «Babel: revista de los estudiantes de la EUTI» 2, 16-26
- Mayoral, Roberto/Kelly, Dorothy/Gallardo, Natividad (1988), *Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation*. «Meta: Journal Des Traducteurs» 33 (3), 356-367, <<https://www.erudit.org/en/journals/meta/1988-v33-n3-meta321/003608ar/>>
- Nardi, Antonella (2012), *Il sottotitolaggio come forma di traduzione audiovisiva. Esempi di trasposizione linguistica dal tedesco all'italiano*. In C. Buffagni/B. Garzelli (eds.), *Filmtranslation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, Bern: Peter Lang, 321-339
- Nardi, Antonella (2016), *Sprachlich-textuelle Faktoren im Untertitelungsprozess Ein Modell zur Übersetzerausbildung Deutsch-Italienisch*. «trans-kom» 9 (1), 34-57, <http://www.trans-kom.eu/bd09nr01/trans-kom_09_01_04_Nardi_Untertitel.20160705.pdf>
- Nunan, David (2004), *Task-Based Language Teaching. A Comprehensively Revised Edition of Designing Tasks for the Communicative Classroom*, Cambridge: Cambridge University Press
- Nunes Vieira, Lucas/Alonso, Elisa/Bywood, Lindsay (eds.) (2019), *Post-Editing in Practice – Process, Product and Networks*. «JoSTrans. The Journal of Specialised Translation» 31 <https://jostrans.org/issue31/issue31_toc.php>.

- Pavesi, Maria (2005), *La Traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma: Carocci
- Pedersen, Jan (2005), *How is Culture Rendered in Subtitles?*. In H. Gerzymisch-Arbogast/S. Nauert (eds.), *MuTra: Challenges of Multidimensional Translation. Conference Proceedings*, Saarbrücken, <www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf>
- Pedersen, Jan (2007), *Scandinavian Subtitles: A comparative Study of Subtitling Norms in Sweden and Denmark with a Focus on Extralinguistic Cultural References*, Tesi di dottorato, Department of English, Università di Stoccolma
- Pedersen, Jan (2008), *High Felicity: a speech act approach to Quality Assessment in Subtitling*. In D. Chiaro/C. Heiss/C. Bucaria (eds.), *Updating Research in Screen Translation*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 101-116
- Pedersen, Jan (2017), *The FAR Model: Assessing Quality in Interlingual Subtitling*. «JoSTrans. The Journal of Specialised Translation» 28, 210-229
- Perego, Elisa (2005), *La traduzione audiovisiva*, Roma: Carocci
- Rieger, Maria Antoinette (2012), *Von Arrabbiata bis Zabaglione – Italienisches im deutschen Lebensmittelmarkt*. In P. Cotticelli Kurras/E. Ronneberger-Sibold/S. Wahl (Hg.), *Il linguaggio della pubblicità. Italiano e tedesco: teoria e prassi/Italienische und deutsche Webesprache: Theorie und Praxis*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 277-311
- Schafroth, Elmar (2016), *Lost in (too little) Space? Dialektale Mündlichkeit im Film und ihr Verhältnis zu Untertiteln*. In M. Brambilla/V. Crestani/F. Mollica (Hg.), *Untertitelung: interlinguale, intralinguale und intersemiotische Aspekte. Deutschland und Italien treffen sich*, Frankfurt: Peter Lang, 139-169
- Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (2006), *Handbuch Translation*, 2. verbesserte Aufl., Tübingen: Stauffenburg
- Sokoli, Stavroula (2006), *Learning via Subtitling (LVS): A Tool for the Creation of Foreign Language Learning Activities Based on Film Subtitling*. In M. Carroll/H. Gerzymisch-Arbogast/S. Nauert (eds.), *MuTra: Audiovisual Translation Scenarios. Conference Proceedings*, Copenhagen, <https://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html>
- Sokoli, Stavroula (2015), *ClipFlair: Foreign Language Learning through Interactive Revoicing and Captioning of Clips*. In Y. Gambier/A. Caimi/C. Mariotti (eds.), *Subtitles and Language Learning. Principles, strategies and practical experiences*, Bern: Peter Lang, 127-147
- Sokoli, Stavroula/Zabalbeascoa, Patrick/Fountana, Maria (2011), *Subtitling Activities for Foreign Language Learning: What Learners and Teachers Think*. In L. Incal-

- caterra McLoughlin/M. Biscio/M.Á. Ní Mhainnín (eds.) (2011), *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*, Oxford: Peter Lang, 219-242
- Talaván, Noa (2011), *A Quasi-experimental Research into subtitling and Foreign Language Education*. In L. Incalcaterra McLoughlin/M. Biscio/M.Á. Ní Mhainnín (eds.), *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*, Bern: Peter Lang, 197-218
- Talaván, Noa (2012), *Justificación teórico-práctica del uso de los subtítulos en la enseñanza-aprendizaje de lenguas extranjeras*. «Trans. Revista de traductología» 16, 23-37
- Talaván, Noa/Ávila-Cabrera, José Javier (2021), *Creating Collaborative Subtitling Communities to Increase Access to Audiovisual Materials in Academia*. «The Interpreter and Translator Trainer» 15 (1), 118-135
- Talaván Zanón, Noa (2006), *Using Subtitles to Enhance Foreign Language Learning*. «Porta Linguarum: revista internacional de didáctica de las lenguas extranjeras» 6, 41-52
- Titford, Christopher (1982), *Sub-titling: Constrained Translation*. «Lebende Sprachen» 27 (3), 113-116
- Van Lommel, Sven/Laenen, Annouschka/d'Ydewalle, Géry (2006), *Foreign-Grammar Acquisition while Watching Subtitled Television Programmes*. «British Journal of Educational Psychology» 76, 243-258
- Vanderplank, Robert (2016), *'Effects of' and 'Effects with' Captions: How Exactly Does Watching a TV Programme with Same-Language Subtitles Make a Difference To Language Learners?*. «Language Teaching» 49 (2), 235-250
- Williams, Helen/Thorne, David (2000), *The Value of Teletext Subtitling as a Medium for Language Learning*. «System» 28 (2), 217-228
- Winke, Paula/Gass, Susan/Sydorenko, Tetyana (2010), *The Effects of Captioning Videos Used for Foreign Language Listening Activities*. «Language Learning & Technology» 14 (1), 65-86

Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo¹

Aneinander vorbeireden: la politica e la lingua dei giovani in Germania

Electoral turnout figures reveal that in recent years young voters have shown a strong disaffection with politics, which could be explained by the increasing lack of communication between them and the political class. By examining some strategies adopted by German politicians to approach young people and by addressing the characteristics of young people's language, the paper will first focus on an interview with Angela Merkel by woman YouTuber Ischtar Isik. To ascertain whether the language used in the interview by this young influencer truly represents her usual way of speaking, a second document will be analysed, in which Ischtar, this time as interviewee, deals with general topics. Conclusions will be drawn based on the data resulting from the comparison between the two interviews.

Aneinander vorbeireden:

politics and youth language in Germany

[youth language; political language; spoken language;
German politics; German youth and politics]

•
;

0. Premessa e obiettivi

Negli ultimi anni nel panorama politico delle democrazie occidentali si sono delineati con sempre maggiore incisività due fenomeni fra loro correlati che insidiano la stabilità di quello stesso sistema che in ultima analisi li ha generati. Da un lato si registra infatti l'indebolimento dei partiti politici tradizionali, un indebolimento talmente vistoso da non poter essere negato dagli stessi soggetti interessati, che ne individuano la causa nell'astensionismo elettorale. Dall'altro si constata l'ascesa di partiti e movimenti di ispirazione populista (principalmente di destra), che non solo sono entrati nel parlamento di molti Paesi, ma che in alcuni casi rivestono ormai responsabilità di governo.

Per i partiti tradizionali in sofferenza si tratta dunque anzitutto di contrastare il successo dei movimenti populistici, incentivando l'affluenza alle urne dei propri

¹ Il presente lavoro nasce dalla stretta collaborazione tra gli autori. Vincenzo Gannuscio è responsabile delle parti 0., 1., 3.1, 4.1; Silvia Palermo è responsabile delle parti 2., 3.2, 4., 4.2, 5.

sostenitori vecchi e nuovi. Per quel che riguarda la Repubblica Federale Tedesca (RFT) i dati relativi alle elezioni del 2017 del *Bundestag* confermano che l'interesse per la politica e la volontà di contribuire ad orientarne il corso sono assai meno rilevanti rispetto a epoche anche relativamente recenti².

Una segmentazione per fasce di età dei votanti rileva, in effetti, che a disertare le urne sono in particolare gli elettori più giovani. Conformemente a questi dati, come già avvenuto nelle tornate elettorali precedenti, anche la campagna elettorale del 2017 è stata caratterizzata da una fortissima attenzione verso questa fascia anagrafica. I risultati tuttavia non sono stati quelli sperati, se, come perfettamente riassunto da Verena Töpfer in un *reportage* dello «Spiegel Online»³, “[i]m Wahlkampf buhlen Politiker um junge Wähler und reden oft an ihnen vorbei” (Töpfer 2017). Una constatazione che individua il focus del problema nell'incomunicabilità fra politici e giovani, e la rende plasticamente con la scelta del verbo *vorbeireden*: il messaggio non intercetta l'attenzione del giovane interlocutore, ma gli passa 'accanto', senza neanche sfiorarlo.

Se la disaffezione dei giovani per la politica è dunque un dato assodato, tanto più urgente appare individuarne le ragioni e, per quel che attiene agli interessi di chi scrive, chiedersi se fra le cause della disfunzione comunicativa possa figurare il mezzo stesso della comunicazione, ovvero la lingua utilizzata nelle interazioni con i giovani. A tal fine si focalizzerà di seguito l'attenzione su scelte linguistiche ricorrenti nel messaggio politico tedesco e nella sua formulazione mediatica (1.), si procederà con il richiamo delle principali caratteristiche attribuite alla varietà diastratica della *Jugendsprache* (2.), e si condurrà infine (3., 4.) un'analisi linguistica degli elementi presenti in due interviste che vedono la lingua della politica e quella dei giovani a confronto. Il materiale della prima intervista è stato idealmente fornito a chi scrive dalla Cancelliera Angela Merkel che nella campagna elettorale del 2017 ha scelto di incontrare quattro *YouTuber*, vere e proprie celebrità dell'universo giovanile, con l'evidente intento di accorciare le distanze generazionali e comunicative fra soggetto politico e suo interlocutore. In questa sede si presenterà e commenterà la prima di queste interviste, condotta dalla *YouTuber* di origine irachena Ishtar Isik, in cui vengono affrontati argomenti come lo *slut-shaming*⁴, il

² Nella RFT, alle elezioni del 1969 l'affluenza alle urne fu del 86,7% e nel 1971 addirittura del 91,1%. Nell'ultima tornata elettorale del 2017 l'affluenza si è attestata al 76,2%, dato comunque in miglioramento rispetto alle tornate precedenti che, con il 70,8% del 2009 e il 71,5% del 2013, hanno registrato i dati più bassi dai tempi della costituzione della RFT (*Bundeswahlleiter* 2018).

³ Ultimo accesso in rete a questa e a tutte le fonti consultate *online*: 03.11.2020.

⁴ Definisce l'atto di far sentire una donna colpevole per determinati comportamenti o desideri sessuali e suscitare la disapprovazione da parte della comunità (cfr. <<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/slut-shame>>).

sessismo, le quote rosa in Parlamento e il femminismo (3.1 e 4.1). Al fine di verificare se la lingua utilizzata nel corso dell'intervista ad Angela Merkel dalla giovane *YouTuber* rappresenti realmente il suo abituale modo di esprimersi o si adegui piuttosto alla situazione, si è proceduto a una seconda analisi, in cui Ischtar Isik, stavolta nel ruolo di intervistata, affronta temi generali in risposta alle domande di due giovani colleghi all'interno di un programma di grande successo mediatico (3.2 e 4.2). Verranno infine presentate le riflessioni emerse dal confronto fra i dati ottenuti dalle trascrizioni delle due interviste e tratte le conclusioni (5.).

1. La lingua della politica

La lingua della politica si caratterizza per la sua spiccata natura mediale determinata dalla necessità intrinseca di farsi portavoce delle posizioni ideologico-politiche del gruppo che rappresenta e, contestualmente, di informare e formare l'opinione pubblica al fine di ampliare i propri consensi. Gli studi di politolinguistica che, prendendo le mosse dalla cosiddetta *Sprachkritik* (cfr. fra gli altri Kilian/Niehr/Schiewe 2016), hanno come oggetto di studio la lingua 'della' e 'nella' politica⁵, convergono ampiamente sul non riconoscerle il ruolo di linguaggio settoriale. In effetti, la lingua della politica non presenta un vocabolario specialistico ben individuabile. Il suo lessico si configura piuttosto come un insieme poliedrico di elementi lessicali ascrivibili a quattro macro-categorie: il lessico della comunicazione istituzionale (*Institutionsvokabular*), il lessico usato per la comunicazione interna alle organizzazioni e agli organi politici (*Ressortvokabular*), un lessico generico di interazione vicino al linguaggio quotidiano (*allgemeines Interaktionsvokabular*) e, infine, il lessico che esprime posizioni ideologiche (*Ideologievokabular*) (Niehr 2017: 150-151). Quest'ultima categoria lessicale ha interessato e interessa particolarmente gli studi semiologici poiché si caratterizza non solo per il suo valore ideologico, ma anche per la sua funzione denotativa, valutativa e deontologica che, nella discussione pubblica, permette agli attanti non solo di designare una questione politica, ma allo stesso tempo di valutarla e, non per ultimo, chiamare all'azione (Girnth 2015: 60-61).

La lingua della politica si serve dunque di un vocabolario eterogeneo tenuto insieme dal rimando a tematiche o argomenti specifici. Il risultato è spesso una lingua poco chiara, contorta, ricca di sottintesi e difficilmente comprensibile. Nell'affrontare i più svariati temi di interesse collettivo il 'politichese' ricorre a continui processi di rinegoziazione del significato delle parole non assegnando a esse un significato dai precisi confini semantici, ma trattandole con una certa

⁵ Cfr. tra gli altri Cedroni 2014, Girnth 2015, Niehr 2014, Petrilli 2015.

vaghezza che, allargando o restringendo il loro spettro semantico, ingenera quella che è stata definita una vera e propria polisemia strutturale (cfr. Dörner 2001: 83).

In quest'ottica l'astrusità dei discorsi politici, quindi, non discende dal ricorso a un vocabolario specialistico, quanto dal fatto che il lessico usato subisce un costante processo di ridefinizione finalizzato ai fini persuasivi dell'atto illocutorio. Sarebbe tuttavia una semplificazione inappropriata considerare la lingua della politica soltanto un mero strumento di controllo del potere, di manipolazione e propaganda, non riconoscendole anche il suo potenziale di rappresentatività.

1.1 I giovani e la politica in Germania

L'adesione vincolante a un partito politico continua ad essere 'roba da vecchi'; così almeno sembrerebbe se si considera che gli iscritti dei partiti CDU/CSU e SPD hanno in media 60 anni, 56 anni quelli della *Linke*, 52 quelli della FDP e 'appena' 50 i *Grünen*⁶. Questo dato anagrafico si rispecchia conseguentemente nel *Bundestag*, dove all'inizio dell'attuale legislatura l'età media dei deputati era di 49 anni. Dei 709 deputati soltanto 13 (1,8%) al momento dell'insediamento avevano meno di 30 anni⁷, pur costituendo i giovani dai 18 ai 30 anni il 14,8% dell'elettorato attivo (*Bundeswahlleiter* 2018: 104).

Secondo un parere condiviso, la disaffezione dei giovani tedeschi nei confronti della politica sarebbe aumentata negli ultimi anni anche perché, a causa del progressivo decremento delle nascite, la popolazione invecchia velocemente ed essendo i giovani una fetta percentualmente sempre più piccola della società, le loro scelte politiche risulterebbero meno influenti. Per fugare questo rischio e richiamare l'elettorato più giovane alle urne, l'ultima campagna elettorale è stata caratterizzata da una intensa attività informativa tesa a sottolineare l'importanza di ogni singolo voto (cfr. Muckelberg 2017; Spiegel 2017).

Nonostante queste campagne informative, nel 2017 l'elettorato attivo fra i 18 e 30 anni ha fatto registrare rispetto alle altre fasce d'età la più bassa percentuale di affluenza alle urne, anche se decisamente incrementata rispetto alla tornata precedente del 2013 (*Bundeswahlleiter* 2018: 106). Interessante e di buon auspicio risulta anche il quadro restituito dalla *Politische Jugendstudie* che, nel giugno 2017, ha visto protagonisti un campione di 522 giovani tra 14 e 17 anni, quindi di non aventi ancora diritto di voto (Buckstegen 2017). L'inchiesta condotta dalla rivista giovanile «Bravo» in collaborazione con *YouGov* lascia sperare che il *trend* relativamente posi-

⁶ Cfr. <<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/192255/umfrage/durchschnittsalter-in-den-parteien/>>.

⁷ Cfr. <<https://www.bundestag.de/abgeordnete/>>.

tivo registrato nell'ultima tornata elettorale possa continuare e che lo scollamento dalla politica stia subendo un'inversione di marcia. In questa direzione sembra andare il dato secondo cui un terzo degli interpellati della fascia anagrafica in questione si dichiara interessato alla politica, pur ritenendo che questa non si faccia carico dei loro problemi, preferendo concentrarsi su adulti e anziani (cfr. Buckstegen 2017).

Una sommaria ricognizione dei programmi e dei comizi elettorali del 2017 ha tuttavia rivelato una certa attenzione dei partiti nei confronti dei giovani elettori. Temi specifici riscontrabili trasversalmente nei programmi di pressoché tutti i candidati sono stati, per esempio, il diritto allo studio e l'equiparazione dei titoli di studio di tutti i *Länder* federali, la formazione professionale, l'occupazione giovanile, la legalizzazione della cannabis, la banda larga e la mobilità eco-sostenibile.

1.2 Le scelte linguistiche per la formulazione dei contenuti politici

Nel presente contesto però interessano meno i contenuti dei programmi politici, quanto piuttosto il modo in cui i partiti li formulano e li presentano alle fasce giovanili dell'elettorato, ricorrendo ai mezzi di comunicazione digitali e a quella che, spesso maldestramente, identificano come 'lingua dei giovani'. Così, per esempio, nel 2014 durante la campagna delle amministrative bavaresi assurse agli onori della cronaca nazionale il giovane candidato della CSU Fabian Giersdorf che, citando il popolare rapper tedesco di origine curda Haftbefehl, scelse come motto per i propri manifesti elettorali "Chabos wissen, wer der Babo ist!" (cfr. immagine 1). Questo slogan, difficilmente comprensibile per coloro che non sono fan del rapper, si può tradurre, parafrasando, 'i ragazzi sanno chi è il capo!'. Non furono tanto i manifesti affissi nella cittadina bavarese a scatenare l'ondata di reazioni, quanto il post con cui lo stesso Giersdorf ne dava notizia



Immagine 1: Screenshot dal profilo Facebook di Giersdorf

su *Facebook*. Fu sufficiente questo post per far diventare virale l'immagine corredata di commenti ironici e per scatenare quello che oggi nel gergo giornalistico si definisce *shitstorm*, ovvero una tempesta di aspre critiche sui *social* (Brehl 2014). In effetti, il testo del brano da cui è tratto lo slogan elettorale non è in linea con la visione della CSU, sicché Giersdorf ne ha dovuto prendere le distanze, spiegando che a suo parere la frase è ormai di uso comune fra i giovani, senza essere più legata al brano di *Haftbefehl* e ai suoi contenuti. A sostegno di questa tesi anche il fatto che la parola *Babo* nel 2013 era stata nominata *Jugendwort des Jahres*⁸.

Giersdorf non è l'unico candidato ad aver provato a far breccia nell'elettorato di questa fascia anagrafica corteggiandolo con chiari riferimenti alla lingua dei giovani. Lo aveva fatto anche Linus Vollmar della FDP con la sua campagna "YOLO", acronimo di "You Only Live Once", a sua volta *Jugendwort des Jahres* 2012.

2. La lingua dei giovani

Eva Neuland ricorda, nella premessa al suo fondamentale volume sulla *Jugendsprache*, che 'lingua dei giovani' non è assolutamente un concetto univoco ma, al contrario, è una definizione che richiede varie possibili letture (2018²: XI).

Alla lingua dei giovani, questo il concetto ribadito nella relativa letteratura scientifica⁹, non si deve guardare come a una risorsa comunicativa monolitica usata dalla totalità di questa fascia anagrafica in una determinata area, ma occorre piuttosto immaginarsi più lingue dei giovani, giacché all'interno di ogni generazione agiscono gruppi diversi che producono una pluralità di varietà linguistiche in alternativa alla lingua standard. D'altronde, per dirla con Klaus Gloy, Hans-Jürgen Bucher e Michel Cailleux: "Es gibt nicht die (eine) Jugendsprache, weil es die Jugend als homogene Gruppe nicht gibt" (1985: 116).

La lingua dei giovani è per di più caratterizzata da un'alta variabilità nello spazio e nel tempo ed è quindi in continua trasformazione. Tradizionalmente considerata varietà diastratica, cioè varietà caratterizzata dall'appartenenza del parlante a un gruppo sociale specifico (Ammon 1995: 34), a questa classificazione si associa negli studi sociolinguistici quella di varietà diafasica, legata cioè alla situazione comunicativa (Sobrero 1990: 98).

⁸ La competizione *Jugendwort des Jahres*, lanciata nel 2008 dalla casa editrice Langenscheidt e proseguita ogni anno fino ai giorni nostri (con l'eccezione del 2019, anno che vede la fusione tra la casa editrice e la sua concorrente Pons Verlag), si è sempre rivolta al pubblico della rete e possibile fruitore dei vocabolari sia nella versione cartacea che in quella online.

⁹ Accanto a Neuland 2018² si rimanda qui a Schlobinski/Kohl/Ludewigt 1993 e Androutsopoulos 1998.

Nella ricezione mediatica, quando si parla di *Jugendsprache*, l'attenzione è concentrata principalmente – se non unicamente – su aspetti semantico-lessicali¹⁰. Una riprova empirica è rappresentata dal fatto, già evidenziato (cfr. 1.2), che i candidati siano ricorsi nei loro slogan alla *Jugendwort des Jahres* nel tentativo di avvicinarsi all'elettorato dei più giovani. Nella dimensione semantico-lessicale, lo ricordiamo, grande spazio hanno aggettivi come *krass*, *cool*, *echt*, *total*, *voll*, *porno* e *geil*, spesso usati in combinazione tra loro (*echt cool*, *voll krass*, ecc.) o preceduti da prefissi accrescitivi come *ur-*, *super-* e *mega-*. Quest'ultimo è uno dei prefissi più utilizzati e amati dai giovani non solo tedeschi¹¹. Si segnala anche la formazione di aggettivi col suffisso *-mäÙsig* (Henne 1986: 177; Androutsopoulos 1998: 177).

Sono poi molto presenti gli anglicismi, così come i prestiti da altre lingue, specchio del multilinguismo della società tedesca: accanto a sostantivi quali quelli precedentemente menzionati – *Chabo*, dal romaní che sta per “ragazzo” e *Babo*, sempre dal romaní ma presente in una forma analoga anche in turco e in curdo, per “boss”, “capo” –, vanno ricordate altre numerose acquisizioni, come, ad esempio, *lan*, dal turco, (letteralmente “tipo”) per indicare stupore; *Abu*, dall'arabo – *Abo* in turco e nei dialetti meridionali dell'Anatolia –, per indicare “padre”, usato a inizio frase per esprimere indignazione (Hinrichs 2013: 94); *uallah*, sempre dal turco (letteralmente “per Allah”) per esprimere una conferma (“veramente”) (Bahlo 2010).

Come sappiamo, la *Wortbildung* è considerata il mezzo più importante per l'espansione del lessico dei giovani (Henne 1986: 177; Androutsopoulos 1998: 36), consente di creare neologismi, spesso sotto forma di composti occasionali ed effimeri, numerose iperboli ed elativi quali *riesig*, *gigantisch*, *galaktisch*, *bombastisch*, ecc. Ricorrono anche citazioni da film o da serie TV (che hanno in genere una rapidissima diffusione, ma una altrettanto rapida uscita dall'uso), canzoni, slogan pubblicitari, modi di dire (come il citato “Chabos wissen, wer der Babo ist!”). Altro fenomeno molto frequente è l'univerbazione di brevi frasi con contrazione: dal *Kiezdeutsch* (cfr. Wiese 2012), varietà parlata dalla comunità giovane di origine turca, provengono i due esempi prototipici *lassma* e *mussdu*, rispettivamente *lass uns mal* “andiamo” e *du muss* “devi”, utilizzati ampiamente da tutti i giovani tedeschi, non solo di origine turca (cfr. Wiese/Mayr 2017).

¹⁰ Ne sono espressione il gran numero di pubblicazioni cartacee, ma soprattutto online, che presentano le parole ‘nuove’ del linguaggio dei giovani con la loro spiegazione. Si veda, ad esempio, *Das Megakrasse Lexikon* redatto da Helmut Hehl nel 2006 e disponibile gratuitamente in rete <<http://www.hehl-rhoen.de>>.

¹¹ Si veda a tal proposito, tra gli altri, lo sviluppo funzionale di questo prefisso nella Svizzera italiana: <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/148937/1/Faraoni-Bernardasci%202017_L%27espansione%20funzionale%20di%20mega.pdf>.

Ulteriori fenomeni presenti nella *Jugendsprache* sono: commistione di vocaboli tedeschi e inglesi, in qualche caso si parla di *Denglis(c)h*, se la presenza dell'elemento inglese è recepita come eccessiva e non indispensabile (per es. *Der Flug wurde cancelled*); dislocazione di significato (per es. il verbo *vorglühen*, che da termine tecnico per indicare l'accensione delle candele del motore diesel è diventato nella lingua dei giovani "bere a casa prima di uscire per una serata con gli amici", *Duden* 2019); abbreviazioni, linguaggio dei fumetti e presenza di espressioni *gender-correct*.

Accanto alla dimensione semantico-lessicale vanno menzionate anche la dimensione linguistico-sintattica e quella pragmatica (Androutsopoulos 1998: 558), che contribuiscono a caratterizzare la *Jugendsprache*. Nella prima i cambiamenti investono le strutture morfosintattiche produttive che sviluppano le possibilità insite nel sistema linguistico, producendo forme sub-standard, per es. aferesi, anacoluti, apocopi, aposiopesi, sincopi; nella seconda si osservano procedimenti discorsivi quali le allocuzioni, le formule di saluto, le interiezioni, i segnali discorsivi, ecc.

Molte delle caratteristiche presentate come tipiche della varietà diastratica della lingua dei giovani sono rilevabili, come è noto, anche nella varietà diafasica della *Alltagsprache* (cfr. Schwitalla 2012) e non è la presenza o l'assenza di determinate forme o regolarità a determinare una varietà, quanto piuttosto la frequenza del loro impiego. Alla frequenza d'uso va aggiunta poi la funzione dell'uso che contraddistingue la lingua dei giovani. Trasmettere credibilità e autenticità è considerato fondamentale in ogni messaggio che si vuole comunicare. Anche la *Sprachökonomie*, la tendenza della lingua alla semplificazione e all'economia articolatoria, è una funzione propria del parlato ed è molto frequente nella lingua dei giovani. Oltre a queste due funzioni vanno ricordati l'aspetto ludico e innovativo che si manifesta soprattutto nella formazione di composti occasionali; l'esigenza di mostrarsi e di parlare di sé, legata alla formazione di una propria identità e non da ultimo l'esigenza di distinguersi dalla generazione dei genitori e da altri gruppi sociali (Bahlo et al. 2019: 69).

3. Contesto delle interviste analizzate

3.1 Le interviste delle YouTube-Celebrities ad Angela Merkel

Si è già accennato come nella campagna elettorale 2017 Angela Merkel abbia provato ad accorciare la distanza fra sé e i giovani incontrando quattro celebrità *YouTuber*. La Cancelliera non era nuova a questa esperienza, dato che già nel 2015 era stata intervistata da Florian Mundt, *alias* LeFlويد, uno *YouTuber* che in quegli anni disponeva di una *community* di oltre 2,5 milioni di *followers*. Questa

intervista fu fonte di forti critiche da parte dell'opinione pubblica che vide nell'iniziativa una mera azione pubblicitaria, poiché LeFloïd, pur affrontando sul suo canale argomenti di politica, non si dimostrò in grado di condurre criticamente l'intervista. La sua inesperienza non poté quindi che giovare ad Angela Merkel che si servì della sua popolarità per raggiungere una platea a lei altrimenti non accessibile. L'iniziativa ha riscosso grande successo mediatico, considerando che il video registra ad oggi quasi 5,7 milioni di visualizzazioni.

Di fronte a questi numeri è facile capire perché anche nella campagna elettorale del 2017 la Cancelliera si sia prestata a replicare l'esperimento, sia pure questa volta con una formula diversa: non uno, ma ben quattro *YouTuber* (due donne e due uomini) che, al momento della realizzazione delle interviste, sommarono oltre 3 milioni di *followers*. Rispetto al format precedente, gli *YouTuber*, ciascuno dei quali aveva poco più di dieci minuti per dialogare con la Cancelliera, avevano posto delle condizioni ben precise, cioè che l'intervista fosse in diretta e che Merkel non fosse a conoscenza delle domande che le sarebbero state rivolte. Le quattro *YouTube-Celebrities* che hanno intervistato Angela Merkel sono *ItsColeslaw*, *AlexiBexi*, *MrWissen2Go*¹² e, infine, la sedicente *Beauty and Lifestyle Queen* Ishtar Isik la cui intervista¹³ sarà oggetto di analisi in questo articolo.

L'evento ha avuto la risonanza prevista e il *live streaming* andato in onda in rete il 16 agosto 2017 è stato visualizzato prima dell'appuntamento elettorale da oltre 3,5 milioni di utenti. Ma anche in questa occasione non sono mancate critiche che hanno evidenziato la superficialità delle interviste: i quattro *YouTuber* avrebbero sacrificato l'approfondimento dei temi alla quantità di domande da porre e avrebbero rinunciato alla replica alle risposte di Angela Merkel. Anche in questa occasione non ha convinto poi la scelta dei quattro *YouTuber*, dato che soltanto *MrWissen2go* si occupa nel proprio canale anche di politica. Gli argomenti affrontati sono stati diversi e hanno rappresentato di volta in volta gli interessi delle rispettive *communities*: istruzione, legalizzazione della cannabis, protezione dell'ambiente, ma anche allevamento intensivo di bestiame, stipendio minimo e

¹² L'osservazione dei canali *YouTube* dei quattro giovani intervistatori porta a pensare che la scelta sia ricaduta su di loro non soltanto per il cospicuo numero di *followers* dei loro canali, ma anche per il variegato ventaglio di contenuti proposti. Ognuno di loro affronta, infatti, tematiche diverse, rivolgendosi potenzialmente a platee di spettatori differenti: *ItsColeslaw* (Lisa Sophie Laurent), studentessa di psicologia, dà suggerimenti su come affrontare situazioni imbarazzanti che possono capitare nella quotidianità; *AlexiBexi* (Alexander Böhm), mangiando Nutella, recensisce nuovi marchingegni tecnologici e sottotitola video musicali inglesi; *MrWissen2Go* (Mirko Drotschmann), una sorta di 'secchione cool', dedica il suo canale a pillole di storia, attualità e politica; Ishtar Isik pubblica video su trucchi, accessori di moda e *outfits*.

¹³ Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=JnVnAigxViw>>.

immigrazione, tutti temi in linea con quelli presenti nei programmi elettorali dei partiti nella campagna elettorale 2017.

3.2 Contesto dell'intervista di Dennis e Benni Wolter a Ischtar Isik

Il *setting* della seconda intervista¹⁴ è informale. I protagonisti sono tre *YouTube-Celebrities*: Ischtar Isik, 22 anni (al momento dell'intervista); *Dennis*, alias Dennis Wolter, 28 anni (al momento dell'intervista), ha una formazione nel marketing; *Benni*, alias Benjamin Wolter, fratello gemello di Dennis, è *media designer*.

I due fratelli vengono descritti in rete come intrattenitori, moderatori di *talk-show*, produttori di video per il web, creatori di *podcast* e musicisti. L'intervista a Ischtar Isik avviene il 29 aprile 2018 all'interno del loro programma *World Wide Wohnzimmer*, anche noto con l'acronimo *WWW* che, col suo milione di *followers* raggiunto nel 2019, è tra i programmi tedeschi più seguiti sui *social*. Nel 2020 ha vinto il *Deutscher Comedypreis* come miglior *Comedy-Show*¹⁵. Con la sua formula di intrattenimento scherzoso e satirico, con interviste a personaggi noti e meno noti del panorama *YouTube* sugli argomenti più disparati, ha ricevuto negli anni anche numerose critiche e denunce.

Nell'intervista a Ischtar dei gemelli Wolter vengono affrontati vari temi quali il successo, la popolarità, l'autenticità, l'intervista con Angela Merkel e i programmi per il futuro.

4. Analisi delle interviste

L'analisi delle interviste appena descritte – la prima di 13:53 minuti, la seconda di 9:16 minuti – sarà di tipo “microscopico” (cfr. Deppermann 2008⁴: 52): verranno cioè esaminate solo le porzioni di testo che appaiono particolarmente significative per esemplificare i fenomeni presenti nei vari livelli di indagine. L'osservazione è stata condotta seguendo una griglia analitica elaborata sulla base delle teorizzazioni di Androutsopoulos 1998, che focalizza l'attenzione rispettivamente sui piani fonetico, sintattico, lessicale e pragmatico. L'esame di entrambe le interviste segue uno schema comune che vede la presentazione di estratti di trascrizioni¹⁶ e il commento con l'individuazione dei principali fenomeni linguistici rilevati.

¹⁴ Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=SECvcrHoIyE>>.

¹⁵ Cfr. <<https://www.wunschliste.de/tvnews/m/ueberraschende-gewinner-beim-deutschen-comedypreis-2020-torsten-stracter-felix-lobrecht-und-hazel-brugger>>.

¹⁶ La trascrizione è stata realizzata con EXMARALDA, un software elaborato e messo a disposizione dall'Università di Amburgo (cfr. <http://exmaralda.org>). La scelta è ricaduta su questo

4.1 Intervista di Ischtar Isik ad Angela Merkel

La trascrizione della prima intervista mostra che il dialogo fra la giovane *YouTuber* e la Cancelliera si è svolto con la modalità di informalità espressiva, il che del resto è in linea con la giovane età dell'intervistatrice.

- [1]
- | | | |
|--------------|---|-------------|
| 0 [00:00.0] | 1 [01:13.5] | 2 [01:14.6] |
| Ischtar [v]- | Hallo Frau Merkel, schön, dass Sie da sind. ehm ja, wie Sie | |
| Merkel [v] | Hallo! | |
- [2]
- | | |
|-------------|--|
| Ischtar [v] | gehört hab'n, geht's bei mir heute um die jungen Erstwähler. Ich bin |
| Merkel [v] | |
- [3]
- | | |
|-------------|--|
| Ischtar [v] | nämlich dieses Jahr ein'n'zwanzig geworden und darf demnach auch das |
| Merkel [v] | |

Sin dalle prime battute [1-3] sono rilevabili tratti tipici del registro colloquiale che, nel testo che si analizzerà, si palesano principalmente sul piano fonetico, sintattico e pragmatico, mentre si riscontrano pochissime occorrenze che rimandano alla dimensione semantico-lessicale della *Jugendsprache*. Si tratteranno, dunque, inizialmente i primi tre aspetti, anche in considerazione del fatto che la mancanza di una marcata caratterizzazione della dimensione semantico-lessicale porterà a valutazioni che sarà bene riservare all'analisi complessiva più ampia.

L'intera intervista è costellata dei tipici tratti fonetici del registro colloquiale che, come tale, caratterizza anche la *Jugendsprache*. Questi tratti sono principalmente la sincope di cui si trovano alcuni esempi già in [1-3] (*hab'n*, *ein'n'zwanzig*), enclisi (*geht's*) e, come si vedrà in tutti gli estratti successivi, anche l'aferesi (principalmente *was* per *etwas*, gli articoli *'n*, *'ne* e *'nem*, il pronome *'s*) e l'apocope dello schwa [ə] della desinenza della prima persona singolare (per es. *hab*, *glaub*) e di [t] dopo fricativa in *is* e *nich*. Forse vale la pena sottolineare sin da adesso che questi tratti fonetici non sono solo condivisi dalla Cancelliera, ma è proprio lei a farne l'uso più esteso, a conferma del fatto che effettivamente l'intervistata non

strumento poiché permette di visualizzare in partitura il parlato, facilitando, in caso di dialoghi, la lettura delle sovrapposizioni del *turn taking* del parlato. La trascrizione non segue le regole di specifici sistemi di trascrizione (GAT₂, HIAT, ecc.) e si è preferito riportare i testi secondo le norme ortografiche vigenti. Non sono stati segnati gli accenti di frase, mentre sono state segnalate le pause, poiché talvolta utili all'individuazione di fenomeni come ad esempio anacoliti o aposiopsi.

era a conoscenza delle domande che le sarebbero state poste e che quindi le sue risposte non erano preparate, il suo è un parlato spontaneo¹⁷.

- [8] .. [01:40.3]
 Ishtar [v]sehr schnell irrelevant. Bringt meine Stimme da noch etwas?
 Merkel [v] Ja klar
- [9] ..
 Merkel [v]bringt Ihre Stimme etwas und eh es is' ja ((0,2s)) eines der Probleme
- [10] ..
 Merkel [v]unserer Gesellschaft, dass wir wenijer junge Leute hab'n, ((0,6s)) eh als
- [11] ..
 Merkel [v]wir ältere Leute haben, dass wir uns aber auch freuen natürlich, dass die
- [12] ..
 Merkel [v]Älteren auch ((0,3s)) heute älter werden. ((0,5s)) Aber natürlich bring
- [13] ..
 Merkel [v]Ihre Stimme was, sie bringt genauso viel wie die eines ((0,2s)) eh oder
- [14] ..
 Merkel [v]einer Sechzigjährigen und ((0,9s)) manchmal wird bei der Wahl auch

Nella lunga intervista si registrano nell'ambito della dimensione sintattica solo pochi fenomeni da attribuire al registro colloquiale. Si rileva, per esempio, che in tutta la trascrizione non compaiono anacoluti, solitamente molto presenti nella lingua parlata. Si osserva invece qualche aposiopesi come per esempio in [135], dove la Cancelliera, parlando del tono con cui vengono affrontate certe tematiche, non completa la frase per passare subito agli esempi concreti.

- [133] ..
 Merkel [v]Familie, ((0,45s)) ehm Frauenthemen, m̄ manchmal auch
- [134] ..
 Merkel [v]Erziehungsthemen ((0,3s)) dass die so 'n bisschen in so 'nm anderen

¹⁷ Si confronti l'analisi di una conversazione tra gli alunni di una scuola e Günther Grass, in cui, in risposta a domande preparate dagli allievi (e quindi formulate secondo lo standard scritto) ma a lui ignote, Grass tende a rispondere con locuzioni che presentano tratti tipici del cosiddetto parlato-parlato (cfr. Schank, Gerd/Schoenthal, Gisela (1976), *Gesprochene Sprache. Eine Einführung in Forschungsansätze und Analysemethoden*, Tübingen: Niemeyer, cit. in Albano Leoni/Morlicchio 1988: 211-212).

[135]

Merkel [v]Ton... also wenn wir über die Gewerbesteuer reden, dann sind wir alle

[136]

Merkel [v]mal ganz ernst, und wenn wir über eh solche Themen reden, ach, da

[137]

Merkel [v]verstehst ja jeder was davon und kann jeder mitreden und ich hab immer

In [137] si può notare anche quella che potrebbe essere interpretata come un'inversione verbo-soggetto non conforme allo standard che qui prevederebbe *und jeder kann mitreden*. Una lettura alternativa di questa formulazione non rispondente alla norma potrebbe essere un'elisione di *es* che nella realizzazione standard dell'enunciato potrebbe occupare il *Vorfeld* (*und [es] kann jeder mitreden*). La Cancelliera Merkel in un punto precedente dell'intervista, parlando dei propri ricordi elettorali nella Repubblica Democratica Tedesca, aveva già omesso *es* [26-27], che però in questo caso non avrebbe svolto il ruolo pleonastico di *Platzhalter*, ma quello di prolettico alla subordinata soggettiva (*und [es] wurde auch erwartet, dass man hinging*). In [24-25] si rileva inoltre un'aposiopesi nella frase sospesa *es gibt viele Länder*.

[24]

5 [02:30.7]

Ischtar [v]dürfen.m

Merkel [v] Das kann man auch so sagen, denn ((0,3s)) es gibt viele Länder

[25]

Ischtar [v]

Merkel [v]und auch ich hab ((0,6s)) als ich in der DDR gelebt habe, da gab's

[26]

Ischtar [v]

Merkel [v]((0,2s)) in dem Sinne keine Wahl, da ist man zwar hingegangen und

[27]

Ischtar [v]

Merkel [v]wurde auch erwartet, dass man hinging, ((0,6s)) aber ehm auswählen

Un ultimo fenomeno sintattico che vale la pena evidenziare, poiché molto frequente nel registro orale colloquiale, si presenta nel seguente esempio in cui si

osserva una cosiddetta *Rechtsverschiebung*, ovvero lo spostamento del sintagma *bei der Bundesregierung* a destra della parentesi verbale di chiusura.

[187]

.. 38 [12:53.5]
 Merkel [v] dazu schreiben. Da kriegt fast jeder 'n Antwort, der ((0,4s)) sich meldet

[188]

.. 39 [12:57.1]
 Ishtar [v] Das ist gut zu wissen. Dann bedanke ich mich
 Merkel [v] bei der Bundesregierung.

Nel complesso dell'intervista i fenomeni ascrivibili alla dimensione sintattica sono pochi e, fatto importante, rilevabili soltanto nel parlato di Angela Merkel. Ishtar formula sempre frasi sintatticamente complete e tendenzialmente corrette, tranne quando fa un uso coordinante della congiunzione subordinante *weil* [89-90].

[87]

..
 Merkel [v] man dann reden. ((0,9s)) Sagen Sie mal 'n Gebiet, was Sie interessiert,

[88]

.. 18 [06:10.0]
 Ishtar [v] Ja, darüber können wir
 Merkel [v] dann sag ich Ihnen vielleicht mal Unterschiede.

[89]

..
 Ishtar [v] gerne im Anschluss noch reden, leider bleibt dafür nicht die Zeit, weil ich
 Merkel [v] Ok

[90]

..
 Ishtar [v] möchte natürlich noch alle Themen ergreifen ehm und zwar komme ich
 Merkel [v]

Ma va sottolineato che nel parlato la congiunzione *weil* quando ha funzione esplicativa (e non causale) regge tendenzialmente una proposizione con verbo in seconda posizione (Schwitalla 2012: 142)¹⁸.

Già da queste prime osservazioni ascrivibili al piano sintattico emerge che, mentre l'intervistata fa ampio ricorso a strategie comunicative del registro colloquiale, l'intervistatrice si mantiene su un piano linguistico molto formale e sorvegliato, a conferma del fatto che l'interlocuzione è stata condotta con domande scritte, preconfezionate e ben formulate. Ishtar non abbandona il copione prestabilito nean-

¹⁸ Per un approfondimento sull'uso non ipotattico della congiunzione *weil* si rimanda fra gli altri a Fiehler 2016: 1222-1223, Hoffmann 2014: 363, Keller 1993, Uhmman 1998.

che quando Angela Merkel prova a entrare realmente in dialogo con lei [87-88]: le domande risultano fini a se stesse e non c'è un vero dialogo o tentativo di dialogo.

Sul piano pragmatico si registra l'uso di particelle modali, notoriamente tipiche della lingua parlata (*ivi*: 154-155). Ancora una volta emerge che le due attanti hanno adottato un approccio diverso all'interazione: mentre Ischtar adopera solo raramente *Modalpartikeln*, Merkel le utilizza con grande frequenza, ricorrendo a *doch*, *halt*, *eben* e soprattutto alla particella *ja* che fra le sue funzioni principali ha quella di introdurre qualcosa che il destinatario della comunicazione conosce già o dovrebbe conoscere (cfr. Thurmaier 1989: 109). Proprio questa funzione di evocare più o meno velatamente concetti ascrivibili al comune 'buonsenso' gioca un ruolo importante nell'argomentazione persuasiva ed è plausibile che la Cancelliera vi faccia ricorso a tale scopo.

- [76] ..
 Merkel [v]n bisschen kompliziert ist. Ich find's im Übrigen ehm ziemlich ((0,3s))
- [77] ..
 Merkel [v]blöd, zu sagen, weil jemand ((0,6s)) sich vielleicht mit Beauty-Sachen
- [78] ..
 Merkel [v]beschäftigt, das heißt ja so unter dem Motto, also jemand der Frisösin ist
- [79] ..
 Merkel [v]pder ((0,3s)) der vielleicht Kosmetikerin ist, der ((0,2s)) kann ja gar nicht
- [80] .. 16 [05:41.7]
 Ischtar [v] Ja, richtig!
 Merkel [v]richtig sich 'ne Wahlentscheidung erarbeiten. Das ist ja nun wirklich
- [81] ..
 Ischtar [v]
 Merkel [v]absurd! ((0,6s)) Jeder Mensch kann die verschiedenen

Come si evince dai numerosi esempi riportati, sul piano pragmatico si registra anche la presenza delle interiezioni *ehm* ed *eb*, che nel testo analizzato hanno la funzione di riempire le pause dei momenti di esitazione legati alla formulazione dell'enunciato. Come tali sono principalmente presenti nelle risposte di Angela Merkel, molto meno nelle battute di Ischtar Isik. Nel parlato dell'intervistatrice troviamo invece numerosi segnali di ricezione (*Hörerrückmeldungen*) realizzati con nasale bilabiale [m] con intonazione piana (\bar{m}), ascendente (\acute{m}) o discendente-ascendente (\grave{m}). Interessante osservare come questa variazione nell'intonazione non si leghi a

funzioni pragmatiche diverse se non a quella del segnalare ascolto. Ascolto che, si noti bene, può anche essere definito passivo, poiché l'intervistatrice non entra mai nel merito di quello che la Cancelliera dice e non prende mai posizione pro o contro.

Sul piano semantico-lessicale si rileva come il lessico di Angela Merkel sia in generale privo di particolari connotazioni: come ci si poteva aspettare, non adotta quasi mai un vocabolario tecnico-politico e non si rilevano anglicismi né espressioni direttamente ascrivibili al gergo giovanile. Anche nella lingua di Ishtar sono riscontrabili le stesse caratteristiche, se si prescinde dal fatto che, a differenza della Cancelliera, la giovane intervistatrice ricorre ad alcuni (pochi) anglicismi come, ad esempio, *community* o il già citato *slut-shaming*. Mancano quindi sia nell'una che nell'altra parlante tratti lessicali marcati.

Sul piano semantico-lessicale si possono tuttavia fare alcune interessanti riflessioni. In un passaggio dell'intervista già visto prima [13-14] si nota ad esempio l'uso da parte di Angela Merkel di espressioni *gender correct* nel genitivo *eines oder einer Sechzigjährigen*. Essendo stata in passato anche *Frauenministerin*, dicastero paragonabile al Ministero delle Pari Opportunità italiano, è probabilmente molto attenta all'uso di espressioni non sessiste. In realtà però questo è l'unico momento in cui la Cancelliera differenzia esplicitamente maschile e femminile, mentre in [15], [138] e [172], in cui ciò avrebbe potuto (o forse dovuto) accadere, si 'accontenta' del maschile generico.

[15]

Merkel |v|übersehen, da geht's ja nicht um uns. Wir sind die Kandidaten, wir

[138]

Merkel |v|versucht, ehm egal welcher Fachminister es is' in meinem Kabinett,

[172]

Merkel |v|ermuntern Sie ihre Zuhörer und Zuschauer, ((0,5s)) die frechsten Fragen

In altri passaggi, cfr. [78-79], Merkel adopera invece solo sostantivi al femminile – *Frisösin* e *Kosmetikerin* – secondo uno schema criticato dalla linguistica femminista¹⁹ già negli anni Settanta del Novecento: il maschile generico si impiega per i ruoli di avvocato, medico, segretario (di partito, di Stato) ecc., mentre si ricorre al femminile generico per professioni quali appunto la parrucchiera, l'estetista o la segretaria (d'ufficio).

¹⁹ Si pensi a tal proposito in ambito germanofono ai lavori di Luise F. Pusch e Senta Trömel-Plötz e in Italia a quelli di Alma Sabatini.

In un passaggio dell'intervista Ishtar chiede alla Cancelliera un commento proprio sul suo rapporto con il femminismo, e Angela Merkel risponde che le sembrerebbe un ornarsi di allori altrui definirsi femminista solo perché è la prima Cancelliera donna, poiché di fatto non ha mai partecipato attivamente alle lotte per l'equiparazione fra i sessi. Però, citando la femminista Alice Schwarzer, dice che se sostenere la parità di diritti fra donne e uomini è femminismo, allora lei si può definire tale.

[104]

Merkel [v] Kanzlerin als Frau und jetzt bin ich Feministin. Dann hat die Königin

[105]

Merkel [v] Maxima in dieser ((0,3s)) Diskussion gesagt: Aber sich einzusetzen für

[106]

Merkel [v] die gleichen Rechte von Männern und Frauen, das ist auch Feminismus

[107]

Merkel [v] und in dem Sinne habe ich dem dann auch zugestimmt und gesagt, das

[108]

Ishtar [v] Ok, ja, das is' ja super!
Merkel [v] will ich. Das sind wir natürlich noch nicht. Wir haben

Interessante a tal proposito anche il passaggio riportato sopra [133-137] in cui Angela Merkel testimonia come nel *Bundestag* ci sia un modo di affrontare determinate tematiche con atteggiamenti diversi. Usando l'espressione *in einem anderen Ton* lascia intendere che si ricorre a un registro linguistico diverso quando si parla di temi come famiglia, donne e istruzione rispetto a quando si parla per esempio delle imposte sui redditi. Proprio in questo passaggio troviamo l'unico punto in cui la Cancelliera ricorre a termini del *Ressortvokabular* (cfr. 1.).

4.2 Intervista di Dennis e Benni Wolter a Ishtar Isik

Dalla trascrizione del parlato della seconda intervista si rileva un alto grado di informalità espressiva che si manifesta, come si vedrà, su tutti i piani di analisi linguistica, dalla fonetica alla sintassi, dal lessico alla pragmatica.

[3]

Dennis [v] Wir hab'n heute 'n ganz tollen
Benni [v] jetzt 'n Daumen nach oben geben.

[4]

	3 [00:11.1]
Dennis [v]	Gast, also sie ist auf jeden Fall 'n YouTube-Urgesteinoder?
Benni [v]	Sie ist

[5]

	4 [00:12.2]
Dennis [v]	Also, megalang schon dabei. Wir sind
Benni [v]	Urgestein, ganz klar!

[6]

	5 [00:14.9]
Dennis [v]	superfroh, dass sie da is'und ich werd... sag mal, gibt 'n tollen
Benni [v]	Ja!

[7]

	6 [00:19.1]
Dennis [v]	Applaus auch 'n den Kommentaren ((0,5s)) für Ischtaar!
Benni [v]	

Questo primo estratto [3-7] contiene l'apertura del dialogo fra i tre *YouTuber* e la formula di saluto degli intervistatori Dennis e Benni a Ishtar. Lo si propone per mostrare il rapporto di interazione fra i due fratelli – Dennis guida la conversazione, Benni lo appoggia costantemente in un riuscito rapporto di coproduzione [4] [5] [6] (cfr. Bazzanella 2008: 210) – e per evidenziare alcuni tratti della lingua dei giovani presenti a livello lessicale: oltre all'uso intensivo dell'aggettivo *toll* [3] e [6] e degli aggettivi *megalang* [5] e *superfroh* [6] – entrambi costruiti con un prefisso accrescitivo –, vi è la creazione dell'originale composto occasionale *YouTube-Urgestein* [4] “roccia primaria di *YouTube*” da parte di Dennis per descrivere Ishtar ed esprimerle la sua ammirazione²⁰.

Alla prima domanda del gemello Dennis (non riportata) di cosa provi ad avere un pubblico così numeroso da poter riempire uno stadio di calcio, la giovane *YouTuber* risponde che se non ci pensa va tutto bene, ma che se si ferma a pensarci ne è spaventata.

[13]

	19 [00:45.9] 20 [00:46.3]
Ishtar [v]	((0,4s)) Ehrlich gesagt realisiere ich die Zahl ganz
Dennis [v]	Wie is das so?

²⁰ L'uso del termine geologico *Urgestein* per indicare una personalità che si trova da un tempo inenarrabile al centro dell'attenzione – analogo all'uso di ‘dinosauro’ in italiano (cfr. Ambrogio / Casalegno 2004: 145) come per es. nell'espressione ‘dinosauro del Rock’ – è oggi quasi del tutto ristretto all'ambito politico: *er ist ein politisches Urgestein* (Duden 2019). Risulta quindi paradossale e quasi ossimorico l'accostamento tra un mezzo di comunicazione recente come *YouTube* e il termine *Urgestein* che assolve alla funzione iperbolica tipica della *Jugendsprache*.

- [14] ..
Ishtar [v] oft nicht. So man macht halt einfach so sein Ding und denkt oft gar
- [15] .. 21 [00:51.8]
Ishtar [v] nicht drüber nach, so... oh mein Gott, das sind schon ganz schön
- [16] ..
Ishtar [v] viele Leut, schon so 'n paar. Aber ich denk' da irgendwie nich' so
- [17] .. 22 [00:57.4]
Ishtar [v] drüber nach und ((0,1s)) merk das erst immer so wenn ich dann
- [18] .. 23 [01:00.2]
Ishtar [v] irgendwie Leute irgendwo ((0,4s))treffe und dann wirklich 's
- [19] ..
Ishtar [v] denke: wow, es ist nicht nur 'ne Zahl, sondern da stecken ((0,2s))
- [20] .. 24 [01:05.0] 25 [01:05.4] 26 [01:05.8]
Ishtar [v] wirklich Menschen hinter. ((0,4s)) Ja.
Dennis [v] Ist deine "Ichstar-Army" oder
Benni [v] ĩ
- [21] .. 27 [01:08.3]
Ishtar [v] Die haben glaub ich gar keinen Namen. Ich
Dennis [v] wie heißen deine Fans?
- [22] .. 28 [01:10.9] 29 [01:12.1]
Ishtar [v] bin da nicht so cool. (lacht)
Dennis [v] (lacht) Du bist ehm am elften elften zwo zehn
Benni [v] (lacht)

In questo primo estratto del parlato di Ishtar [13-22] a livello fonetico si osserva un uso frequente di aferesi, che interessa in maniera ricorrente gli articoli indeterminativi 'n [16] e 'ne [19], ma anche il pronome neutro ĩ [18] e di apocope di schwa [ə] della desinenza della prima persona singolare del verbo separabile *nachdenken* e dei verbi estimativi *merken* e *glauben* (*denk nach* [16] *merk* [17], *glaub* [21]). Va segnalato che l'apocope in questi ultimi due verbi pur essendo ricorrente, non lo è in maniera sistematica. L'apocope di schwa [ə] in fine parola è presente anche nel sostantivo *Leut* [16], mentre l'apocope di [t] dopo fricativa occorre nella negazione *nich* [16]. Sul piano sintattico si rileva il ricorso alla particella modale *halt* [14] della quale si è già detto in precedenza (cfr. 4.1).

A livello lessicale va evidenziata la presenza dell'aggettivo *cool*, utilizzato qui da Ishtar riferendosi a se stessa, ma nella forma negativa (*Ich bin da nicht so cool*

[22]) e la presenza di un'espressione di vaghezza, costituita dalla parola generica *Ding*, unita a un verbo di ampio significato quale *machen* [14].

A livello pragmatico si individuano il costrutto participiale *ehrlich gesagt* [13] – con la funzione di dare credibilità a ciò che viene detto in seguito – e le interiezioni *ob mein Gott* [15] e *wow* [19], entrambe espressioni dello stupore di Ishtar per i grandi numeri di *followers* del suo programma.

Nell'estratto che segue [26-36] Ishtar risponde alla domanda del gemello Dennis (non riportata), su quali fossero i suoi progetti da piccola e se già desiderasse diventare una *YouTuber*.

- [26] .. 36 [01:28.9] 37 [01:30.3]
 Ishtar [v] (lacht) Ich will mich
 Dennis [v] ich möcht einfach mal ((0,3s)) mich zeigen.
 Benni [v] (lacht)
- [27] .. 38 [01:32.6]
 Ishtar [v] der ganzen Welt zeigen! Nee, also ich hab mir einfach so gedacht,
 Benni [v] (unverständlich)
- [28] ..
 Ishtar [v] ich hatte irgendwie kein Hobby und da hat's mir einfach so...
- [29] .. 39 [01:36.6] 40 [01:38.1]
 Ishtar [v] Ja (lacht) Ich probier's einfach mal aus und hab halt mir
 Benni [v] Wie bei uns, ne...
- [30] ..
 Ishtar [v] nicht so viel dabei gedacht, mein... ich bin noch zur Schule
- [31] .. 41 [01:43.0]
 Ishtar [v] gegangen und ((0,25s)) hab auch die erste Zeit gar kein Geld oder
- [32] .. 42 [01:48.7]
 Ishtar [v] so damit verdient. Dachte mir einfach so ((0,3s)) ja's hat mir
- [33] .. 43 [01:52.1]
 Ishtar [v] Spaß gemacht, hätte mi Bock mich da kreativ auszuleben und hab
- [34] ..
 Ishtar [v] halt einfach dann mein Ding gemacht. Also ich hätte niemals
- [35] ..
 Ishtar [v] gedacht ((0,5s)) dass es halt irgendwann mal zu so einer Sache
- [36] .. 44 [01:56.9] 45 [01:58.0]
 Ishtar [v] dann wird
 Benni [v] ě Wurdest du denn in der Schule auch angesprochen, als

A livello fonetico si osservano, oltre a vari casi della già individuata apocope di schwa [ə] in *hab* [27], [29], [31], [33], diversi casi di enclisi in *bat's* [28] e *probier's* [29]. A livello sintattico si rilevano due anacoluti [29] e [33] e un'aposiopesi [30]. Risalta sul piano lessicale il lemma *Bocke* [33], tipico del parlato. Si registra infine sul livello pragmatico la presenza della negazione *nee* [27] nonché di numerose occorrenze della particella modale *halt* [29], [34] e [35].

Nella domanda successiva (non riportata), il gemello Benni chiede a Ishtar se lei si consideri *real* (in inglese) e se, fra i tanti prodotti che riceve, lei faccia pubblicità solo a quelli che ritiene effettivamente di qualità.

- [73] 84 [03:52.9] 85 [03:54.8]

Ishtar [v]	Ich bin so was
Benni [v]	Also, du verstellst dich auch nicht, du bist real? Du machst das...

[74] .. 86 [03:56.6]

Ishtar [v]	von real! (lacht)
Benni [v]	Du bekommst ja auch Produkte zugeschickt und,

[...]

[78] .. 89 [04:06.3]

Ishtar [v]	Nee ((0,4s)) also ((1,0s)) wie du schon sagst, also so die
Benni [v]	war.

[79] ..

Ishtar [v]	ehrliche Meinung ist für mich das wichtigste, weil nach sieben
------------	--

[80] ..

Ishtar [v]	Jahren YouTube kann ich mich glücklich schätzen, dass ich immer
------------	---

[81] .. 91 [04:18.0] 92 [04:19.0]

Ishtar [v]	noch so Zuschauer hab, die ((0,4s)) wirklich auch ((0,9s)) mir
------------	--

[82] ..

Ishtar [v]	glauben, wenn ich halt ihnen was vorstelle, was ich halt gut finde
------------	--

[83] .. 93 [04:23.9]

Ishtar [v]	und dass ich da meine Authentizität... schwieriges Wort (lacht)
Benni [v]	(unverständlich)

[84] 94 [04:25.5] 95 [04:27.5]

Ishtar [v]	ehm, nicht verloren habe und ich habe auch so viele irgendwie
------------	---

[85] ..

Ishtar [v]	Anfragen von Kooperation, die ich immer wieder ablehne, weil ich
------------	--

- [86] 96 [04:33.0] 97 [04:33.7]
 Ishtar [v] mir so sage ((0,75s)) so, wenn ich einmal meine Authentizität
- [87] 98 [04:36.1] 99 [04:37.7] 100 [04:39.0]
 Ishtar [v] (lacht) verloren habe... ich hab's nochmal geschafft eh da krieg ich
 Dennis [v] (lacht)
 Benni [v] (lacht)
- [88] 101 [04:40.9]
 Ishtar [v] sie nicht mehr wieder und ((0,4s)) deswegen ist mir das da schon
- [89] 102 [04:43.8]
 Ishtar [v] wichtig, dass ich wirklich nur Sachen vorstelle, für die ich auch
- [90] 103 [04:45.8]
 Ishtar [v] wirklich stehe.
 Dennis [v] Und irgendwann kam ja dann 'n Video mit Sami

In questo lungo estratto della risposta di Ishtar, fra i fenomeni linguistici rilevati, vanno evidenziati a livello semantico-lessicale l'utilizzo reiterato dell'avverbio *wirklich* [81], [89], [90]; quello dell'aggettivo *ehrlich* [79] e del sostantivo *Authentizität* (Ishtar pronuncia questo sostantivo due volte [83] e [86], in entrambi i casi con difficoltà, ridendo e compiacendosi insieme ai gemelli per essere riuscita a dirlo in modo corretto) e infine dell'aggettivo inglese *real* nella produzione colloquiale tipica del parlato *so was von real* [73-74], da ricondurre tutti alla menzionata funzione di conferire credibilità al discorso.

Numerose sono poi le interiezioni presenti (*nee* [78], *also* [78], *ehm* [84] *eh* [87]) e le pause [78], [81], [86], [88].

Nella domanda successiva (non riportata) Dennis chiede a Ishtar come abbia conosciuto Sami Slimani²¹ e come sia riuscita a convincerlo a girare un video sul suo canale.

- [96] 113 [05:01.9] 114 [05:03.2]
 Ishtar [v] Ehm Sami hat
 Dennis [v] interessiert, aber ich hab andere Sachen im Kopf gehabt.
- [97] 115 [05:04.6]
 Ishtar [v] mir... Also Sami hat meinen Kanal damals and dem ich glaub grad

²¹ Sami Slimani (nato nel 1990 a Esslingen am Neckar), noto anche come *Herr Tutorial*, è un moderatore tunisino-tedesco, produttore di video web e *influencer*.

- [98] ..
Ishtar [v] so bis zu drei ((0,3s)) tausend Abonnenten, also noch relativ am
- [99] .. 116 [05:10.7]
Ishtar [v] Anfang, und er gehörte ja schon zu den ((0,2s)) Größeren damals
- [100] ..
Ishtar [v] und dann hat er mir glaub ich einen Kanal-Kommentar
- [101] .. 118 [05:17.2]
Ishtar [v] hinterlassen. Meinte so, ja echt cool, was du da machst. Mach
- [102] .. 119 [05:19.5] 120 [05:22.0]
Ishtar [v] weiter so! Ich dachte mir so "O mein Gott, Herr Tutorial!"Also
Dennis [v] (lacht)
Benni [v] (lacht)
- [103] .. 121 [05:26.1]
Ishtar [v] ich da mit meinen fünfzehn Jahren, so voll fan-girl-mäßig
- [104] ..
Ishtar [v] ehm ja dann haben wir halt eben mal mit all... uns glaube ich auf
- [105] .. 122 [05:33.4]
Ishtar [v] Facebook geaddet und Nummern ausgetauscht. Und haben uns
- [106] ..
Ishtar [v] dann irgendwann mal auch... eh, ich glaub in Oberhausen
- [107] .. 123 [05:38.2]
Ishtar [v] irgendwie getroffen. Da war ich dann 16 und ja dadurch kam das
- [108] .. 124 [05:40.5] 125 [05:41.5]
Ishtar [v] dann zustande. Auf jeden Fall!
Dennis [v] Grüß ihn bitte, wenn du ihn siehst.
Benni [v] Wie

In questo passaggio dell'intervista sono presenti molti fenomeni linguistici già osservati in precedenza, in aggiunta ai quali si rileva a livello semantico-lessicale l'espressione *echt cool*, in cui l'aggettivo *cool* è preceduto da *echt* in funzione avverbiale di rafforzativo, e il composto occasionale aggettivale in funzione avverbiale *fan-girl-mäßig* [103], creato da Ishtar per ironizzare su se stessa giovane ammiratrice di Sami Slimani, mescolando inglese e tedesco secondo le convenzioni della *Jugendsprache* (cfr. 2). A livello pragmatico si segnala l'im-

tazione fatta da Ishtar della voce di Sami [101-102], che dà vita a un ‘testo’ parlato polifonico²².

Alla domanda successiva di Dennis di cosa abbia provato a intervistare Angela Merkel, Ishtar risponde confessando di essere stata molto agitata, nonostante le apparenze, perché consapevole della responsabilità di dialogare con un soggetto politico di rilievo quale la Cancelliera, di avere avuto estremo timore di fallire e di essere giudicata per questa prestazione.

- [130] .. 154 [06:43.4]
 Ishtar [v] Also ((0,4s))
 Dennis [v] sprechen. Wie... was war das für 'n Gefühl für dich?
- [131] ..
 Ishtar [v] ich hatte glaube ich in meinen Leben noch nie soviel Adrenalin in
- [132] .. 155 [06:47.5] 156 [06:49.4]
 Ishtar [v] mir drin. Ja, ja... Ja, ja,
 Dennis [v]
 Benni [v] Außer eben, ne, als du da hinten gestanden hast.
- [133] .. 157 [06:51.7]
 Ishtar [v] daran kommt natürlich nichts ran! Ehm, nee ich bin gestorben.
 Dennis [v] (lacht)
- [134] ..
 Ishtar [v] Also ganz viele sagen mir immer so, man hat mir das nicht so
- [135] .. 158 [06:56.8]
 Ishtar [v] angemerkt aber ich bin innerlich schon so zehnmal irgendwie
 Dennis [v] (lacht)
 Benni [v] (lacht)
- [136] ..
 Ishtar [v] gestorben, bis ich dann mal wieder von dem Stuhl runter
 Dennis [v]
 Benni [v]
- [137] .. 159 [07:02.0]
 Ishtar [v] gekommen bin, ehm, aber ((0,4s)) ich muss sagen, also davor, als
 Dennis [v]
 Benni [v]

²² Sulla polifonia come strategia inizialmente solo testuale ma in seguito analizzata anche nel parlato si veda Günthner 1999.

- [138] .. 160 [07:07.0]
Ishtar [v] ich diese Anfrage bekommen hatte, hatte ich mir erstmal so
- [139] .. 161 [07:08.8]
Ishtar [v] gedacht, so, nee, nee, das kann ich nicht machen, das ist 'ne
Dennis [v] (lacht)
- [140] .. 162 [07:12.6]
Ishtar [v] Nummer zu groß. Vor allem die erste Frage war also warum
Dennis [v]
- [141] ..
Ishtar [v] gerade ich, weil mein Kanal beschäftigt sich jetzt auch nicht in
- [142] .. 163 [07:17.5] 164 [07:17.8]
Ishtar [v] erster Linie mit Politik oder ((0,3s)) irgendwelchen ähnlichen
Benni [v] m̃
- [143] ..
Ishtar [v] Themen und ((0,5s)) ehm ((0,2s)) am Anfang hätte ich also echt
- [144] ..
Ishtar [v] fast abgelehnt, weil ich mir echt dachte, so nee, das ist 'ne Nummer
- [145] .. 165 [07:25.9] 166 [07:26.6]
Ishtar [v] zu groß für mich und ((0,7s)) die ganzen Leute, die drauf schauen
- [146] .. 167 [07:30.9]
Ishtar [v] und schon damit rechnen, dass ich irgendwie ((0,4s)) da
Dennis [v] 'n Fehler
- [147] .. 168 [07:31.5] 169 [07:32.8] 170 [07:33.6]
Ishtar [v] genau, ehm ((0,7s)) aber ich bin im Nachhinein doch
Dennis [v] mache
- [148] ..
Ishtar [v] ganz froh, dass ich das gemacht habe, weil es halt echt 'ne krasse
- [149] .. 171 [07:38.0]
Ishtar [v] Erfahrung war.
Dennis [v] Was kommt da ran? 'N Merkel Interview, was

A livello semantico-lessicale si notano l'espressione colloquiale *das ist 'ne Nummer zu groß für mich* [139-140] e l'uso di *echt* come rafforzativo avverbiale di frase [143]. Non mancano poi le espressioni tipiche del parlato colloquiale *ja* e *nee* presenti in forma raddoppiata [132] e [139].

Il commento all'esperienza dell'intervista alla Cancelliera si condensa nella frase *aber ich bin im Nachhinein doch ganz froh, dass ich das gemacht habe, weil es halt echt 'ne krasse Erfahrung war* [147-149]. In quest'ultimo estratto, accanto al già segnalato fenomeno fonetico dell'aferesi ('ne), si osserva la presenza dell'aggettivo *krass* preceduto da *echt* ancora una volta in funzione rafforzativa.

Ishtar risponde con spontaneità alle domande dei gemelli sulla sua vita e sulla carriera di *YouTuber*, è sciolta, disinvolta, ride e fa ridere i suoi intervistatori. Pone anche lei stessa domande ai fratelli, ma senza aspettarsi delle vere risposte. I suoi in realtà sono sempre monologhi più che dialoghi, il che corrisponde alla modalità di comunicazione praticata nel suo programma, in cui appare sempre da sola in video.

5. Conclusioni

Il confronto tra le due interviste conferma il ben noto dato che la stessa persona usa registri che cambiano a seconda del diverso interlocutore e del differente contesto in cui avviene l'interazione. La giovane *YouTuber* Ishtar interagisce nella prima intervista con una personalità autorevole, situazione questa che la induce ad applicare una *communication accomodation* (cfr. Giles 2016). Nell'adeguare il suo modo di esprimersi, Ishtar arriva però al punto di negare la propria identità di giovane, risultando anonima e piatta nella forma e nei contenuti. La Cancelliera attua più tentativi di avvicinarsi all'intervistatrice sia contenutisticamente – chiedendole di fare degli esempi concreti di cosa si aspetterebbe da lei (cfr. 4.1 [87-88]) –, che linguisticamente (l'utilizzo di *blöd* all'interno di una risposta ne è una chiara spia (cfr. 4.1 [77])). Ishtar, dal canto suo, non coglie questi tentativi di accomodamento del dialogo e non ricorre, nella produzione linguistica, a gran parte dei tratti tipici della lingua dei giovani, della lingua parlata e soprattutto del suo abituale *usus loquendi* che è testimoniato nella seconda intervista in cui si confronta con due suoi coetanei. È proprio in questa seconda intervista che viene fuori la 'vera' lingua di Ishtar, in cui sono presenti tutti i fenomeni linguistici che ci si sarebbe aspettati: non solo quelli tipici del registro colloquiale ma, come visto dettagliatamente (cfr. 4.2), anche molti tratti tipici della lingua dei giovani.

Se così è, il prezzo pagato da Ishtar Isik nell'intervista ad Angela Merkel è stato molto alto e si è tradotto nella rinuncia alla propria autenticità. Prendendo le distanze dalla *Jugendsprache*, Ishtar cessa di essere rappresentativa di una generazione e dei suoi problemi e diventa invisibile alla politica che questi problemi sarebbe deputata a risolvere.

Alla base dell'assenza di un vero e proprio dialogo, emersa nell'intervista della giovane *YouTuber* alla Cancelliera, di quell'*Aneinander vorbeireden* che la rende

in modo plastico e suggestivo, non sta quindi, come si potrebbe ipotizzare, un tema complesso quale quello politico (a Ischtar per sua ammissione non familiare). Gli esempi riportati nel presente testo rivelano come nell'intervista con Ischtar (ma anche nelle altre tre qui non trattate, cfr. 3.1), Angela Merkel abbia fornito risposte alquanto superficiali e generiche, che solo in pochissimi passaggi fanno specifico riferimento alla realtà giovanile. Accanto ai vari fattori che hanno contribuito ad alimentare la disaffezione dei giovani nei confronti della politica tradizionale, vi è in sostanza un'interazione linguistica mancata, ovvero un dialogo che si svolge su due piani che nel cercare di avvicinarsi l'uno all'altro finiscono col mancare il punto di incontro e con l'allontanarsi reciprocamente: Merkel abbandona la lingua della politica per avvicinarsi a Ischtar che, dal canto suo, abbandona la *Jugendsprache* per ingabbiarsi in una formalità che non le è connaturale. La rinuncia di entrambe alla propria autenticità finisce così per non accorciare le distanze fra le generazioni a confronto.

•
;

Bibliografia

- Albano Leoni, Federico/Morlicchio, Elda (1988), *Introduzione allo studio della lingua tedesca*, Bologna: il Mulino
- Ambrogio, Renzo/Casalegno, Giovanni (2004), *Scrostatì gaggìo! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino: UTET
- Ammon, Ulrich (1995), *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz: das Problem der nationalen Varietät*, Berlin: de Gruyter
- Androutsopoulos, Jannis (1998), *Deutsche Jugendsprache. Untersuchungen zu ihren Strukturen und Funktionen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang
- Bahlo, Nils (2010), “uallah” und/oder “ich schwöre”. *Jugendsprachliche expressive Marker auf dem Prüfstand*. «Gesprächsforschung» 11, 101-122
- Bahlo, Nils/Fladrich, Marcel (2016), *Transkriptband Jugendsprache. Gesprochene Sprache in der Peer-Group*, Berlin: Retorika
- Bahlo, Nils et al. (2019), *Jugendsprache: Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler
- Bazzanella, Carla (2008), *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, Roma-Bari: Laterza
- Brehl, Hektor (2014), *Die CSU weiß, wer der Babo ist*. <<https://noisy.vice.com/de/article/64dwym/die-csu-wei-wer-der-babo-ist>>
- Buckstegen, Nikolas (2017), *Politische Jugendstudie von Bravo und YouGov: Teenager fühlen sich von Politikern nicht vertreten*. <<https://yougov.de/news/2017/07/18/politische-jugendstudie-von-bravo-und-yougov-teenager>>
- Bundeswahlleiter (2018), *Ergebnisse früherer Bundestagswahlen. Stand: 8. November 2018*. <https://www.bundeswahlleiter.de/dam/jcr/397735e3-0585-46f6-a0b5-2c60c5b83de6/btw_ab49_gesamt.pdf>
- Cambridge Dictionary*, <<https://dictionary.cambridge.org/it/>>
- Cedroni, Lorella (2014), *Politolinguistica. L'analisi del discorso politico*, Roma: Carocci.
- Deppermann, Arnulf (2008⁴), *Gespräche analysieren. Eine Einführung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Dörner, Andreas (2001), *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Duden (2019), *Deutsches Universalwörterbuch: Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Berlin: Dudenverlag

- Fiehler, Reinhard (2016), *Gesprochene Sprache*. In A. Wöllstein (Hg.), *Die Grammatik*, Berlin: Dudenverlag, 1181-1260
- Girnth, Heiko (2015), *Sprache und Sprachverwendung in der Politik. Eine Einführung in die Linguistische Analyse öffentlich-politischer Kommunikation*, Berlin: de Gruyter
- Giles, Howard (ed.) (2016), *Communication Accommodation Theory. Negotiating Personal Relationships and Social Identities Across Contexts*, Cambridge: Cambridge University Press
- Gloy, Klaus/Bucher, Hans-Jürgen/Caillieux, Michael (1985), *Die sprachlich-kulturelle Arbeit von Jugendlichen oder vom Wert der Veränderung. Zum Zusammenhang von sozialem Wandel und Sprachwandel*. In K. Emert (Hg.), *Sprüche – Sprachen – Sprachlosigkeit. Ursachen und Folgen subkultureller Formen der Kommunikation am Beispiel der Jugendsprache*, Rehburg-Loccum: Evang. Akademie Loccum, 115-120
- Günthner, Susanne (1999), *Polyphony and the ‚layering of voices‘ in reported dialogue: An analysis of the use of prosodic devices in everyday reported speech*. «Journal of Pragmatics» 31, 685-708
- Günthner, Susanne (2015), *Diskursmarker in der Interaktion – zum Einbezug alltags-sprachlicher Phänomene in den DAF-Unterricht*. In W. Imo/S.M. Moraldo (Hg.), *Interaktionale Sprache und ihre Didaktisierung im DAF-Unterricht*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 135-157
- Hehl, Helmut (2006), *Das Megakrasse Lexikon* (aus dem WWW zusammengesucht) <http://hehl-rhoen.de/pdf/lexikon_der_jugendsprache.pdf>
- Henne, Helmut (1986), *Jugend und ihre Sprache*, Berlin-Boston: de Gruyter
- Hinrichs, Uwe (2013), *Multi Kulti Deutsch. Wie Migration die deutsche Sprache verändert*, München: C.H. Beck
- Hoffmann, Ludger (2014), *Deutsche Grammatik. Grundlagen für Lehrerbildung, Schule, Deutsch als Zweitsprache und Deutsch als Fremdsprache*, Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Keller, Rudi (1993), *Das epistemische weil. Bedeutungswandel einer Konjunktion*. In H.J. Heringer/G. Stötzel (Hg.), *Sprachgeschichte und Sprachkritik. Festschrift für Peter von Polenz zum 65. Geburtstag*, Berlin-New York: de Gruyter, 219-247
- Kilian, Jörg/Niehr, Thomas/Schiewe, Jürgen (2016), *Sprachkritik. Ansätze und Methoden der kritischen Sprachbetrachtung*, Berlin: de Gruyter
- Muckelberg, Lisa (2017), *Politik ist wieder angesagt. Junge Leute engagieren sich*. <<http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/junge-leute-engagieren-sich-wieder-politisch-14960300.html>>

- Neuland, Eva (2018²), *Jugendsprache: Eine Einführung*, Tübingen: UTB
- Niehr, Thomas (2014), *Einführung in die Politolinguistik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Niehr, Thomas (2017), *Linguistische Methoden und Beschreibungsebenen: Lexik – funktional*. In Th. Niehr/J. Kilian/M. Wengeler (Hg.), *Handbuch Sprache und Politik*, Bremen: Hempen Verlag, I, 149-168
- Petrilli, Raffaella (a cura di) (2015), *La lingua politica. Lessico e strutture argomentative*, Roma: Carocci
- Schlobinski, Peter/Kohl, Gaby/Ludewigt, Irmgard (1993), *Jugendsprache. Fiktion und Wirklichkeit*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Schwitalla, Johannes (2012⁴), *Gesprochenes Deutsch: Eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Sobrero, Alberto A. (1993), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, vol. 2, *La variazione e gli usi*, Bari: Laterza
- Spiegel (2017), *Jungwähler. Diese Grafiken zeigen, warum ihr wählen müsst!* <<http://www.spiegel.de/lebenundlernen/uni/bundestagswahl-alte-und-junge-waehler-in-zahlen-und-grafiken-a-1167869.html>>
- Thurmair, Maria (1989), *Modalpartikeln und ihre Kombinationen*, Tübingen: Niemeyer
- Töpfer, Verena (2017), *Junge Politiker. Wir wollen in den Bundestag – und das sind unsere Ziele*. <<http://www.spiegel.de/lebenundlernen/job/bundestagswahl-2017-acht-junge-kandidaten-stellen-sich-vor-a-1162538.html>>
- Uhmann, Susanne (1998), *Verbstellungsvariation in weil-Sätzen: Lexikalische Differenzierung mit grammatikalischen Folgen*. «Zeitschrift für Sprachwissenschaft» 17, 92-139
- Wiese, Heike (2012), *Kiezdeutsch. Ein neuer Dialekt entsteht*, München: C.H. Beck
- Wiese, Heike/Mayr, Katharina (2017), „Lassma Kiezdeutsch forschen, lan!“ – *explorative Schülerprojekte zum Entdecken von Sprache abseits des Standards*. In E. Berner (Hg.), *Sprache – Literatur – Region im Deutschunterricht: Fachliche Grundlagen und Unterrichts Anregungen*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 148-162
- Wiese, Heike (2018), *Die Konstruktion sozialer Gruppen: Fallbeispiel Kiezdeutsch*. In E. Neuland/P. Schlobinsky (Hg.), *Sprache in sozialen Gruppen*, Berlin-New York: de Gruyter, III, 331-351

;

recensioni

Roberta Ascarelli (a cura di)
Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile
Roma 2019: Studi Germanici, 208 pp., € 20

Il volume raccoglie gli atti del convegno *Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile* tenutosi nel 2016 all'Istituto Italiano di Studi Germanici e si concentra sulla figura di Ernst Bernhard: pediatra, psicologo prima di scuola freudiana, poi junghiana, poi in conflitto con Jung. Un analista dalle teorie complesse, le cui vicende si collocano nella costellazione degli autori ebraico-tedeschi destinati alla diaspora a causa del nazismo. A Bernhard si deve la diffusione della psicoanalisi junghiana in Italia, grazie al suo lavoro svolto fino alla sua dipartita nello studio romano di Piazza di Spagna dove riceveva, tra gli altri, Natalia Ginzburg, Roberto Bazlen, Adriano Olivetti e Federico Fellini.

Con quest'ultimo il dialogo sull'immagine fu molto fruttuoso, tanto che fu Bernhard a ispirare, come ricorda Luciana Marinangeli intervistata da Alessandro Orlandi, le immagini di *Satyricon* col suo gusto da Secessione Viennese. Bernhard riuscì a portare una tregua tra Fellini e il suo Io bambino affinché non si sentisse schiacciato dalla realtà adulta.

Molti i contributi dalla prospettiva diversa che testimoniano la complessità dell'analisi bernhardiana e che restituiscono un quadro dell'intersezione di scienza e mistica fondamentale nel suo esercizio psicoanalitico. Dopo aver lasciato l'Istituto Psicoanalitico di Berlino e aver provato solo con parziale successo ad assistere Jung, Bernhard si trasferì a Roma, quasi alla ricerca delle sensazioni narrate da Goethe secoli prima. Ma negli anni Trenta l'Italia, rifugio traballante, gli riserva l'esperienza della prigionia in Calabria dalla quale uscirà vivo grazie all'intervento dell'orientalista Giuseppe Tucci e di altre figure non allineate al fascismo. Alla ricostruzione storica di quell'anno di prigionia (dal 1940 al 1941) tra Ferramonti e Lago, si dedica Carlo Spartaco Capogreco che si avvale, tra gli altri documenti, dell'epistolario tra Bernhard e la compagna Dora Friedländer, in cui l'analista parla di una 'vita sospesa', una privazione della libertà in favore di una penosa incertezza. Emergono momenti di scoramento a cui Bernhard reagiva sempre con la necessità di creare un senso di comunità, di certo insolita, eppure simile a quella di un *kibbutz* o di un ghetto orientale, promossa dall'iniziativa personale degli internati che istituirono nel campo di Ferramonti una biblioteca, un luogo di culto, un ambulatorio e un'assemblea per dirimere le questioni interne.

In *Radici e sconfinamenti: Ernst Bernhard fra Bildung tedesca e mondo italiano*, ad opera di Giulio Schiavoni, viene tracciata la dinamica della figura di Bernhard a cavallo tra la cultura tedesca – o meglio, ebraico-tedesca – e quella italiana e la traiettoria del suo pensiero nel delicato passaggio tra Ottocento e Novecento. Schiavoni esprime la difficoltà di ricostruire una “carta geografica della memoria” degli anni tedeschi di Bernhard, così come lo stesso psicoanalista la esprime, a livello più o meno cosciente, nella *Mitobiografia* (E. Bernhard, *Mitobiografia*, a cura di Hélène Erba-Tissot, trad. it. Gabriella Bemporad, Milano 1967: Adelphi).

In realtà è più di una sola traiettoria, quella tracciata da Bernhard: egli è stato elemento di raccordo tra epoche, mondi geografici e culturali e compartimenti del sapere che, grazie al suo intervento, hanno vissuto momenti di sperimentazione intensa, di reciproco arricchimento. L’interazione di pediatria, teorie junghiane, chassidismo, *Tao*, *I Ching*, antropologia trovano in Bernhard un interprete aperto, curioso e profondamente spirituale – ma di una spiritualità composita, non facilmente inquadrabile.

Antonio Vitolo ricostruisce efficacemente lo scambio tra Bernhard e Jung, quest’ultimo non sempre apertamente disponibile alle richieste del discepolo di appuntamenti e affiancamenti, pur incuriosito dalle potenzialità e dall’insistenza del giovane Bernhard. A riprova di ciò Vitolo inserisce stralci scelti del loro scambio epistolare. Ma Jung è solamente una tessera della complessa formazione di Bernhard, infatti Vittorio Tamaro restituisce l’atmosfera di Eranos, la comunità di ricerca e interazione spirituale sulla sponda svizzera del Lago Maggiore fondata nel 1933 da Olga Fröbe-Kapteyn e ispirata da Rudolf Otto. Alle *Eranos-Tagungen* presero parte intellettuali quali Martin Buber, Erich Neumann, Károly Kerényi, lo stesso Jung, Gershom Scholem, Marie-Louise von Franz, Giuseppe Tucci e molti altri. Un’atmosfera, dunque, carica di quelle suggestioni eterogenee che Bernhard accolse pienamente nella sua *Bildung* e nel suo personale metodo psicoanalitico.

Giovanni Sorge contribuisce al volume con dei frammenti inediti, descritti da Bernhard come “Fragmente schnell geschrieben” (93), che testimoniano la vitalità inarrestabile del pensiero del medico tedesco, sempre attivo e ricettivo, ma anche lucido nell’analisi della situazione della sua Germania.

Alberto Saibene ricostruisce in maniera indiziaria, avvalendosi di documenti noti e inediti, il rapporto tra Bernhard e Olivetti e cosa questo e i rapporti con altri personaggi del secondo dopoguerra abbiano significato per la ripartenza culturale italiana. Olivetti fu descritto da Geno Pampaloni come “uno strano progressista (antistoricista), uno strano illuminista (magico)” (147). Già da que-

sta descrizione e da alcuni volumi di psicologia, discipline orientali ed esoterismo presenti nella biblioteca personale di Olivetti, si può intuire quale sia stata la fascinazione che lo spinse verso Bernhard. Cesare Musatti e Bobi Bazlen rappresentarono forse il tramite di Adriano Olivetti con Ernst Bernhard. Si può supporre che Olivetti lo abbia conosciuto di persona nel suo periodo post-bellico romano in cui cercò di ritrovare un contatto con la politica, prima di ritornare all'azienda di Ivrea nel 1946. In questa frequentazione romana arricchì anche il catalogo delle Nuove Edizioni Ivrea, poi Edizioni di Comunità, con *Psicologia e religione* di Jung e *Tipi psicologici* tradotto da Musatti.

Saibene ipotizza anche che Olivetti e Bernhard si siano concentrati sulla figura del padre di Adriano, Camillo, la cui ingombrante eredità rimaneva per l'imprenditore di Ivrea un fardello da affrontare quotidianamente. Il pensiero di suo padre era in tutte le cose, perfino nell'incontro con Buber – altro ponte tra Bernhard e Olivetti –, un incontro decisivo: Olivetti vide in lui una irresistibile scintilla paterna che lo spinse a pubblicare i suoi scritti.

Per raccontare Bernhard da un'altra prospettiva di paziente illustre, Andrea Cortellessa sceglie, invece, Giorgio Manganelli, o 'Manga' (come lo definisce affettuosamente Cortellessa, lasciando intuire una partecipazione sensibile alle sue vicende). Anche per questi Bernhard rappresenta il ponte con Jung, con l'uso terapeutico dell'arte e dell'immaginazione che hanno il potere di 'fluidificare' la coscienza.

Se per Olivetti era il complesso paterno a essere centrale, per Manganelli il *focus* era la madre: in proposito Bernhard elaborò nel 1961 il 'complesso della Grande Madre', frutto dell'osservazione 'antropologica' della società italiana di cui riscontrò la forma eminentemente matriarcale. La madre, però, ha una doppia natura: da un lato generosa e accogliente, dall'altro "trattiene" e "divora" e "con le sue pretese egoistiche impedisce ai figli il raggiungimento dell'indipendenza e li rende infermi e infelici" (E. Bernhard, *Il complesso della Grande Madre. Problemi e possibilità della psicologia analitica in Italia*, in E.B., *Mitobiografia*, cit.: 171). Da qui parte una linea tratteggiata (freudiana) fino alle parole di Manganelli: "La dannazione dell'infanzia è irreparabile" (G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma: o del lettore e dello scrittore considerati come dementi* (1982), a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano 2017: Adelphi: 48). Una linea parallela (più junghiana) giunge fino alla definizione di Mario Trevi di 'inconscio familiare', che reca con sé la paura dell'ereditarietà. Nell'individuo queste due istanze – il peso dei traumi infantili e la paura di somigliare alle proprie figure genitoriali (più nel male che nel bene) – convivono, si scontrano, e forse non vengono mai superate. Dunque,

questa prossimità, quasi una sovrapposibilità concettuale, rende visibile il perimetro del *Kreis* bernhardiano.

Bernhard aiutò Manganelli ad affrancarsi dall'idea dell'Io come istanza unica e immutabile, in favore di una pluralità di sé, della possibilità di più autobiografie: "L'autobiografia è un genere plurale. [...] Noi siamo continuamente altre persone e continuamente percorriamo nuove strade. Ecco, anche questo mi viene da Bernhard: aver capito che la strada giusta è fatta da una infinità di strade sbagliate". Accogliere l'errore: Bernhard trasmetteva, secondo Cortellessa, una "inquieta *serendipity*", la leggerezza di accettare l'errore/erranza, non per superficialità, ma perché più che una cura, egli proponeva un cambiamento di prospettiva. Proprio per questo il suo testo di riferimento, come indaga Carlo Laurenti, è *I Ching*, il *Libro dei Mutamenti*, dell'XI secolo a.C., che per Bernhard era divinatorio e terapeutico insieme: terapeutico proprio per la capacità di sorprendere il lettore – "un colpo di martello all'asse della ruota torna a farla girare". La traduzione tedesca del 1910 dell'*I Ching* ad opera di Richard Wilhelm e con una prefazione di Jung è l'opera che porterà Bernhard ad avvicinarsi alle discipline orientali. Un altro tema orientale unisce il discepolo al maestro, e in seguito a Tucci, il mandala. Bernhard stesso ne disegna uno di cui parla a Jung: "un mandala con un puer al centro" (lettera di Bernhard a Jung del 15 ottobre 1934, in *Lettere tra Ernst Bernhard e Carl Gustav Jung 1934-1959*, a cura di Giovanni V.R. Sorge. «Rivista di Psicologia Analitica» 64 (12), 2001: 23).

Un'altra porta verso l'Oriente è sondata nel contributo (volutamente indiziario) di Massimiliano De Villa, che si concentra sulla vicinanza tra Buber e Bernhard, in cui il primo non rappresenta solo l'Ebraismo dei padri, ma anche il contatto con la forma del mito: per Buber il mito è il passaggio della mistica da esperienza individuale a esperienza collettiva – una dinamica che, come si può osservare in tutti gli interventi del volume, l'analista fece sua. De Villa cita l'intervento praghese del 16 gennaio 1913 in cui Buber spiegò che l'Ebraismo contiene forme mitiche segrete, lontane dal culto ufficiale, che alimentano le fondamenta della religiosità stessa. Dunque, monoteismo e mito non si escludono, anzi, il mito è forza creativa che tiene vivo il monoteismo. E la 'mitobiografia' di Bernhard è tale, secondo De Villa, perché vi si intrecciano dinamica personale e collettiva: ogni vita si snoda attraverso "un mitologema vivo e operante", un seme mitico su cui si innesta la singolarità del vissuto. Il mito per Bernhard è "denominazione comune di contenuti diversi. [...] In breve, fatti psichici che provengono da una radice non personale" (86).

Secondo Bernhard vivere solo la propria vita essendo solo se stessi è una congettura – una 'sovrastuttura', secondo un altro lessico – che non tiene conto

della *entelechia*, della coscienza universale: “l’uomo è una scheggia di mito vivente” (86).

Per comprendere una ulteriore radice dell’analista berlinese, De Villa sceglie una definizione di Gershom Scholem: il chassidismo è “cabbala divenuta ethos” (M. Buber, *Le storie di rabbi Nachman*, in M.B., *Storie e leggende chassidiche*, Milano 2008: Mondadori: 46) e questo *ethos* si dispiega in Bernhard nella *Seelsorge*, la cura d’anime, una sincera partecipazione emotiva dell’analista al racconto del paziente, tra empatia, dialogo, conciliazione. E a proposito di dialogo, se Buber a Gerusalemme fu uno dei pochi a promuovere uno stato unitario binazionale, per Bernhard l’Ebraismo (un Ebraismo mitico e sincretizzato con il Cristianesimo nella figura di Cristo come portatore di *amor dei*) rimane un cammino nomadico. Sono molti suoi sogni a narrare questa condizione ‘migrante’, come quello del filodendro che getta radici su altri tronchi, o quello del vecchio ulivo sul cui tronco si innestano “rami stranieri” (90). Forse, come cerca di spiegare l’analista stesso in un passaggio della *Mitobiografia*, deserto e terra promessa sono lo *Yin* e lo *Yang* nel *Tao* interno dell’uomo ebraico.

Quasi a chiudere il volume giunge il contributo personale di Vincenzo Loriga, psicoanalista e autore di racconti e poesie, sfortunatamente mancato alla fine del 2019. Con la sua penna appassionata, Loriga scrive di Bernhard come di un dio buono al cui cospetto provava un sollievo quasi fisico, non senza un certo timore, “una presenza totale come quella che attribuiamo al saggio” (180). Descrive l’esperienza del *transfert* in analisi con quell’omone candido ma potente, saggio e umano, il legame con l’*I Ching*, il libro che insegna la flessibilità che impedisce alla vita di spezzare l’essere umano. Tra i due non mancarono incomprensioni e allontanamenti quando Loriga iniziò a sentire Bernhard come un censore, soprattutto di fronte alla sete di passione dello scrittore che metteva a dura prova la temperanza dell’analista. Questa sterilità di fronte alle passioni e agli istinti di Loriga spinse quest’ultimo ad abbandonare il percorso analitico.

Finora a concentrarsi su Bernhard in Italia sono stati studiosi quali Romano Màdera, Giulio Schiavoni, Giovanni Sorge e Luciana Marinangeli (che in coda al volume viene intervistata da Alessandro Orlandi e racconta il legame tra Fellini e Bernhard). Molte di queste voci – alcune di esse vicine a Bernhard stesso – sono presenti in questo volume al quale conferiscono, con i loro contributi eterogenei, una peculiare originalità. Il risultato più interessante è senza dubbio quello dell’emancipazione di Bernhard dal ruolo di semplice ‘portavoce’ delle teorie junghiane in Italia. Questa è solo una parte della verità, con torti e ragioni – come accade in tutte le sedute psicoanalitiche.

Tracce, traiettorie e teorie si sovrappongono tra gli anni Trenta e Cinquanta in Italia così come nel metodo di Bernhard. Lettere, *Fragmente*, interviste cercano in questo volume di restituire un ritratto di un personaggio la cui vicenda è dinamica, mutevole come quello stesso periodo. Proprio per questo è opportuno dire, insieme a molti studiosi presenti qui col loro lavoro, che c'è ancora molta strada da percorrere nella conoscenza di Ernst Bernhard.

Micol Vicidomini

Laura Balbiani, Marco Castellari (a cura di)
Ich unterwegs / L'io viaggiante.
Studien am Grenzrain von Autobiografie und Reiseliteratur /
Studi al confine tra autobiografia e letteratura di viaggio
«Cultura Tedesca» 58, 2020, 234 pp., € 22

Il volume monografico n. 58 della rivista «Cultura Tedesca» riunisce i contributi saggistici dell'omonimo convegno internazionale tenutosi il 6 maggio 2019 presso l'Università della Valle d'Aosta. Come programmaticamente indicato dal titolo, la pubblicazione intende indagare i molteplici punti di intersezione tra genesi e sviluppo dell'autobiografia e il fenomeno storico-culturale ed estetico-formativo della letteratura di viaggio, nello specifico contesto della produzione letteraria in lingua tedesca dalla *Frühe Neuzeit* al presente, partendo dalla “ridefinizione dell'identità soggettiva attraverso la modificazione della percezione e la riflessione (auto)critica, suscitate dall'incontro e dal confronto con l'altro” (9). Concentrando l'attenzione sulla scrittura odepórica quale sintesi e interazione tra i tre piani delle forme testuali e delle tipologie letterarie, in cui giungono a sintesi racconto del viaggio e scrittura autobiografica, e della differenziazione dei linguaggi, in cui trova plastica e dialettica rappresentazione il rapporto tra il narrante e il narrato, i curatori si propongono di “aprire un [fecondo] dialogo fra approcci linguistici, culturologici e letterari degli studi germanistici” (10).

Dato l'ampio arco temporale e la diversa tipologia dei generi letterari oggetto dei singoli studi, l'introduzione evidenzia il passaggio dall'età barocca al primo Settecento quale decisivo momento di svolta che conduce dal prevalente carattere pragmatico-comunicativo del genere del *Reisebericht* propriamente detto, ancora legato agli stilemi della cultura medievale, all'essenza più scopertamente didascalico-informativa ed enciclopedico-compilativa del testo odepórico illuminista. Il successivo e crescente prevalere di una sensibilità moderna, centrata sulle modulazioni emozionali dell'io del viaggiatore, accompagna prima l'ascesa della figura del giovane viaggiatore nobile, protagonista della *Bildungsreise*, in maniera tale che il viaggio di formazione costituisca poi, a sua volta, il punto di innesto del fenomeno culturale e di costume, europeo ed extra-europeo, a cavallo tra Settecento e Ottocento, che va sotto il nome di *Grand Tour*. Fenomeno a cui si accompagna il processo di acculturazione ed emancipazione del giovane intellettuale di estrazione borghese. Questo decisivo passaggio psicologico ed estetico, in forza del quale “l'attenzione si sposta [...] dall'osservato al vissuto”

(14), produce così i suoi determinanti effetti sul piano della relazione tra percezione dell'io, mondo esterno e scrittura, secondo modalità che, pur nel contesto di epoche differenti dal punto di vista storico, delle sensibilità artistiche e degli stili letterari, conservano la loro generale e sostanziale validità sino alla contemporaneità.

Sulla scorta dell'inquadramento storico-tematico qui delineato e nell'ottica del superamento della sopraindicata tensione tra racconto di viaggio e scrittura autobiografica nell'arco temporale collocato tra metà Cinquecento e fine Seicento, il saggio di Laura Balbiani si concentra sul "punto di intersezione in cui viaggiatore, autore e narratore si sovrappongono nella deissi personale, intesa quale segnale testuale privilegiato della scrittura autobiografica" (14). A tal fine l'autrice evidenzia come nel genere del *Reisebericht* predomini dapprima una spiccata dimensione lineare del viaggio, entro cui si sviluppano le esperienze di spazio, tempo e azione, che si collega a uno scopo puramente documentario-cronachistico del vissuto. La particolare attenzione poi rivolta all'analisi dei pronomi personali quali elementi che evidenziano i ruoli del discorso nel complessivo quadro della prospettiva autoriale-narrativa, unita alla mutazione dello *status* mediale dei testi, stesi sempre più deliberatamente in vista di una loro stampa e conseguente fruizione da parte di un vieppiù vasto pubblico di lettori, costituiscono le prerogative dell'esponentiale aumento numerico dei *Reiseberichte* stessi, accoppiato a una rievocazione narrativa dell'esperienza odeporica che passa dalla *Wir-Form* alla *Ich-Form*. In detta transizione si palesa la mutazione delle peculiarità del testo odeporico in quanto veicolo di un'auto-rappresentazione (ancora) strettamente legata agli scopi sociali che la sua diffusione e lettura si propongono. Si costituisce in tal modo il vero e proprio nuovo genere delle *Memoria* e dei *Memorabilia*, cui fanno da supporto le classiche funzioni del *docere et delectare*, come nel caso della *Warbaffige Reiß-Beschreibung* (1658) di Hieronymus Welsch.

Nel testo menzionato si preannunciano pertanto svariati caratteri di quell'accentuazione esperienziale ed emozionale del viaggio nel Settecento che il contributo di Albert Meier enuclea attorno al "riposizionamento della coscienza verso l'autoriflessione" (20), con cui si sancisce il passaggio da una sensibilità più spiccatamente pietistico-illuminista alla nuova sensibilità *empfindsam*. Ciò costituisce l'oggetto di un'indagine filosofica di impronta genealogica che, chiarendo i termini del superamento del dualismo materia (*Denken*) – spirito (*Empfinden*) e del processo di soggettivizzazione della sensazione e dell'esperienza sensibile (*Sinnlichkeit*), inducono lo sfaldamento della concezione monolitica dell'io e l'accentuazione di un sentimento del sé a-razionale. Ciò porta all'attestazione dell'e-

sistenza, in ogni individuo, di un proprio punto di vista (*Gesichtspunkt*) e di un proprio desiderio elementare e privato da collegare ad esso, in virtù dei quali si costituirà il suo concreto sguardo sul mondo. Tale “legittimazione razionale del pre-razionale” (24) apre in questo modo la strada a una decisa tendenza all’emozionalizzazione (*Emotionalisierung*), o meglio sensibilizzazione (*Sensibilisierung*) nei termini sopra esplicitati, e a una scoperta individualizzazione, che costituiscono infine gli elementi fondanti del cambio di paradigma osservabile nella concezione illuminista del viaggio, alle cui fondamenta sta dunque la concentrazione autobiografica dell’io sulla sua storia, vale a dire sulla relazione tra il sé, il sistema e l’ambiente circostante (*Umwelt*). Sulla scorta della palese soggettivizzazione dell’esperienza odepórica, la seconda parte dello studio di Meier evidenzia “la mutazione nella concezione del viaggio quale passaggio dal ‘viaggio di studio dal carattere enciclopedico’ al ‘viaggio estetico di formazione’” (25). Pertanto, se nella concezione del viaggiatore illuminista risulta essenziale la distanza critica riflettente, al termine del Diciottesimo secolo la questione principale concerne l’adattamento alle condizioni del luogo estraneo e quindi la disponibilità ad accettare una mutazione della propria personalità tramite le nuove esperienze. In questo contesto va intesa l’analisi comparativa tra la forte normatività etico-razionale che informa le pagine del *Viaggio per l’Italia* (1740) di Johann Caspar Goethe, padre di Johann Wolfgang, e la preminenza del relativismo culturale, del dato sensoriale e dello sguardo estetico che pervade la *Italienische Reise* (1813-1817) del figlio.

Una basilare ottica comparativa tra arte medievale tedesca e arte classica italiana è anche quella posta al centro del contributo di Gabriella Catalano, dedicato all’analisi del diario steso dal collezionista d’arte e storico dell’arte Sulpiz Boisserée nel corso del suo soggiorno in Italia dal maggio 1837 al giugno 1839. L’autrice imposta l’ottica della sua analisi sul nesso tra esperienza individuale e sapere collettivo quale tipico fattore alla base dell’approccio culturale di ogni viaggiatore straniero che si prepari alla visita dei tesori d’arte italiani, in maniera tale che la sua personalissima immagine del Bel Paese sia il risultato di una costante tensione, rispetto al non ancora vissuto, tra la propria pregressa e individuale esperienza e il patrimonio di idee e immagini precostituite (*Vor-Bilder*), di tipo visuale e scritto, espressioni appunto del sapere collettivo. Approfondendo l’indagine sullo stile protocollare e nominale del diario, improntato a una evidente *Entsubjektivierung* in forza della quale il soggetto scrivente, per così dire, sparisce dietro l’accumulo di oggetti, azioni, luoghi e persone, il predominante carattere retrospettivo delle annotazioni, ordinate *a posteriori*, viene interpretato

come elemento decisivo della volontà di Boisserée di disseminare il testo di indizi che alludano alla creazione di un'immagine d'insieme tesa alla riabilitazione dell'arte medievale tedesca. Da questo punto di vista lo sguardo selettivo e comparativo con cui l'intellettuale tedesco, sotto la superficie delle opere figurative e architettoniche italiane, ricerca le tracce della maniera tedesca, espungendo a bella posta le testimonianze artistiche degli antichi, e la caparbia convinzione con cui celebra l'identità collettiva dei tedeschi sotto l'egida della sua pittura medievale e dell'architettura gotica, salutata in quanto arte nazionale, preannunciano il futuro impegno con cui egli, nel decennio del 1840, si dedicherà al progetto di completamento del Duomo di Colonia.

Il lungo ed erudito studio di Marco Castellari sullo scrittore prussiano Ernst Wilhelm Ackermann parte dalla disamina del relativo *Nachlass* pubblicato *post mortem*, nel 1848, dal padre, Wilhelm August Ackermann, e dal curatore dello stesso, il mentore Ernst Raupach. Sulla scorta dell'estrema eterogeneità dei generi letterari contenuti nel lascito e della frammentarietà dei testi giunti sino a noi, l'opera di *repêchage* dei suoi scritti poetici, narrativi e odepurici si focalizza particolarmente sulla relazione tra due brevi frammenti di un progetto odepurico, che con tutta probabilità si sarebbe dovuto intitolare *Bilder aus Italien und Griechenland*, e alcuni frammenti di lettere, il cui nucleo più interessante è rappresentato dalle missive di Ackermann spedite dai viaggi verso sud (*Briefe aus der Ferne in die Heimath*). L'ipotesi interpretativa di Castellari parte dalla successione, impostazione e intreccio di queste lettere dal meridione, in cui è possibile rinvenire una sorta di resoconto di viaggio in forma epistolare; esse paiono infatti costituire, nel senso specificato, il materiale testuale preparatorio che – eventualmente integrato con gli appunti in forma di diario, tuttora irreperibili – avrebbe costituito la base del progettato *Quadri dall'Italia e dalla Grecia*. Di qui il saggio si focalizza sulla folgorante modernità e radicalità di pensiero *ante litteram* del giovane scrittore prussiano. Ciò è fatto svincolandolo prima dal contesto *Biedermeier*, in cui la critica tradizionale aveva inteso inserirlo, ed enfatizzando poi l'equilibrio di sensualità e idealità di una lirica in cui, sul modello hölderliniano, l'esperienza concreta di viaggio nel sud della classicità si traduce in una visione (*Anschauung*) che è insieme concreta e poetica, come nell'elegia napoletana *Ex voto* (1846). La parte conclusiva della disamina vuole infine presentare le missive dal meridione, indirizzate alla famiglia, come primo grado del processo di finzionalizzazione dei progettati *Bilder* sopra rammentati. S'individuano pertanto in esse il tragitto crono-topico del viaggio, segnale di un preciso progetto perseguito dall'io viaggiante, e un contestuale processo di autorappresentazione che culmina nel *novum* della lettera

politica del 10 dicembre 1845 da Roma, in cui la serrata critica alla politica di censura della capitale prussiana indica il chiaro istinto politico di Ackermann, espressione di una palese coscienza apparentabile al *Vormärz* pre-quarantottesco.

Nel loro saggio dal taglio linguistico-etnografico Tania Baumann e Livia Tonelli prendono in esame i *Reisebilder aus Sardinien* (1907-1908) del romanista bavarese Max Leopold Wagner, un testo che si inserisce nel filone del resoconto scientifico-culturale del viaggio di impronta humboldtiana. Le autrici partono dalla definizione del metodo di lavoro wagneriano, improntato sull'osservazione partecipante e sull'essenziale impiego della fotografia a corredo e supporto della scientificità dei testi, ed evidenziano poi come le forme di prospettivizzazione dei diari sardi, concentrandosi su determinate scelte tematiche e linguistico-stilistiche, rappresentino una concreta risposta alle esperienze e aspettative del potenziale, specifico pubblico di lettori, geografi ed etnografi in lingua tedesca, destinatari dei *Reisebilder*.

Il contributo di Paola Paumgardhen si focalizza sulla poetica del viaggio quale costante di natura esistenziale ed estetica in Stefan Zweig, in cui l'io dell'artista, e dunque la sua identità, si riplasma continuamente sulla spinta della complessa dialettica tra il proprio sé e l'estraneo (*das Fremde*) ed entro la dinamica di un continuo gioco di attrazione e repulsione rispetto alla componente demonica del suo io, a sua volta riverbero di quella (auto)coscienza dell'alterità insita nel medesimo sé dello scrittore. Dopo aver rimarcato l'impronta cosmopolita e l'assimilazionismo ebraico-viennese quali componenti biografiche di base della formazione di Zweig, l'autrice, passando in rassegna numerosi generi letterari affrontati dallo scrittore austriaco nell'arco dell'intera esistenza (diario, saggio, autobiografia, lettera, dramma, novella), evidenzia l'essenza del viaggio, oltre che come incontro con l'alterità, anche e soprattutto quale impulso alla lettura, alla scrittura e alla scoperta di sé. La strettissima interdipendenza tra le due dimensioni del viaggio – esteriore e interiore, da intendersi dunque in questo secondo caso anche come itinerario di (ri)scoperta delle proprie radici, asburgiche, ebraiche ed europee – si focalizza infine sul modello estetico offerto dall'autobiografia *Die Welt von Gestern* (1942). Lo sguardo retrospettivo, teso al recupero del carattere sovranazionale dell'Impero Asburgico, si combina in essa all'utopica immagine di una futura comunità alternativa agli orrori bellici, con cui Zweig sancisce il proprio ingresso nell'ideale spazio della scrittura transnazionale della diaspora.

Lo studio di Marco Rispoli, dedicato a Joseph Roth, ruota attorno alla possibilità di ricostituire la biografia franta dello *Ich unterwegs* come un nuovo insieme organico, dopo il trauma della Grande Guerra, la conseguente incomunicabilità di tale esperienza, se non nei termini di una frammentaria forma narrativa suc-

cube di irrelate sensazioni momentanee, e nel quadro delle tensioni tra Francia e Imperi Centrali. Su questa traccia di base si ricostruisce il rapporto tra fanciullezza (passato) e presente nell'io viaggiante e narrante del testo fittizio *Die weißen Städte* (1925), impegnato nella visita a città del sud della Francia a lui prima sconosciute, con particolare riferimento alle implicazioni della sua riconquista della percezione del *continuum* temporale, sia sul piano psicologico e narrativo, sia su quello politico. Il viaggio nel *Midi* francese è difatti esperito, in quanto viaggio temporale sorretto sulla continuità tra passato e futuro (giacché “im ‘Kommen den ist das Vergangene’”, 149), come riacquisizione valoriale delle epoche passate allo scopo della ricostituzione interiore dell'io lacerato dall'esperienza bellica e di una rinascita culturale paneuropea.

A conclusione del volume, il saggio di impostazione linguistico-comparativo di Luisa Giacomo si concentra sulla ricchezza delle declinazioni culturologiche e significazionali del lemma *wandern* e sull'evidente anisomorfismo tra l'espressione tedesca e le sue possibili traduzioni in italiano, determinato da una divergenza che risiede anzitutto nei *realia* di partenza e che conduce a una discrasia determinata da una realtà presente sì in entrambe le culture, ma lessicalizzata solo in una di esse (lessicalizzazione monolaterale). Entro tale cornice teorica, la ricostruzione dell'ampio alone semantico del *wandern* nel più generale quadro socio-culturale dei Paesi di lingua tedesca è collocato in una prospettiva comparativa concernente il romanzo autobiografico di Erich Kästner, *Als ich ein kleiner Junge war* (1957) e il romanzo di Paolo Cognetti, *Le otto montagne* (2016), a sua volta supportato dalla illustrazione di cinque criteri basilari che consentono un raggruppamento tematico dei due testi.

Andrea Benedetti

Francesca Maria Dovetto/Rodrigo Frías Urrea (a cura di)
Mostri, animali, macchine. Figure e controfigure dell'umano /
Monstruos, animales, máquinas. Figuras y contrafiguras de lo humano
Canterano (RM) 2019: Aracne
(Linguistica delle differenze 4), 388 pp., € 23

Il bel volume curato da Dovetto e Frías Urrea su *Mostri, animali, macchine* è il quarto della serie *Linguistica delle differenze*, diretta da Dovetto, e raccoglie, oltre alla introduzione dei curatori in italiano e spagnolo, tredici contributi che si svolgono in maniera interdisciplinare attorno al concetto di alterità in una prospettiva metaforica, rappresentata dall'immagine del Mostro nelle sue varie declinazioni, dall'antichità al contemporaneo. Le sei sezioni in cui si divide la collezione: *Mostri e macchine, ieri e oggi*; *Semantica del mostruoso*; *Il mostruoso e l'umano*; *Mostri al femminile*; *Quadrupedi, rettili e uccelli*; *I nuovi mostri*, rappresentano diversi momenti dell'incontro, di volta in volta, tra mostro, animale, macchina e uomo, in un *continuum* di raffigurazioni dell'umano e delle sue "controfigure", per cui l'uomo è riferimento costante, come già in Isidoro di Siviglia (*Etym.* XI, iii, *De portentis*). Il volume non è un 'manuale del mostruoso' e quindi non propone una definizione di cosa si debba intendere per 'Mostro/mostruoso', ma ne offre una visione interdisciplinare in ottica anche storica. "The monster dwells at the gates of difference", afferma la IV Tesi di J.J. Cohen (*Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis 1996: University of Minnesota Press: 7), e la diversità di prospettive dei contributi testimonia la varietà di approcci che il concetto di 'mostro', la *monster theory*, e i *monster studies* hanno sviluppato negli ultimi decenni.

La raccolta si apre con la sezione I dedicata a *Mostri e macchine, ieri e oggi*, e con il saggio di M. Mancini (*ROBOT. Del hombre de arena al hombre de hierro*) sulla storia della parola *robot* e del campo terminologico ad essa associato, il cui tragitto semantico e culturale dall'antichità ai giorni nostri Mancini traccia con numerosi dettagli e particolari poco noti, risalendo attraverso termini quali *automa*, *androide*, *cyborg*, *fyborg*, *golem*, alle lontane origini nella tradizione greca e biblica ebraica e vicino-orientale, legando la storia linguistica a quella tecnologica e socioculturale. La vasta circolazione di cui sono protagonisti questi termini, e numerosi altri ad essi collegati, è testimoniata anche dalla forte tendenza alla riduzione dei rispettivi significanti (50) – che dà luogo a forme come i ben noti *borg*, *bot*, *droide* ecc. – e dalla grande produttività morfologica e compositiva. Significativo il percorso, semantico e culturale insieme, di due termini, *automa* e *golem*, che designano en-

trambi, in modo diverso, entità con caratteristiche simil-umane, il primo greco e il secondo proveniente dall'ebraico. *Automa* ha in sé la radice del 'pensare' e nel mondo greco si riferisce a un essere con capacità di decisione personale (56) che oggi ha assunto il senso, antitetico al precedente, del meccanico e involontario. Opposto è il tragitto di *golem*, originariamente 'massa, materia informe', che "ha ido asumiendo, progresivamente, un valor próximo al de la creación adámica" (55), indicando un essere antropomorfo senza volontà autonoma e al servizio dell'uomo, benché privo di parola – la caratteristica che più di ogni altra identifica l'essere umano – perché solo Dio può conferirla.

Se "l'Altro non può che essere intrinsecamente polisemico" (*Introduzione*, 12), è evidente il legame con la seconda sezione del volume sulla *Semantica del mostruoso*, in cui ricadono due saggi che si muovono tra storia di parole, storia della lingua, e storia della cultura. In *Accoppiamenti (forse) giudiziari. Morfologia e semantica degli esseri misti nello spazio culturale indomediterraneo*, D. Silvestri ci accompagna in un viaggio attraverso India, Mesopotamia, Egitto, Grecia per "inquadrare la condizione di fusione (ma non di confusione) tra una componente prevalentemente umana e una variamente non umana in peculiari raffigurazioni del *mostruoso*" (66). I *Mischwesen* individuati appartengono a due grandi categorie, quella della dimensione religiosa costituita da esseri con la parte inferiore di tipo umano e la superiore di tipo animale, e quella della sfera laica, fatta di creature con una componente superiore umana e una inferiore ferina: tra questi le raffigurazioni mesopotamiche, opposte ma al contempo coerenti, dell'uomo-toro e del toro androcefalo; le numerose ibridazioni egiziane di esseri misti divini (zzati) con testa ferina e corpo umano, modelli ripresi ad es. nella statua di dea leontocefala del santuario punico di Thinnissut; o l'ampia casistica di esseri misti specialmente 'al femminile' del mondo greco, tra cui Gorgoni, Sirene, Arpie, esito, secondo Silvestri, di una "doppia declinazione dell'alterità' [...] per così dire 'duplicata', e in quanto etnica e in quanto di genere" (81).

Il saggio di S. Leonardi (*Semantica di ungeheuer nella storia del tedesco. Da 'sinistro', 'mostro' a intensificatore*), si concentra invece su aspetti più strettamente linguistici, analizzando l'evoluzione del sostantivo *Ungeheuer* 'mostro' e del corrispondente aggettivo sulla base delle occorrenze in tedesco antico e medievale. Attraverso processi di parziale risemantizzazione e rifunzionalizzazione, il termine, con un iniziale senso di 'non familiare, sinistro, misterioso' acquisisce nel corso della storia del tedesco, e in differenti contesti, connotazioni legate al mostruoso e al meraviglioso, definendosi poi come intensificatore, verosimilmente sulla base di associazioni lessicali in cui si evidenziano accezioni semantiche legate alle dimensioni gigantesche e, in alcuni casi, alla quantità.

Nella sezione successiva (*Parte III. Il mostruoso e l'umano*), si discutono aspetti dell'interazione uomo-animale-mostro nella visione filosofico-antropologica dell'antica Grecia e nella sua interpretazione successiva, e in particolare nelle opere di Platone (R. Frías Urrea, *Lo animal y lo monstruoso en el ser humano. Platón y la república del sí mismo*) e di Averroè (R. Karmy Bolton, *El monstruo Averroes. La invención del 'hombre' y el problema de la propiedad*). Il saggio di Frías Urrea analizza il mostro come parte della concezione dell'anima in Platone, che la immagina attraverso metafore animali (*Gorgia*, *Fedro*) e mostruose (*Rep.* IV e IX), a rappresentare modalità diverse della psiche (l'umano, l'animale, il mostruoso) in relazione/contrasto tra loro, dimensioni che è necessario conciliare. Nel contributo di Karmy Bolton, il 'mostro' è, per la critica teologica del XIII sec., lo stesso filosofo, Averroè, che "es lo *unheimliche*, un monstruo que amenaza con desplazar el pivote antropológico sobre el cual se ha erigido la filosofía latina" (144), attraverso una interpretazione di Aristotele che mette in questione il *divide* uomo-animale.

Ed è un animale anche la donnola, protagonista del saggio di D. Poli *L'enigma della donnola nell'antichità, in Leonardo, nel lessico*, che apre la Parte IV della collezione sui *Mostri al femminile*. In un ampio contributo, Poli traccia un'analisi storico-artistico-linguistica a partire dal famoso quadro di Leonardo, che molto probabilmente ritrae la favorita di Ludovico il Moro, Cecilia Gallerani, con in braccio quello che solitamente viene definito un ermellino, ma talora anche una donnola, con cui spesso è confuso in quanto entrambi piccoli predatori appartenenti al *genus Mustela*. La documentazione lessicale mette in evidenza un complesso di relazioni metaforiche veicolate dall'ermellino/donnola (da **domn-ula*), simbolo delle caratteristiche femminili cui, nel ritratto leonardesco, si allude anche tramite l'eco, visiva e uditiva al contempo, del nome greco della *mustela*: γαλέη / γαλή, che rimanda al nome della Gallerani.

Nel successivo saggio, *Mostruosità femminili/-e nel Liber monstrorum e nelle Meraviglie dell'Oriente*, P. Lendinara individua la linea di sviluppo dei mostri 'femminili', tipicamente non molto rappresentati nel tardo antico e nel medioevo, in quanto "la categoria del mostruoso [...] è declinata prevalentemente, se non quasi esclusivamente, al maschile" (209). Attraverso l'esame di una documentazione di area anglosassone (il *Liber monstrorum* in latino, le *Meraviglie dell'Oriente* in latino e antico-inglese) con molti rinvii alla tradizione greco-latina e alle altre fonti, Lendinara analizza questa tipologia, evidenziando come la figura maschile resti comunque il modello su cui costruire, per aggiunta o sottrazione, per ibridismo o per contrasto, anche mostri 'femminili'. Caratteristica di questo tipo è la congiunzione di aspetti femminili al massimo grado (la bellezza, la pelle diafana,

i lunghi capelli etc.) con elementi (o comportamenti) specifici dell'essere umano maschile, che costituisce così una potente minaccia per l'uomo. L'analisi della documentazione teratologica di ambito medievale anglosassone dimostra come "la accentuata dicotomia tra uomo e donna [...] si rifletta anche nella rappresentazione del mostruoso, [...] come vada affermandosi una categorizzazione sempre più rigida e autoritaria" (209-210).

Nella Parte V (*Quadrupedi, rettili e uccelli*) quattro contributi si concentrano sull'animale, le sue raffigurazioni e ibridazioni, il suo rapporto con l'umano. Due saggi si occupano di questioni etiche e del linguaggio animale. Il saggio di S. Sensi, *Minima bestialia (per linguisti e affini)*, propone, in prospettiva storico-metodologica, un'analisi dell'evoluzione delle complesse relazioni tra etologia e semiotica, evidenziando la necessità di un dialogo tra le varie discipline che si occupano della comunicazione in ambito umano e animale, che consenta di approfondire la ricerca sulla capacità comunicativa degli animali, la cui essenza appare sempre meno legata a stimoli meramente meccanici. L'ipotesi è quella di verificare se è possibile individuare una sorta di "continuum fra linguaggio animale e linguaggio umano intravisto da Darwin e riemerso nella ricerca etologico-cognitiva" (253). A questa stessa tematica si collega anche il contributo di M. Fusco, *Animali parlanti. La testimonianza di Plutarco di Cheronea*. Esaminando gli scritti zoopsicologici di Plutarco, Fusco documenta la presenza di una riflessione avanzata sulle capacità linguistiche e cognitive degli animali, a cui viene riconosciuta una varietà di 'voci', che vanno dal semplice suono a un principio di voce articolata, e dimostra come per Plutarco, che si muove sulla linea di autori precedenti, gli esseri animati non umani dispongano di una qualche forma di razionalità.

Il contributo di H.F. Bauzá (*Los Centauros y el sentido simbólico de su morfología*) si connette in parte a un tema già accennato nel contributo di P. Lendinara, quello del prevalere della rappresentazione al maschile. Il centauro, metà uomo, metà cavallo, misto di ragione e passione, è il risultato di una "alocada hibridación que deja al descubierto los antagonismos y contradicciones de la natura humana y el temor, perpetuo, de la regresión al estado salvaje" (285) e rappresenta in tutte le testimonianze analizzate la violenza maschile, brutale e selvaggia, anche nei rari casi di centaure, riferimento a quella figura mostruosa femminile con attributi maschili ricordata nel saggio di Lendinara. Il contributo di E. Rodríguez Cidre (*Metamorfosis en clave animal en la Helena de Eurípides*) tratta dell'animale inteso qui come risultato di una metamorfosi, circostanza che ricorre insistentemente nell'*Elena* di Euripide. Tra i vari eventi di metamorfosi, tutti brevemente tratteggiati nella tragedia euripidea, l'autrice si concentra su tre casi: quello di Leda (in

cui è Zeus a tramutarsi in cigno e lei a generare, secondo una versione del mito, Elena), e quelli di Callisto e della figlia di Merope (trasformate rispettivamente in orsa e cerva), che rappresentano il frutto di un rapporto (amoroso o sessuale) tra un dio e una donna.

Il volume si conclude con la sezione su *I nuovi mostri*, che riprende le fila del discorso inaugurato dal saggio di apertura di Mancini. R. Bombi (*Tra avatar, chatbot, troll. Riflessioni linguistiche su alcuni 'mostri' virtuali*) indaga il mondo della rete e il suo utilizzo di termini della lingua colta e del lessico specialistico (religioso, mitologico, letterario). L'autrice ricostruisce con dettaglio di particolari la storia di termini come *avatar* (dal sanscrito *avatāra* 'discesa', 'incarnazione di un dio', oggi anche 'alter ego'), *chatbot* e *robo-advisor*, esiti di processi di *clipping*, *blending* e risemantizzazione, che si sono diffusi nell'ambito informatico e della rete e successivamente hanno ampliato la loro sfera d'uso al linguaggio comune. Caso parzialmente diverso è quello di *troll*. Come sottolinea la studiosa, "siamo di fronte a un'unità lessicale colta e ricercata" (330), in quanto il termine proviene dall'ambito della mitologia nordica e del folklore popolare. *Troll* è un essere sovranaturale maligno, spesso caratterizzato come gigante ma a volte anche come nano, ed è quello che più si avvicina, almeno inizialmente, al concetto di 'mostro' trattato in questo volume, con la sua indefinitezza sia corporea che etimologica, il legame con la natura e la capacità di trasformarsi, la malvagità. È evidentemente questo l'aspetto che ne ha consentito l'uso, nell'ambito del web, riferito a attività e/o persone che provocano e disturbano le discussioni online allo scopo di suscitare irritazione e reazioni irate, senso che trova largo impiego in Internet, secondo Bombi, a partire dal 2009, e nel linguaggio giornalistico dal 2012. La terminologia si adegua dunque, attraverso variegati meccanismi linguistici, alla nascita di "entità nuove paragonabili sì ai robot ma di cui si evidenzia la caratterizzazione virtuale" (334).

Il saggio di F. Chiusaroli, *Figure dell'immaginario fantastico nel repertorio emoji. Ricezione di modelli culturali e procedimenti generativi del segno*, conclude la raccolta tracciando la storia di un tipo diverso di 'raffigurazione dell'umano', gli *emoji*, una serie di pittogrammi digitali sorti a partire dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso, e i loro antecedenti, gli *emoticon*. Ideati dall'informatico statunitense Fahlman nel 1982, gli *emoticon* servono "a rappresentare espressioni del viso ottenute attraverso la scrittura sequenziale di segni di interpunzione grafica [...] intesi ad assolvere il ruolo indispensabile di elementi disambiguatori del tono" nella comunicazione telematica (342). Per la loro evoluzione e diffusione è fondamentale l'apporto della tradizione grafico-mediale orientale, in particolare quella di *manga*

e *anime*, veicolata soprattutto dai videogiochi e dai prodotti di animazione. Poco più di un decennio dopo gli *emoticon*, nascono gli *emoji*. L'autrice delinea dettagliatamente il percorso attraverso il quale si costituisce un vastissimo repertorio di icone digitali, che comprende un vero e proprio "bestiario" di animali reali e fantastici (366) come il drago o l'unicorno; creature legate a miti e folklore (il Goblin, l'orco); raffigurazioni umane connesse a specifici mestieri, con la "duplicazione degli *emoji* di genere, tutti rappresentati nella versione sia maschile che femminile" (370); e supereroi buoni e cattivi, che si richiamano alla cultura dei *media*. Nel repertorio degli *emoticon* e degli *emoji* troviamo quindi rappresentate "figure e controfigure dell'umano" della società globalizzata, con nuove funzioni comunicative adeguate all'evoluzione tecnologica, allo stesso modo in cui figure come il *robot* e il *golem*, per ritornare al saggio di apertura di Mancini, si sono vestite di nuovi significati dettati dal progresso culturale, sociale e tecnologico.

Si chiude così una raccolta che potrà interessare sia il lettore curioso che lo specialista, ricca di contributi stimolanti e di prospettive variegata, dal visivo al testuale, dal filosofico al linguistico, che rappresentano efficacemente la fluidità del confine tra l'umano e le sue differenti raffigurazioni: animale, mostro, macchina.

Valeria Micillo

Tobias Hübinette
Att skriva om svensketen.
Studier i de svenska rasrelationerna speglade
genom den icke-vita svenska litteraturen
Malmö 2019: Arx Förlag, 390 pp. € 10,70

Giunta a compimento di un progetto di ricerca finanziato dal *Vetenskapsrådet* nel 2016, l'opera di Tobias Hübinette *Att skriva om svensketen. Studier i de svenska rasrelationerna speglade genom den icke-vita svenska litteraturen* (Scrivere sulla svedesità. Studi sulle relazioni razziali svedesi riflesse attraverso la letteratura svedese non-bianca) mette insieme i risultati di un progetto molto dibattuto e criticato dall'opinione pubblica svedese, talvolta anche con veemenza, a causa del controverso tema di indagine: relazioni di razza nella Svezia multiculturale odierna.

Pubblicato dall'editore Arx, che si occupa di studi critici su tematiche molto vaste come sport, società e cultura, con particolare attenzione all'antisemitismo, il nazionalsocialismo e la diversità in Svezia, *Att skriva om svensketen* è un'opera che si situa molto bene in questa dimensione editoriale, che intende dare nuove idee e spunti critici, spesso pungenti, sulla società svedese di oggi.

Il progetto fu criticato in quanto ritenuto suscettibile di fissare differenze razziali in un paese che si definisce non razzista. Di fatto, Hübinette (9) ritiene che l'indignazione di cui è stato vittima dipende dal fatto che in Svezia c'è una grande avversione nei confronti del termine *ras* 'razza' e ciò che essa comporta. La copertina del libro, forse come risposta un po' provocatoria, presenta uno sfondo blu con il titolo scritto in giallo, evocando chiaramente i colori della bandiera svedese: intento provocatorio in quanto lo studio mette in discussione il concetto di nazionalismo e nazionalità svedesi.

In questo studio l'autore critica il concetto di *svensket* 'svedesità', investigando autori, opere e figure letterarie svedesi che, per diversi motivi e sotto vari aspetti, non vengono considerati pienamente svedesi da una parte della società nativa. Lo studio si incentra sulle relazioni tra lo *status* di diverse razze e la loro percezione asimmetrica in contesti quotidiani della Svezia multietnica odierna, in cui prende forma una nuova identità sempre più postmigratoria e postrazziale.

Per questa ricerca, Hübinette ha utilizzato fonti letterarie individuate tra quelli che definisce *icke-vita svenska författare* 'scrittori svedesi non-bianchi', ovvero autori con origine in Africa, Asia, Medio-Oriente, Sudamerica, Caraibi ed Europa sudorientale. I materiali scelti rendono lo studio innovativo e interdisciplinare,

mettendo in dialogo non solo le diverse forme di scrittura letteraria, bensì anche contributi da altre arti e ambiti espressivi come film, opere teatrali, *reportage*, *blog*, *podcast* e testi musicali, purché concernenti problematiche razziali. L'autore illustra il dato statistico secondo cui più di un quinto dei cittadini svedesi non-bianchi non viene trattato come svedese a pieno titolo ed è soggetto a discriminazioni (informazione fornita sulla quarta di copertina del libro).

Hübinette è attualmente professore di pedagogia e studi interculturali all'Università di Karlstad, in Svezia, e si occupa anche di studi razziali e *vithetsstudier* 'studi sulla bianchezza'. Lo studioso osserva che solo pochissimi studi sulla letteratura svedese hanno indagato aspetti quali razza, svedesità e bianchezza, o hanno messo in discussione la supremazia della pelle bianca nei rapporti interculturali nel paese scandinavo. Hübinette intende colmare questo *gap* nel contesto accademico nazionale attraverso un uso estensivo e chiaro del concetto di razza, che in Svezia nel 2009 è stato abolito dal discorso pubblico e solo raramente è stato esaminato criticamente.

Nei suoi studi precedenti, così come in quest'opera, l'autore importa terminologie, idee, teorie e metodi che provengono in gran parte da studi di razza americani. Egli rappresenta una figura di riferimento in Scandinavia e ha fornito agli studi sulla letteratura d'immigrazione di questo Paese una nuova cornice teorica, nuovi strumenti e sistemi concettuali con cui confrontarsi. Hübinette stesso riconosce l'importanza di tale operazione nella postfazione (313), in cui osserva appunto di aver "svedesizzato" la terminologia dei *Whiteness Studies*, introducendo termini come *vithet* 'bianchezza', *färgblindhet* 'daltonismo', *rasgrammatik* 'grammatica razziale', ecc. Tali teorie, potenziate in parte dagli studi postcoloniali, partono dall'assunto teorico che avere la pelle chiara diventa indicatore di un certo *status* sociale, che definisce una posizione normativa, privilegiata e desiderabile, in grado di stabilire chi abbia il diritto di essere pienamente svedese e chi no. Tra questi studi, Hübinette riconosce in particolare l'eredità del pensiero di W.E.B. Du Bois sullo sviluppo del criticismo americano sulla bianchezza.

Nel saggio *Makten över prefixen* (M. Matthis, *Orientalism på svenska*, Stockholm 2005: Ordfront: 104-126), la scrittrice Astrid Trotzig coniò il termine *filtro etnico*, per indicare una prospettiva adottata per leggere e comprendere la letteratura d'immigrazione contemporanea in base a elementi come la provenienza etnica e il passato biografico degli autori. Il filtro etnico viene ribaltato da Hübinette e riutilizzato all'inverso, ovvero non per comprendere i testi in base all'identità culturale, etnica e religiosa degli autori, bensì per decodificare la struttura delle asimmetriche relazioni razziali in Svezia, mostrando come lo svedese si definisca ipocritamente membro di una società cieca alla razza.

Lo studio contiene una lunga serie di citazioni testuali e riferimenti plurimi a numerosi autori, antologie e opere pubblicate negli anni 1969-2018, richiamandosi fortemente alla metodologia espositiva adottata da Allan Pred (A. Pred, *Even in Sweden: Racisms, Racialized Spaces, and the Popular Geographical Imagination*, Berkeley and Los Angeles 2000: University of California Press), che Hübnette conosce e cita. Sebbene sia ricco di citazioni da testi letterari e non solo, il testo non è da intendersi come una piccola storia della letteratura svedese contemporanea. Piuttosto, questa vasta raccolta di titoli e citazioni di varie tipologie serve all'autore per investigare criticamente sullo specifico tema delle relazioni razziali in Svezia che egli menziona tematicamente.

Il libro è diviso in otto capitoli, accompagnati da una prefazione e da una postfazione. Nella prefazione, Hübnette spiega la genesi del testo (a cui si è accennato sopra), rende conto delle sue scelte e chiarisce i confini teorico-metodologici. Il numero di testi letterari identificati è considerevole: l'autore riferisce di aver reperito circa 510 titoli di scrittori non-bianchi che vivono in Svezia. Si tratta esclusivamente di opere scritte in svedese, ambientate in Svezia, ma di queste lo studioso prende in esame solo quelle che presentano ed elaborano riflessioni, narrazioni, caratteri e temi relativi a disuguaglianze di razza e alla svedesità. In base a questi 'filtri' metodologici, dai 510 testi iniziali, Hübnette ha estratto circa duecento opere che affrontano, in maniera diretta o indiretta, i nuclei tematici da lui individuati. Ogni capitolo del volume, come egli stesso spiega, costituisce un *delstudie* 'sottostudio' autosufficiente.

Nel primo capitolo, Hübnette descrive la letteratura svedese non-bianca, termine che per lui sostituisce il più diffuso *invandrarlitteratur* 'letteratura degli immigrati'. L'autore ne spiega il retroterra storico, partendo dagli anni Settanta, quando la Svezia, per effetto di numerosi flussi immigratori, divenne formalmente paese multiculturale. Nello stesso capitolo, Hübnette espone buona parte della recente ricerca accademica sulla letteratura svedese non-bianca, sottolineando la scarsa presenza di indagini relative a studi razziali. Nel secondo capitolo, Hübnette passa in rassegna i principali esonimi usati in Svezia nei confronti di cittadini non-bianchi, termini stereotipici che definisce *rasord* 'parole razziali', come ad esempio *blatte* 'immigrato' (per lo più di pelle scura), *svartskalle* 'testa nera' e *mörkhyad* 'persona dalla pelle scura'. Questi termini mostrano il "magico potere" (78) di innescare processi di discriminazione razziale, tracciando confini e percezioni discorsive tra un noi e un loro. Hübnette osserva poi come, col tempo, di tali esonimi si siano appropriati i non-bianchi, che li hanno trasformati in definizioni in cui identificarsi con orgoglio e senza timore di sentirsi discriminati. Nel terzo

capitolo l'autore tratta le principali antologie in cui sono pubblicate opere di autori non-bianchi. Attraverso un'accurata ricostruzione bibliografica, HübINETTE nota come la pubblicazione unitaria di opere di diversi scrittori immigrati possa aver fatto nascere l'immagine di voci appartenenti a un collettivo letterario unito e organizzato (109). Il quarto capitolo si concentra su un tema particolarmente sensibile, che, osserva HübINETTE, viene affrontato molto spesso nei materiali analizzati: la presenza della donna svedese bianca come oggetto del desiderio per l'uomo eterosessuale non bianco. L'argomento principale è che la donna bianca sia da considerarsi mezzo per ottenere la piena integrazione nella società. L'argomento approfondito nel quinto capitolo riguarda, invece, il giudizio su personaggi non-bianchi adottati espresso da parte di personaggi non-bianchi non adottati (così si esprime l'autore). In particolare, HübINETTE si concentra sulla relazione tra questi due gruppi: per gli adottati è più difficile essere considerati pienamente svedesi rispetto ai non adottati. Dopo aver citato testi in cui emerge che gli adottati non-bianchi vengono scherniti e giudicati come "gli altri degli altri", HübINETTE giunge alla parziale conclusione che i personaggi non-bianchi non adottati ridicolizzano i personaggi non-bianchi adottati in segno di odio di classe e persino gelosia, in quanto detentori di un maggiore "capitale di svedesità". Essendo cresciuti in famiglie native svedesi, gli adottati non-bianchi sono ritenuti beneficiari di privilegi sociali, una maggiore integrazione e una percezione sociale più positiva rispetto ai non-bianchi non adottati.

Nel sesto capitolo, HübINETTE indaga come la letteratura svedese non-bianca tratti temi quali colonialismo, biologia razziale e movimenti svedesi di estrema destra, nel tentativo di capire come gli svedesi non-bianchi elaborano e riconcettualizzano questioni ancora relativamente controverse. Questo capitolo si serve in buona parte anche di testi letterari di autori appartenenti alle cinque minoranze ufficiali del paese (sami, rom, finlandesi, tornedalians ed ebrei). Qui HübINETTE tratta temi che nel discorso pubblico non vengono, secondo il suo parere, affrontati volentieri, e che equiparano la Svezia ad altre potenze occidentali che hanno perpetrato violenze e hanno ereditato mentalità coloniali sia dentro che fuori i propri confini.

Nel settimo capitolo, HübINETTE entra nella sfera privata dei personaggi di alcune delle opere prese in esame. L'autore elabora il concetto di *raslig medvetenhet* 'consapevolezza razziale', citando testi in cui la coscienza della diversità dei personaggi non-bianchi viene messa in risalto in relazione ad antagonisti ben identificati e che ricoprono ruoli di una certa importanza nella società, come insegnanti, poliziotti e assistenti sociali bianchi. Nell'ottavo e ultimo capitolo,

Hübinette si pone la domanda se sia possibile *överskrida* ‘oltrepassare’ la razza e cambiare il concetto di svedesità dall’interno, livellando le differenze tra bianchi e non-bianchi. Lo studioso concettualizza il superamento dei confini razziali come un tentativo di *queera* ‘attraversare’ e conciliare le differenze tra bianchi e non-bianchi, ovvero tra svedesità e diversità o *mellanförskap* ‘identità di mezzo’. La conclusione di Hübinette è che una nuova svedesità sia in divenire, con l’adozione di una dimensione di *dubbel medvetenhet* ‘doppia coscienza’, in cui la condizione di avere *un’identitet kol trattino ‘bindestrecksidentitet’* non significa essere necessariamente meno svedesi, bensì che una svedesità non-bianca già esiste ed è plurale. Nella postfazione Hübinette ripercorre le sue linee di ricerca e ribadisce l’importanza della diacronia negli studi culturali, a cui rimprovera una certa “tendenza storica” (317).

Questo studio è ben strutturato e definito nelle sue finalità, nelle premesse teoriche e nei procedimenti metodologici, le argomentazioni sono discusse con rigore scientifico e precisione linguistica. L’opera è animata da una grande ambizione scientifica di fondo e lo si intuisce per l’elevato numero di fonti di cui Hübinette si serve, mettendole a confronto in un dialogo inter- e intratestuale.

È innegabile che il tema generale dell’opera sia controverso e sensibile, tanto da chiedersi fino a che punto si possa parlare di problematiche razziste in Svezia. A un primo sguardo, l’opera può sembrare una critica sterile della normatività bianca circondata da categorie razziali inferiori e sottomesse. L’aggravante, inoltre, sarebbe proprio nella tipologia delle fonti adoperate: opere per lo più di finzione utilizzate per investigare reali pratiche di razzismo in Svezia? Parte della risposta consiste, forse, nel fatto che Hübinette piega i testi letterari alla sua agenda politica, come lascia intendere Lidija Prazovic in una recensione del libro uscita nel 2019 su «Aftonbladet».

In ogni caso, il testo figura come fucina di intensa rielaborazione teorica e innovazione rispetto alla ricerca sulla letteratura d’immigrazione in Svezia, ricorrendo senza timori a termini tabù e argomenti sensibili per scardinare il silenzio ipocrita che, secondo Hübinette, giace dietro termini di facciata come *daltonismo razziale*, *multiculturalismo* e *diversità*. Per lo studioso essere ciechi alle differenze di razza significa anche essere ciechi alla razza come fonte di disuguaglianze.

Il frequente ricorso a citazioni dai testi esaminati indica un metodo comparatistico in cui l’elemento dialogico è centrale. Hübinette motiva la sua scelta in una nota (320), in cui dice di aver voluto far parlare gli autori e i loro personaggi il più possibile per mettere in risalto gli argomenti. In questo modo, i temi sembrano quasi emergere spontaneamente dalle opere, quasi come se le sole parole dei testi

bastassero a dire tutto, facendo quasi sembrare superfluo ogni suo commento critico. Il suo merito sembra quasi quello di aver soltanto assemblato i testi, aver trovato i punti di collegamento tematico-narrativi tra realtà e finzione, attivando una sorta di ‘pilota automatico’ espositivo che pure si nota leggendo. Dalle citazioni riportate emergono sorprendenti coincidenze tematiche, lessicali e ideologiche in chiave diacronica, mostrando come nell’arco di circa cinquant’anni certe percezioni, problematiche e sensazioni critiche sulla diversità siano rimaste immutate.

Ma una domanda che, in quanto lettori critici, bisogna porsi è quanto così tante citazioni possano dare effettivamente autorevolezza e solidità metodologica al ricercatore, se alle sue riflessioni viene dedicato solo uno spazio residuale. Hübinette giustifica questa scelta metodologica (definita simulazione qualitativa) come una strategia che contribuisce a calibrare argomentazioni in grado di fornire al lettore una visione multipla e diversificata degli specifici temi trattati. Resta tuttavia il dubbio se l’autore si lasci o meno volutamente sopraffare dall’eccessiva presenza di citazioni.

Hübinette adotta uno spirito cauto, riflessivo e aperto a nuovi punti di vista e interpretazioni, senza sbilanciarsi troppo e, soprattutto, senza giungere a conclusioni affrettate. Tuttavia, nel quinto e nel sesto capitolo emergono alcune criticità. Nel quinto capitolo, quando riflette sullo scherno e la ridicolizzazione che i non-bianchi non adottati esercitano sugli adottati, non è chiaro il percorso di riflessione logica che lo porta a concludere che i non-bianchi non adottati provino in realtà un senso di inferiorità e gelosia. Probabilmente, nella stesura di questo capitolo gioca un ruolo non secondario il dato di fatto che Hübinette stesso è nato nella Corea del Sud ed è stato adottato da una famiglia svedese, per cui è anche oggetto di studio della sua stessa indagine (11). Pertanto, è difficile non supporre che le sue interpretazioni sugli adottati dipendano da un eccessivo coinvolgimento personale nella materia e possano essere condizionate da opinioni soggettive. I dubbi sulle conclusioni a cui giunge sono alimentati dal fatto stesso che Hübinette, quasi ossessivamente cerchi di menzionare il tema dell’adozione – in particolare quella dalla Corea del Sud – in ogni capitolo, spesso anche in maniera forzata. Nel sesto capitolo inoltre non convince la sua opinione, che esprime senza alcun riferimento a studi o dati, secondo cui il *Miljonprogram* (‘Programma Milione’, un progetto statale di ampliamento residenziale) fu razionalmente progettato seguendo i parametri fisici della statura degli svedesi, perfezionati dopo decenni di misurazioni biologico-razziali (204-205).

Pur cadendo talvolta in estremizzazioni e trappole logiche, Hübinette ha comunque dei meriti, come quello di dare nel suo lavoro ampio spazio alla lettera-

tura femminile non-bianca, reperendo testi e materiali anche ricorrendo a fonti alternative come piattaforme virtuali, *podcast* e *blog*, fino a ora poco o niente affatto investigate in ambito accademico. Anche grazie a questo, l'autore si ritaglia un importante spazio nel contesto accademico nazionale, che finora ha ignorato o non ha avuto il coraggio di mettere in discussione nuovi orizzonti di analisi critica contro il modo in cui si costruisce l'antirazzismo svedese.

In conclusione, questo libro rappresenta un punto di partenza non solo per la ricerca svedese, ma anche per quella europea, per comprendere che cosa abbia da dirci la letteratura, indipendentemente dall'origine degli autori e dal contesto nazionale. L'auspicio è che gli studi di letteratura adottino anche un approccio multidisciplinare, in cui studi culturali critici forniscono utili strumenti d'indagine per smascherare la presenza di temi tabuizzati. In futuro tale ricerca potrebbe dare più spazio anche ai contributi della musica *hip-hop* e della letteratura delle cinque minoranze ufficiali, che Hübnette con spirito autocritico ammette nella postfazione di aver trascurato, e alla letteratura delle colonie oltreoceano e del Sameland sul passato coloniale svedese, a cui nel volume sono state dedicate solo poche righe (193-194).

Il merito di questo volume risiede nel fatto che forse per la prima volta la ricerca sulla letteratura d'immigrazione mette ordine sulla ricerca precedente, su periodizzazioni, spaccature, motivi, linguaggi e testi che vengono messi in dialogo in modo fruttuoso e aperto a nuovi percorsi d'indagine. L'originalità di Hübnette consiste nel valore fondamentale del dialogo intertestuale, nella capacità delle opere di fare luce le une sulle altre, costruendo un coro di voci polifoniche attraverso una moltitudine di generi, a testimonianza di una svedesità in divenire.

Luca Gendolavigna

autori; autrici

Andrea Benedetti

Università di Urbino Carlo Bo; andrea.benedetti@uniurb.it

Sergio Corrado

Università di Napoli L'Orientale; scorrado@unior.it

Giuseppe D. De Bonis

Università di Napoli L'Orientale; gdebonis@unior.it

Francesco Fiorentino

Università Roma Tre; francesco.fiorentino@uniroma3.it

Nicoletta Gagliardi

Università di Salerno; ngagliardi@unisa.it

Vincenzo Gannuscio

Università di Modena e Reggio Emilia; vincenzo.gannuscio@unimore.it

Luca Gendolavigna

Università di Napoli L'Orientale; lgendolavigna@unior.it

Daniela Liguori

dottoranda di ricerca; daniela.liguori@virgilio.it

Elisabetta Iliara Limone

Università di Napoli L'Orientale; eilimone@unior.it

Oliver Lubrich

Universität Bern; oliver.lubrich@unibe.ch

Valeria Micillo

Università di Napoli L'Orientale; vmicillo@unior.it

Silvia Palermo

Università di Napoli L'Orientale; spalermo@unior.it

Micol Vicidomini

Università di Trento; micol.vicidomini@unitn.it

Il nome ufficiale della nostra rivista continua a essere: “Annali. Sezione germanica”, ma nel passare alla modalità online lo abbiamo abbreviato in “*germanica;*” – più sintetico, come nome d’uso, e al contempo quasi classico, nel suo riprendere il sostantivo neutro latino utilizzato per i concetti collettivi, nel senso dunque di ‘cose germaniche’. Esso riunisce così in sé i differenti campi di ricerca che trovano spazio nella rivista, sulla quale dal 1958 pubblichiamo saggi (talvolta raccolti in numeri monografici) e recensioni, in italiano e nelle principali lingue europee, su temi letterari, culturali, filologici e linguistici di area germanica, con un ampio spettro di prospettive metodologiche, anche di tipo comparatistico e interdisciplinare.

Insieme al nome sintetico abbiamo scelto come nuovo simbolo il punto e virgola, per distinguere ma al tempo stesso collegare tra loro i vari ambiti disciplinari della germanistica. Un segno di punteggiatura sempre meno utilizzato e per questo forse un po’ desueto, ma che ci sembra acquisire una particolare potenzialità semantica: pur marcando uno stacco più forte, il punto e virgola connette parti indipendenti e le pone in dialogo – ha qualcosa di interlocutorio, nella consapevolezza che voler costruire un discorso fatto di punti fermi sia oggi più che mai illusorio.

•
;

letterature e culture di lingua tedesca;
linguistica tedesca;
filologia germanica;
studi nordici;
studi nederlandesi



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
prodotto nel mese di dicembre 2021



Oliver Lubrich

Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens

Daniela Liguori

Il “rimuginatore eroico”.
Benjamin lettore di Baudelaire

Francesco Fiorentino

Brecht e il teatro dell’anonimo.
Sulla scena antinarcisistica del *Lebrstück*

Elisabetta Ilaria Limone

Grünbein e Kaschnitz: le città di
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia

Sergio Corrado

La Grecia moderna all’ombra del suo passato.
Il discorso filellenico nella lirica tedesca

Luca Gendolavigna

A magic potion in present-day Sweden.
Elixir by Alejandro Leiva Wenger

Giuseppe D. De Bonis

Speaking and writing:
diamesic variation in the Germanic magic

Nicoletta Gagliardi

La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF:
una proposta

Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo

Aneinander vorbeireden:
la politica e la lingua dei giovani in Germania

recensioni