



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi Umanistici Interculturali

Ciclo XXXI

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/13 «Letteratura tedesca»

SCRIVERE PER IMMAGINI:

LO STILE SPERIMENTALE DI HERTA MÜLLER

Primo Supervisore:

Chiar.mo Prof. Raul Calzoni

Secondo Supervisore:

Chiar.ma Prof.ssa Elena Agazzi

Tesi di Dottorato

Silvia VEZZOLI

Matricola n. 1006198

Anno Accademico 2017/18

INDICE

<i>Avvertenze sulle modalità di citazione</i>	4
<i>Ringraziamenti</i>	5

SCRIVERE PER IMMAGINI: LO STILE SPERIMENTALE DI HERTA MÜLLER

INTRODUZIONE	7
--------------	---

PRIMO CAPITOLO

Herta Müller tra finzione e (auto)biografia	10
---	----

1. La realtà come materia prima	10
2. Dal villaggio alla città	20
3. La città: il linguaggio prima di tutto	36
4. Dalla Romania alla Germania	43
5. Altre opere	44
5.1. <i>Atemschaukel</i> (2009)	44
5.2. Saggi, interviste e <i>Vorlesungen</i>	45
5.3. <i>Collage</i>	48

SECONDO CAPITOLO

Sperimentazioni interdisciplinari	54
-----------------------------------	----

1. Contatti interdisciplinari: opere d'arti totali	54
2. Sperimentazioni letterarie	64
3. Esperimenti tra arte visiva e letteratura: gli iconotesti	72
3.1. Esempi iconotestuali nel Novecento letterario tedesco: W.G. Sebald,	
Peter Weiss, Arno Schmidt	77
3.1.1. W.G. Sebald: tra testo e fotografia	78
3.1.2. Peter Weiss: pagine di <i>collage</i>	81

3.1.3. Arno Schmidt: i <i>Fotoalben</i>	86
3.2. Immagini testuali – immagini di pensiero	90
TERZO CAPITOLO	
«Eine visionäre farbige Bildersprache»	97
1. Sequenze visivo-narrative in <i>Der Wächter nimmt seinen Kamm.</i> <i>Vom Weggehen und Ausscheren</i>	98
2. Presenze visuali nei testi di <i>Barfußiger Februar. Prosa</i>	123
3. Forme miste in prospettiva iconotestuale	138
CONCLUSIONI	147
BIBLIOGRAFIA	152

Avvertenze sulle modalità di citazione

Le citazioni di testi e interviste di Herta Müller verranno mantenuti in originale nel testo, con traduzione italiana in nota. Di tutte le altre citazioni si è scelto di apporre la traduzione italiana nel testo e il riferimento all'originale in nota.

Ove non chiaramente specificato, le traduzioni italiane sono di chi scrive.

Ringraziamenti

I miei più sinceri ringraziamenti sono rivolti al prof. Raul Calzoni e alla prof.ssa Elena Agazzi, i quali, con pazienza e cura, hanno supervisionato il presente lavoro, offrendo momenti di confronto e di supporto inestimabili.

Un particolare ringraziamento va alla prof.ssa Federica Venier per la gratuità con la quale si è sempre resa disponibile per un consiglio, una critica costruttiva e una chiacchiera di fronte a un buon caffè.

Ringrazio, poi, tutto il personale della Biblioteca delle Facoltà Umanistiche dell'Università degli Studi di Bergamo, per il loro celere lavoro di recupero libri e di prestito interbibliotecario.

SCRIVERE PER IMMAGINI: LO STILE SPERIMENTALE DI HERTA MÜLLER

INTRODUZIONE

Herta Müller, pur vincendo, tra gli altri, il prestigioso premio Nobel per la letteratura nel 2009, rimane per lo più sconosciuta al grande pubblico italiano, che difficilmente può trovare più di due o tre sue opere tra gli scaffali delle librerie (a fronte di venticinque pubblicazioni dell'autrice dal 1984 al 2014). Questa assenza – tutta italiana – non rispecchia l'enorme interesse da parte della critica e del pubblico estero nei confronti di questa autrice e della sua produzione.

Mi avvicinai a Herta Müller durante gli studi universitari, quando, per puro caso, durante un'esercitazione di ascolto in lingua tedesca, si parlava della sua ultima opera, *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011). Iniziai a interessarmi ai suoi testi e ad avvicinarmi cautamente al suo stile, semplice e lineare nei saggi, criptico e complesso nelle opere in narrativa. Mi affascinarono in particolare le sue opere collagistiche, che trovai particolarmente intriganti. Nonostante la difficoltà incontrata nella lettura, ciò che colpì il mio sguardo allora furono i colori, le immagini e i ritagli di parola che componevano le frasi. Proprio questa dimensione visiva, che cattura istintivamente lo sguardo di chi anche solo osserva i *collage* mülleriani, senza addentrarsi nella loro lettura, ha dato il via a una serie di riflessioni sul rapporto tra una dimensione visuale e una testuale, che è divenuto il perno del presente lavoro.

Partendo da un necessario capitolo introduttivo, nel quale osservo la vita di Müller attraverso le sue opere e nel quale viene messo in discussione il rapporto esistente tra le produzioni letterarie dell'autrice e le sue esperienze biografiche, ho voluto concentrare l'attenzione sull'importanza di alcuni avvenimenti personali, cruciali per lo sviluppo del suo stile. Individuando i luoghi fondamentali della sua vita – il villaggio svevo, la città rumena e la Germania – è stato possibile addentrarsi nelle ragioni che hanno spinto l'autrice a utilizzare il *medium* letterario per rappresentare il mondo circostante. In questa

prima parte vengono pertanto affrontate questioni di stile rilevanti e le principali tematiche che emergono dalle opere. A tale scopo, si è rivelato di estrema utilità l'ultimo volume sull'autrice curato da Norbert Otto Eke¹ che, attraverso le voci dei maggiori critici mülleriani presenti sulla scena internazionale, viviseziona sotto ogni aspetto l'opera *omnia* di Müller, fornendo dei validi punti di partenza per l'approfondimento non solo delle sue opere, ma anche del contesto storico-letterario.

Ho cercato, nel secondo capitolo, di inserire la produzione di Müller nel più ampio contesto sperimentale novecentesco, evidenziando come essa si ponga, da un lato, perfettamente in relazione con le sperimentazioni avanguardiste e, dall'altro, con gli originali tentativi letterari del secondo dopoguerra, individuando nello stile di W.G. Sebald, Peter Weiss e Arno Schmidt alcuni elementi comuni a quello dell'autrice. Partendo dalle sperimentazioni interdisciplinari, originarie nel secondo romanticismo tedesco e in particolare dalla progettazione wagneriana del *Gesamtkunstwerk* e dalle sue successive modulazioni, ho potuto creare un imbuto teorico essenziale per l'analisi delle opere selezionate nell'ultimo capitolo, incentrato sul rapporto esistente tra la letteratura e le discipline artistiche. Pur rimanendo entro i confini letterari, si è reso utile e necessario individuare negli studi sull'iconotesto di Michele Cometa e Lilian Louvel alcune linee guida che hanno reso possibile una classificazione delle «forme miste», analizzate nel terzo capitolo, che inglobano inevitabilmente un discorso sullo sguardo e sulla visualità riscontrabile anche nelle riflessioni saggistiche dell'autrice. La visualità è resa, nei testi di Müller, non solo per mezzo di immagini vere e proprie, presenti nelle opere collagistiche, ma anche, in quelle in prosa, attraverso l'utilizzo di termini prettamente visivi, metafore, ipotiposi e altri strumenti retorici e testuali che permettono al lettore di visualizzare determinate «immagini mentali».

L'ultimo capitolo vede l'analisi vera e propria di due opere apparentemente molto diverse l'una dall'altra. La prima, *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, è un cofanetto di cartoline sulle quali sono composti testi-*collage* accompagnati da immagini. È questa l'opera più estrema dell'autrice, più sperimentale in assoluto, dove la forma-cofanetto rende ancor più straniante l'esperienza di lettura. La lettura, qui, è inevitabilmente accompagnata dalla quasi contemporanea visione e osservazione dell'immagine e,

¹ Eke (2017)

tendenzialmente, il lettore è portato a cercare un nesso esistente tra le due dimensioni (visiva e testuale). Come si vedrà, tale nesso non è scontato e spesso la relazione che unisce i due elementi della cartolina – il testo e l'immagine – va oltre la classica referenza. La seconda opera, *Barfußiger Februar*, è una raccolta di scritti «ibridi». L'intreccio tra prosa e poesia è evidente in alcuni brani, dove la presenza di rime interne e di versi rappresentano il retaggio delle prime esperienze letterarie dell'autrice. La ricerca di una dimensione visuale anche in questi testi ha prodotto risultati soddisfacenti, in quanto il linguaggio estremamente evocativo di Müller, insieme a un sapiente utilizzo della ripetizione e delle scelte lessicali, porta il lettore a individuare le immagini chiave per la decifrazione dei testi. L'essenza di questi brani risiede nella «frase taciuta», nel non detto, spesso sostituito dalla presenza di un'immagine.

PRIMO CAPITOLO

Herta Müller tra finzione e (auto)biografia

1. La realtà come materia prima

Il 2009 rappresenta un anno di svolta nella carriera della scrittrice Herta Müller. Il conferimento del Premio Nobel per la Letteratura incrementa in modo decisivo la diffusione delle sue opere in tutto il mondo. A partire dagli esordi, in particolare dall'anno 1984, quando viene pubblicata la prima versione non censurata della raccolta *Niederungen* nella Berlino Ovest, si possono individuare tre fasi nella ricezione della sua opera all'estero.² Inizialmente le prime traduzioni circolano nei paesi vicini alla Germania, e, nello specifico, in Danimarca e in Svezia dal 1985, in Francia e nei Paesi Bassi dal 1988. La seconda ondata di traduzioni interessa il Regno Unito nel 1989, la Spagna e la Norvegia nel 1990, il Portogallo e la Grecia nel 1993, l'Islanda nel 1995. Solamente quest'ultimo anno vede la prima traduzione di un'opera dell'autrice rumeno-tedesca nella natia Romania e negli altri Paesi dell'ex cortina di ferro. Infine, dal 1995 al 2009, le sue opere salpano negli Stati Uniti, in Giappone, in Turchia (nell'anno 1996) e in Brasile (nel 2004). Solo dopo l'assegnazione del Premio Nobel, Herta Müller si fa conoscere nel continente asiatico. In Italia, il mercato editoriale vede la prima traduzione di *Niederungen* con il titolo *Bassure*, a cura di Fabrizio Rondolino, nel 1987. Seguono, in ordine cronologico, *In viaggio su una gamba sola* (1992), *Il paese delle prugne verdi* (2008), *Lo sguardo estraneo* (2009), *In trappola* (2010), *Cristina e il suo doppio* (2010), *Oggi avrei preferito non incontrarmi* (2011), *Il re s'inchina e uccide* (2011), *La paura non può dormire* (2011), *Il fiore rosso e il bastone* (2012), *L'altalena del respiro* (2012),

² Sievers (2013)

L'uomo è un grande fagiano nel mondo (2014), *La mia patria è un seme di mela* (2015). Resta, quindi, di fatto, sconosciuta al grande pubblico italiano fino al fatidico 2009, anno a partire dal quale il numero delle sue opere tradotte cresce in maniera esponenziale. Ad oggi, di ventidue opere pubblicate in tedesco, undici sono tradotte in italiano. Nonostante l'interesse per Herta Müller sia notevolmente accresciuto anche nel nostro Paese, è significativa la pressoché totale assenza, nelle traduzioni italiane, di prefazioni e/o note del traduttore che introducano l'opera. L'unica eccezione è rappresentata dall'edizione Sellerio di *In trappola* curata da Federica Venier, che contiene un interessante saggio nel quale, oltre ad analizzare la trilogia dei testi tradotti e a interpretare la «cifra stilistica»³ dell'autrice, per la prima volta si mette in dubbio la consolidata ermeneutica di tale opera come «saggio», alla luce di una ri-modernizzazione del genere del «prosimetro». L'ibridazione dei generi è una costante nell'opera mülleriana: essa è caratterizzata, infatti, da testi in narrativa, saggi, *Poetikvorlesungen*, interviste, *collage*. Le tematiche affrontate dai diversi generi testuali appena citati sono ricorrenti: sulla base di avvenimenti realmente accaduti vengono (ri)elaborati ricordi di esperienze personali vissute dall'autrice. Leggendo le sue opere, quindi, si possono ricostruire i momenti salienti della sua vita sino ad oggi. Rivisitando i luoghi e ripercorrendo gli eventi del suo passato attraverso le sue narrazioni, emerge lo stretto legame che intercorre tra finzione e realtà.

Nata in un villaggio svevo nel Banato rumeno, trasferitasi nella città di Timișoara per frequentare il liceo e gli studi universitari e, infine, emigrata a Berlino ovest, i luoghi della sua vita costituiscono, insieme alla loro rispettiva situazione storico-politica e linguistica, i fondamenti della scrittura e dello stile letterario dell'autrice. Prima di addentrarsi nell'analisi delle opere alla luce degli avvenimenti biografici, è di fondamentale importanza capire quale sia il rapporto tra la realtà e la finzione in ciò che scrive. Se, infatti, può risultare facile riconoscere nel ricorrente io-narrante delle sue opere la loro autrice, così come considerare i protagonisti in terza persona suoi *alter ego* e, di conseguenza, i fatti descritti esperienze realmente vissute, non è altrettanto scontato poter considerare le sue opere puramente autobiografiche. Ad una lettura approfondita e incrociata di opere in narrativa, saggi e interviste, si capisce che tra il narrato e la realtà non c'è una corrispondenza diretta. I fatti narrati si intrecciano con quelli realmente

³ Venier (2010), p. 14

accaduti creando un testo che, da un lato, non rispetta pienamente un eventuale patto autobiografico, per dirla con Lejeune,⁴ dall'altro, non rispetta neppure un eventuale patto finzionale. La commistione creata tra i livelli di realtà delle sue opere scaturisce dalla relazione tra la scrittura e il ricordo. Nonostante Müller stessa tratti il contenuto dei suoi testi come effettive rielaborazioni dei ricordi del suo passato, la scrittrice considera il testo, citando George Semprún, il risultato di una «realtà inventata»:

Sie (die Erinnerung) versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsache hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt George Semprún. [...] Erinnerung setzt sich anders zusammen als die Tatsachen von damals. Manches ist beiläufig, anderes jedoch schwerer und wichtiger, stellt sich daher deutlicher heraus als damals, während es geschah. [...] Bewußt wahrnehmen, sich etwas gezielt merken, hat nicht den gewünschten Einfluß auf die Erinnerung. Sie ist so selbständig im Kopf [...]. Da, wo es doch die Tatsache gab, die so und nicht anders waren, geht sie unberechenbare Wege. Und sie kommt nicht dahin, wo die Tatsachen standen, sondern dorthin wo sie keinen Boden haben.⁵

La base su cui Herta Müller costruisce i suoi testi è sicuramente la sua esperienza personale. Tuttavia, il ricordo, per come lo concepisce l'autrice, non è un qualcosa di stabile e invariabile nella mente dell'individuo: è fallace e fluttuante, imperfetto e mutevole nel tempo. Un ricordo può rimanere impresso nella mente per sempre, oppure solo per un certo periodo. Esso cambia nel corso del tempo e, per questo, può non corrispondere esattamente a quanto vissuto in passato. Frutto di questo confuso e imprevedibile processo mentale sono i testi mülleriani, che propongono spesso gli stessi

⁴ Cfr.: Lejeune (1986)

⁵ Müller (1996), pp. 21-22; trad. it. Müller (2010), pp. 39-40: «[il ricordo] cerca di ricostruire quel che è stato il più precisamente possibile, ma ciò non ha niente a che fare con l'esattezza dei fatti. La verità del ricordo scritto deve essere inventata, scrive Jorge Semprún. [...]. Il ricordo si struttura in modo diverso rispetto ai fatti di allora. Qualcosa è secondario, qualcos'altro al contrario più grave e più importante di quando stava avvenendo [...]. Osservare coscientemente, annotarsi qualcosa con uno scopo, non ottiene l'effetto desiderato sul ricordo. Esso nella nostra testa è indipendente [...]. Laddove c'erano fatti che furono così e non altrimenti, esso percorre cammini imprevedibili. E non giunge dove stavano i fatti, ma dove essi non poggiano più su nulla»

sostanziali avvenimenti, pur mutandone il contesto o dettagli più o meno rilevanti. Nel saggio *Denk nicht forthin, wo du nicht sollst*, Herta Müller ricorda, ad esempio, di quando, all'età di sette anni, in viaggio con i nonni verso il villaggio di un prozio, incontra un branco di lupi che la nonna, grazie all'intonazione di una canzone, riesce a far fuggire:

Das Singen im Extremfall hab ich auch erlebt:

Ich war vielleicht sieben Jahre alt und fuhr mit den Großeltern mit dem Fiaker in ein anderes Dorf zum Bruder meines Großvaters. Es waren die ersten wärmeren Tage, der Schnee war weg. Aber auf dem Weg fing es wild an zu schneien. Wir wickelten uns in Decken, und Großmutter spannte den Regenschirm auf. Wir kamen durch den Akazienwald, der Fiaker blieb in der weichen Erde stecken. Wir stiegen ab, zerrten und schoben, halfen dem Pferd. Da heulte es nah im Wald, und wir sahen das Rudel, acht Wölfe. Und sie kamen auf uns zu, immer näher, ganz nah verlangsamten sie den Schritt. Sie brachten sich in Stellung für den Angriff. Meine Großmutter nahm den schwarzen Regenschirm. Sie spannte ihn auf, fing an zu singen: / Heiße Kathreinerle, schnür dir die Schuh! / Schürz dir dein Röckele, gönn dir kein Ruh! / Didl, dudl, dadl, schrumm, schrumm, schrumm, / geht schon der Hopster um: / Heiße Kathreinerle, frisch immerzu! / Sie sang das Lied rau, mit abgehackten Silben, hielt den Schirm vor sich, zuckte damit bei jeder Silbe, ging im Takt kleiner präziser Schritte auf die Wölfe zu. Ich sah den eisigen Atem über ihren Wachsnasen und ihr Maul innen blasslila wie dampfende Magnolien. Die Präzision ihrer Augen und ihrer Pfoten im Halbkreis. Und im Abendwerden das nackte Baumgerippe. Alles zusammen kam es mir vor wie das Ende des Lebens. Ich zog mir die Decke über den Kopf und dachte an die Großmutter vom Rotkäppchen, die von einem Wolf gefressen wurde. Und hier waren acht Wölfe. Ich hatte gelernt, dass sich die Erde immer dreht. Ich hoffte, dass sie jetzt die Wölfe von uns wegdreht. Meine Großmutter sang ihr Kathreinerle-Lied noch mal und noch mal. Dann spürte ich sie neben mir auf dem Sitz. Die

Erde hatte die Wölfe wirklich von uns weggedreht, sie zogen ab. Waren sie musikalisch, ziemlich lange haben sie zugehört. Wollten sie keine singende Beute fressen?⁶

La canzone svolge in questo passo un ruolo fondamentale, perché essa è, a parere della bambina, l'elemento che scoraggia i lupi a mangiarsi la nonna. In un testo come la *Dankrede* tenuta dall'autrice nel marzo del 2010, in occasione del conferimento del premio *Hoffman-von-Fallersleben* alla letteratura critica, da cui è tratta la citazione e in cui l'autrice esplora le diverse funzioni della musica e delle canzoni popolari, il ricordo viene utilizzato per testimoniare il potere salvifico della musica. Lo stesso avvenimento si ritrova, seppur con notevoli variazioni, nel racconto *Drosselnacht*, apparso per la prima volta in *Druckender Tango* nel 1984:

Auf Martins Rücken zitterte der Rock. Und als ich dieses Zittern nicht mehr in den Augen halten konnte, fiel mir ein, daß ich vor Jahren dieses Lied aus Martins Wintermantel gehört hatte, aus Martins Rücken. / Wir standen auf dem Hügel hinterm Dorf, im nackten Wald, im Schnee. Der Weg war zugeweht. Die Pferde wollten den Wagen nicht mehr ziehn. Wir gingen einem gelben Streifen nach. Es war der Fluß. Als wir oben auf dem Hügel

⁶ Müller (2013), p. 34; trad. it. Müller (2012), pp. 30-31: «Anch'io ho conosciuto il cantare in una situazione estrema: / avevo forse sette anni e stavo andando sul carro con i nonni in un altro villaggio, dal fratello di mio nonno. Erano le prime giornate tiepide, la neve non c'era più. Ma lungo la strada riprese a nevicare con forza. Ci avvolgemmo nelle coperte e la nonna aprì l'ombrello. Attraversammo il bosco di acacie, il carro si impantanò nel terreno molle. / Scendemmo, tirammo e spingemmo per aiutare il cavallo. A poca distanza nel bosco si sentì ululare e vedemmo il branco, otto lupi. Venivano verso di noi, sempre più vicini e ormai vicinissimi rallentarono l'andatura. Si misero in posizione d'attacco. Il nonno mi sollevò e mi mise sul sedile del carro, la nonna prese l'ombrello nero. Lo aprì e cominciò a cantare: / Ehilà, Kathreinerle, allaccia lo scarpino! / Non riposare mai, legati il gonnellino! / Didl, dudl, dadl, schrumm, schrumm, schrumm / ecco un bel saltarello, brum: / ehilà, Kathreinerle, sempre in allegria! / Cantava con voce roca, staccando le sillabe, teneva davanti a sé l'ombrello tremando ad ogni sillaba, al ritmo dei suoi piccoli passi precisi andò verso i lupi. Vidi l'alito gelido sopra i loro nasi di cera e le fauci che dentro erano di un colore lillà pallido, come vaporanti magnolie. La precisione dei loro occhi e delle zampe nel semicerchio. E nel crepuscolo, lo scheletro nudo dell'albero. Tutte queste cose insieme mi sembravano la fine della vita. Mi tirai la coperta sulla testa e pensai alla nonna di Cappuccetto Rosso, che era stata divorata da un lupo. E lì c'erano otto lupi. Avevo imparato che la terra gira sempre. Speravo che in quel momento girasse allontanando da noi i lupi. La nonna cantò ancora una volta la canzone di Kathreinerle e un'altra volta ancora. Poi la avvertii accanto a me sul sedile la terra, girando, aveva allontanato davvero da noi i lupi, si ritirarono. Forse amavano la musica, erano rimasti ad ascoltare piuttosto a lungo. Forse non volevano divorare una preda cantante?»

angekommen waren, kam ein Rudel Wölfe heulend auf uns zu. Es war so groß und schwarz, daß der Schnee sich grau verfärbte, daß die Bäume dichter wurden, daß es dümmerte im Wald. Wir zündeten mit einem Bündel Stroh ein Feuer an, um die Wölfe zu vertreiben. Das Feuer brannte schwach. Der Rauch war schwarz und um den Rauch zerfloß der Schnee. Die Pferde rasselten mit dem Geschirr. Der Wagen krächzte. Jakobschlug mit der Lederschnur der Peitsche wilde Kreise durch die Luft und schrie. Ich weinte. Nur Martin stand mit großen Augen hinter einem Schlehenstrauch, der größer war als er und größer als mein schwarzer Regenschirm, mit dem er spielte. Das Rudel war schon auf der Hügelspitze. Die beiden Wölfe, die es durch den Schnee führten, waren so nah, daß wir die Augen glänzen und den weißen Dampf aus ihren Zähnen steigen sahen. Martin spannte den schwarzen Schirm auf und lief zum Feuer. Die beiden Wölfe sahen den aufgespannten schwarzen Regenschirm und blieben stehn. Jakob riß den Schirm aus Martins Hand und ging mit kleinen unsicheren Schritten auf die Wölfe zu. Ich lief zum Wagen und nahm Jakobs Regenschirm. Ich ging mit dem aufgespannten Schirm mit noch kleineren Schritten neben Jakob her. Die Wölfe kehrten uns den Rücken. Sie liefen heulend durch den Schnee, den sie zertreten hatten, über den Fluß ins Tal. Wir stiegen mit den aufgespannten Regenschirmen auf den Wagen. Wir führen zurück ins Dorf. Ich brannte, als wir eine Weile führen, die Sturmlaterne an. Sie schaukelte mit ihrem schwachen Licht zwischen den Rädern. Martin lag hinterm Sitz mit dem Gesicht auf einem Bündel Stroh und schlief. Er

krümmte sich. Als ich eine Decke über seine Füße legte, zitterte sein Rücken. Ich hörte durch den Rücken seines Wintermantels ein Lied. Es war sehr laut und war kein Lied.⁷

Premesso che *Drosselnacht* appartiene a un genere narrativo che accoglie la presenza di elementi finzionali, la ripresa dello stesso avvenimento nel discorso del 2010 apre a una nuova lettura del testo, mettendolo inevitabilmente a confronto con il mondo reale. L'io narrante del racconto, la madre di Martin e moglie di Jakob, si pone in relazione con la nonna citata da Müller nella *Dankrede*. Nel racconto la donna ricopre una posizione socialmente inferiore rispetto al marito, non prende iniziative e non è grazie al suo intervento che i lupi scappano. Anche a livello sintattico si nota la significativa differenza di azione dei soggetti «Ich» e «Jakob»: «Jakob schlug mit der Lederschnur der Peitsche wilde Kreise durch die Luft und schrie. Ich weinte».⁸ La sostanziale differenza sociale tra uomo e donna, tra marito e moglie, che emerge nel testo è qui brillantemente rappresentata dalle azioni: attiva e determinante quella di Jakob; passiva quella dell'io narrante. Nella *Dankrede*, al contrario, è la nonna l'unico soggetto che scaccia i lupi: il nonno viene appena nominato. Altre differenze emergono tra i due testi per le quali

⁷Müller (1987), p. 28-29: «La giacca tremava sulla schiena di Martin. E quando non riuscii più a sopportare questo tremore negli occhi mi venne in mente che quella canzone l'avevo già sentita anni prima dal cappotto di Martin, dalla schiena di Martin. Eravamo sulla collina dietro il paese, nel bosco nudo, nella neve. La strada era coperta. I cavalli non volevano più trainare la carrozza. Seguivamo una linea gialla. Era il fiume. Non appena arrivammo sulla collina ci si avvicinò un branco di lupi ululanti. Era così grande e nero che la neve si tinse di grigio, che gli alberi divennero più densi, tanto da far imbrunire il bosco. Accendemmo un fuoco con un mazzetto di paglia, per allontanare i lupi. Il fuoco ardeva debole. Il fumo era nero e attorno al fumo si scioglieva la neve. I cavalli si agitarono facendo un gran fracasso con i loro finimenti. La carrozza scricchiolò. Jakob fece dei cerchi nell'aria con la frusta di pelle e urlò. Io piangevo. Martin stava con gli occhi grandi dietro un cespuglio di prugne, che era più grande di lui e del mio ombrello nero con il quale giocava. Il branco era già sulla cima della collina. I due lupi che guidavano il branco attraverso la neve erano così vicini che vedevamo brillare i loro occhi e diventare sempre più intenso il vapore bianco dei loro denti. I due lupi videro l'ombrello nero aperto e restarono immobili. Jakob strappò l'ombrello dalle mani di Martin e si avvicinò a piccoli passi incerti verso i lupi. Io corsi alla carrozza e presi l'ombrello di Jakob. Con passi ancora più piccoli andai vicino a Jakob con l'ombrello aperto. I lupi ci voltarono le spalle. Corsero ululando attraverso la neve che avevano calpestato, lungo il fiume verso la valle. Salimmo con gli ombrelli aperti sulla carrozza. Tornammo indietro verso il paese. Passato un momento accesi la lanterna. Dondolava con la sua debole luce tra le due ruote. Martin era seduto dietro con il viso su un mazzetto di paglia e dormiva. Si piegò. Non appena posai una coperta sui suoi piedi la sua schiena tremò. Attraverso il tremore del suo cappotto sentii una canzone. Era molto forte e non era una canzone»

⁸«Jakob fece dei cerchi nell'aria con la frusta di pelle e urlò. Io piangevo»

verrebbe da chiedersi quale sia, prescindendo dai soggetti narranti, il testo più vicino alla realtà. Naturalmente saremmo portati a ritenere più veritiera la *Dankrede*, ma dato l'intrigante e continuo intreccio dei livelli di realtà e finzione e delle modificazioni della mente sui ricordi, la cui influenza su di essi la stessa Müller evidenzia, questa iniziale sicurezza crolla.

Spesso si sente parlare in saggi e studi sulle opere mülleriane di *autofiction*, termine complesso che, applicato a questi testi, vorrebbe dare una risposta all'altrettanto complessa questione del rapporto tra finzione e realtà. Gli anni Settanta vedono la nascita del concetto di *autofiction*. In Francia, Philippe Lejeune è alle prese con i suoi studi sull'autobiografia e con la tassonomia dei generi letterari. Con la fortunata intuizione che tra il lettore e l'autore di un testo ci sia un ipotetico patto, o contratto, Lejeune scruta i possibili scenari su uno *spectrum* che va dalla pura finzione all'autobiografia convenzionale.⁹ Secondo Lejeune, il «patto autobiografico» tra lettore e autore deve chiarire quale sia la relazione, nel testo, tra autore, narratore e protagonista. Per far ciò l'autore può decidere di avvalersi di elementi paratestuali, oppure dell'identità nominale.¹⁰ L'opposto all'autobiografia è la *fiction*, ossia una storia non reale, resa vera dal gioco del *make-believe*.¹¹ La storia raccontata, in questo caso, non ha un riferimento nella realtà: gli avvenimenti, i personaggi, i luoghi o il tempo non sono reali. Il lettore, come nel caso dell'autobiografia, dovrà essere informato della non veridicità della narrazione. Com'è allora possibile creare un testo che coniughi sia aspetti autobiografici, sia finzionali, se questi si trovano su due estremi apparentemente opposti? In altre parole: come funziona l'*autofiction*? Frank Zipfel affronta il rapporto tra finzione e letteratura e cerca di rispondere a tale domanda esaminando tre interpretazioni del termine. La prima è quella di Serge Doubrovsky, colui che per primo parlò di *autofiction*. Con il suo romanzo *Fils*, apparso nel 1977, Doubrovsky crea un testo in cui vengono narrati

⁹ Jones (2010), p. 175.

¹⁰ Cfr.: Zipfel (2009); Jones (2010); Bozzi (2017). La formula «Autore = Narratore = Personaggio» si riferisce principalmente a racconti in prima persona. Lejeune, tuttavia, non manca di interpretare, con tale formula, anche gli scritti autobiografici in terza persona, per i quali Zipfel ne propone una nuova: Autore = Narratore, Autore = Personaggio, Narratore ≠ Personaggio.

¹¹ Zipfel (2009), p. 288

avvenimenti realmente accaduti nella vita dell'autore attraverso una costruzione considerata «finzionale»:

Al contrario dell'*autofiction* più recente di altri autori, la resa finzionale di Doubrovsky, se così si può considerare, non riguarda gli avvenimenti raccontati, ma soltanto il loro assestamento ispirato alla psicoanalisi.¹²

I ricordi dell'autore non vengono ordinati secondo una logica cronologica, ma psicoanalitico-associativa.¹³ Egli si allontana dalla visione di un soggetto unificato, di un autore onnisciente, che cerca di ricostruire la sua vita nel modo più preciso possibile:¹⁴

L'ammissione dell'elemento finzionale è una chiara consapevolezza della fallibilità della memoria e rappresenta un distacco dalla mitica figura dello scrittore onnisciente, che guardando la sua vita, ne fa il punto della situazione decine di anni dopo il suo inizio. Non a caso, il rapporto con la dimensione temporale è una caratteristica della stessa definizione di Doubrovsky di *autofiction*.¹⁵

L'*autofiction*, secondo Doubrovsky, non è l'antitesi dell'autobiografia, anzi, ne sarebbe l'evoluzione naturale, un tipo specifico di sottogenere autobiografico. Al contrario, secondo critici come Vincent Colonna e Gerard Genette,¹⁶ essa altro non è che un tipo particolare di *fiction*, in cui il nome dell'autore corrisponde a quello del personaggio principale, mentre i fatti narrati sono inventati. Uno dei primi testi di questo genere è la *Divina Commedia* dantesca: il protagonista corrisponde nominalmente a

¹² *Ibidem*: «Im Gegensatz zu späteren Autofiktionen anderer Autoren betrifft Doubrovskys Fiktionalisierung, wenn man von einer solchen überhaupt reden kann, nicht die erzählten Ereignisse, sondern lediglich deren durch die Psychoanalyse inspiriertes Arrangement in der Erzählungen»

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Jones (2010), p. 177

¹⁵ *Ibidem*: «The admission of fiction is a clear recognition of the extent to which memory is fallible and a move away from the mythical figure of an omniscient writer looking back and taking stock of his life, many decades after it began. Indeed, this relationship with time is a key characteristic of Doubrovsky's own definition of autofiction»

¹⁶ Cfr. Colonna (2004); Genette (1991)

Dante, ma chiaramente il viaggio che egli intraprende è frutto d'invenzione. Infine, diversa è la prospettiva di Marie Darrieussecq,¹⁷ la quale sostiene che l'*autofiction* è un testo referenziale da un lato, finzionale dall'altro. Al lettore vengono presentati sia il patto autobiografico che quello finzionale (attraverso, per il primo, l'identificazione dell'autore con il protagonista, grazie ai rimandi alle altre opere, per il secondo, l'integrazione di elementi fantastici nella storia), ma egli non ha la possibilità di interpretare totalmente o parzialmente il testo secondo uno o l'altro patto. Secondo Darrieussecq, quindi, l'*autofiction* è un testo sempre e comunque ambiguo: laddove questa ambiguità sparisce, il testo diventa autobiografico, oppure pura *fiction*.

L'*autofiction* tematizza, tra le altre, una problematica tipica dei testi autobiografici: il ricordo. Esso è notoriamente impreciso e frammentario e le riflessioni di ispirazione psicoanalitica sull'autobiografia indagano se e in che misura l'autore cerchi di colmare le lacune della memoria.¹⁸ Come già emerso, nei testi di Müller i ricordi assumono un'importanza strategica. A partire da essi l'autrice costruisce il testo, inserisce elementi finzionali che permettono di colmarlo, laddove manca di dettagli, di chiarirlo, laddove risulti confuso, di arricchirlo, laddove serva porre l'attenzione su una certa questione.

Né autobiografismo, quindi, né *fiction* caratterizzano le opere mülleriane: la compresenza di fatti realmente accaduti e elementi finzionali fa sì che esse siano a tutti gli effetti *autofiction*, secondo le definizioni illustrate, e in particolar modo, secondo l'interpretazione che Darrieussecq ne dà. Fermo restando ciò, la materia prima che Müller modella nei suoi testi proviene sempre e comunque dalla sua memoria: i fatti narrati sono per lo più frutto della rielaborazione dei suoi ricordi. Per ritornare all'esempio precedente, quindi, la questione rimane aperta: non ci è dato sapere quale sia il testo più fedele alla realtà dei fatti. Grazie, però, all'opera saggistica dell'autrice, possiamo dedurre con certezza che l'avvenimento è realmente accaduto, è presente tra i suoi ricordi ed è stato rielaborato in forma letteraria.

¹⁷ Cfr. Darrieussecq (1996)

¹⁸ Zipfel (2009), pp. 306-308

2. Dal villaggio alla città

Alla luce di quanto visto sinora, la vita dell'autrice è essenziale per capire le sue strategie narrative. Alcuni cenni storici della terra d'origine di Müller, il Banato svevo, serviranno per comprendere meglio le dinamiche che attraversano la sua vita e di conseguenza le sue opere.

Negli anni Venti in Romania convivono diverse etnie: quella ungherese e quella tedesca sono le più importanti. L'insediamento dei tedeschi nelle ex regioni asburgiche di questo Stato inizia nel tardo Medioevo e si conclude nel XVIII secolo, quando tre ondate migratorie, avvenute dal 1722 al 1786, vedono, in particolare, l'insediarsi di popolazioni tedesche (per lo più *Schwaben*, svevi) nella regione del Banato rumeno. Diverse sono le motivazioni per le quali queste zone vengono popolate dagli svevi: dal rafforzamento demografico delle zone di confine della Germania con il regno asburgico, a motivi prettamente economici. La neonata comunità tedesca ha un forte orientamento nazionalistico, rafforzato da numerose disposizioni a favore di una garantita autonomia. Tale carattere sopravvive nel corso dei secoli e porta alla nascita di associazioni per la salvaguardia della tradizione e della lingua tedesca, come il *Verband der Deutschen in Rumänien*, fondato nel 1921. Di contro, l'inevitabile chiusura al mondo esterno, volta a favorire il rafforzamento interno della minoranza, ne ostacola la modernizzazione e rafforza sempre più l'isolamento della comunità.¹⁹ Tale situazione si riverbera anche nella condizione linguistica degli *Schwaben*: da un lato, avendo la concessione di utilizzare la propria lingua (il dialetto svevo) in ogni ambito privato o pubblico, essa si è decisamente allontanata dall'*Hochdeutsch* parlato in Germania, dall'altro, sotto queste premesse, la lingua di Stato (il rumeno) rappresenta, nel Banato, a tutti gli effetti una lingua straniera da inserire nei programmi scolastici.

Con la Seconda Guerra Mondiale la comunità subisce, come del resto tutto il mondo, un enorme trauma. Molti giovani lasciano per la prima volta la propria casa e il proprio villaggio per schierarsi al fianco di Hitler. Molti cadono in guerra, alcuni tornano reduci in un Paese completamente cambiato dall'inarrestabile conquista socialista. Fino alla

¹⁹ Höhne (2017), p. 113

metà degli anni Cinquanta, i benestanti sono costretti a insediarsi nella parte orientale del paese, perdendo così i propri possedimenti. Una volta ritornati nei loro villaggi, essi si riappropriano solo in parte delle loro proprietà, che rimangono prevalentemente statali. L'intera esistenza di questi villaggi tedescofoni, un tempo completamente isolati e indipendenti, si trova ora in pericolo: la guerra ha decimato la popolazione e ha portato all'interno delle comunità il *fremd*, cioè elementi estranei e stranieri. Le tradizioni e l'etnocentrismo di queste popolazioni vengono così messi a dura prova. Mentre questi cambiamenti portano, in alcuni casi, ad un rafforzamento dello spirito nazionalistico per cercare di preservare le proprie tradizioni, la propria lingua, le proprie norme sociali, in altri casi, soprattutto tra le nuove generazioni, si approfitta dell'irruzione del mondo esterno per fuggire dai villaggi alle città. Le mete ambite da chi fugge dalle comunità non sono soltanto le città rumene, ma anche quelle tedesche. Tale scelta si trasforma solo per pochi nella realizzazione di un sogno: tanto è isolato il Banato, quanto grande è la distanza spazio-temporale dal resto del mondo. Il tempo nella comunità sveva sembra, infatti, fermo e invariato da secoli e l'allontanamento dalla stessa per potersi amalgamare al resto del mondo e sentirsi parte di esso non fa altro che evidenziare ancor più la differenza fra gli abitanti di quella regione e i «cugini» tedeschi della Germania. Gli *Schwaben* del Banato erano ormai un popolo senza patria: non potevano considerarsi del tutto tedeschi e non erano mai stati rumeni.

Le nuove generazioni sono naturalmente le più sensibili a questi cambiamenti sociali. Da esse emergono alcuni giovani scrittori, che mettono per iscritto le proprie impressioni e considerazioni. Fra questi vi è Herta Müller, che inizia a scrivere poesie «occasional» per superare la depressione causata dalla sua permanenza in città durante gli anni del liceo. Il nuovo ambiente cittadino, polo opposto al villaggio natio, è, nei primi tempi, fonte di irritazione per la giovane, la quale, nostalgicamente, cercava in esso il suo villaggio.

Als ich ins Lyzeum kam, war ich zum ersten Mal gezwungen, sechs Tage hintereinander in der Stadt zu leben. [...] samstags durfte ich «nach Hause» fahren. In diesen sechs Tagen war ich verbittert und weinte vor Heimweh. [...] Ich wollte das Dorf sehen und das Haus und den Garten und die Bäume im Hof. Sechs Tage lang hatte ich in der Stadt das Dorf gesucht, weil ich etwas Bekanntes gesucht hatte, weil ich das Bedürfnis hatte, wohin zu gehören. Das Dorf war ein Rahmen für mich. Ich konnte nicht ohne Rahmen leben. Das

Dorf war in meinem Kopf. / Wenn mich etwas irritierte, wollte ich das nicht mehr tun. Ich hatte meine Selbstkontrolle im Kopf. Aber ich hatte auch die Gedanken im Kopf, die immer größere unsichere Räume fraßen. Denen konnte ich nicht entgehen und sie erschreckten mich. Ich hatte den Wunsch, «normal» zu sein, also in der Norm zu bleiben. In dieser Zeit schrieb ich Gedichte. Es waren Gelegenheitsgedichte, durch die ich meine Depression überwinden wollte.²⁰

Le motivazioni che spingono Herta Müller verso la scrittura in prosa si riassumono in un'unica grande questione: il rapporto con il suo villaggio natio e con le sue origini. L'amarezza provocata prima dall'allontanamento dal nido, poi dalla presa di coscienza dell'ottuso etnocentrismo degli *Schwaben* e dei loro valori «immaginari» scatenano una reazione fortemente critica nella giovane Müller. Solo l'oggettiva osservazione da lontano, dal margine, le permette di prendere coscienza della sua infanzia nel villaggio svevo. È in particolare la morte del padre che dà inizio a una prima, produttiva fase di scrittura narrativa:

Als mein Vater gestorben war, dachte ich immer öfter daran, daß es meine Kindheit vor lauter Stummheit nicht gibt, daß sie mir nicht gehört. Ich begann Erlebnisse aus meiner Kindheit aufzuschreiben, um mir diese durch die Sprache anzueignen. Ich musste wissen, was das Dorf in meinem Kopf aus mir gemacht hatte. [...] Der Haushalt, der Garten, das Feld zerstörten die Menschen, und die Menschen zerstörten den Haushalt, den Garten und das Feld. Die Selbstverständlich dieser Zerstörung machte mich arbeitsscheu. Ich konnte nicht akzeptieren, daß etwas lebensberechtigt ist, nur weil es nützlich ist. Das sogenannte Schöne bestand aus Gegenständen. Es durfte nicht gelebt, sondern nur angeschaut werden.

²⁰Müller (1981) in: *Neue Banater Zeitung*, 07.06.1981, cit. in Haupt-Cucuiu (2011), p. 81: «Quando iniziai il liceo, per la prima volta ero obbligata a vivere per sei giorni consecutivi in città [...] di sabato mi era permesso tornare «a casa». In questi sei giorni ero amareggiata e piangevo per la nostalgia di casa. [...] Volevo vedere il villaggio e la casa e i giardini e le piante nel cortile. Per sei giorni avevo cercato il villaggio nella città, perché cercavo qualcosa di familiare, perché avevo il bisogno di appartenere a qualcosa. Il villaggio era per me una cornice, non potevo vivere senza cornice. Il villaggio era nella mia testa. Quando qualcosa mi irritava, non volevo più farla. Avevo il controllo di me stessa nella testa. Ma avevo anche i pensieri nella testa, che divoravano spazi sempre più grossi e incerti. Non potevo andar loro contro e mi terrorizzavano. Desideravo essere «normale», rimanere all'interno della norma. In questo periodo scrivevo poesie. Erano poesie occasionali, attraverso le quali volevo superare la mia depressione»

[...] Meine Verstörung ist das Produkt dieser ethnozentristischen, imaginären Werte, auch wenn die Schwaben sich dagegen wehren, daß ich das sage.²¹

L'infanzia, i luoghi, le relazioni familiari, i valori, gli usi e i costumi della comunità tedesca, ma anche l'ambiente della città, in contrapposizione a quello del villaggio, sono le principali tematiche trattate, in modo pungente, nei primi racconti dell'autrice, pubblicati tra il 1978 e il 1987 e dapprima su alcune riviste locali, come il *Neuen Banater Zeitung*, il *Karpatenrundschau* o il mensile letterario *Neue Literatur*. Negli anni Ottanta essi furono raccolti nelle sillogi *Niederungen*, *Drückender Tango* e *Barfußiger Februar*. La prima raccolta, presente ora sul mercato in un'edizione del 2011 apparsa per i tipi di *Fischer Verlag*, ha alle spalle una significativa vicenda editoriale. Pubblicata inizialmente a Bucarest in una versione censurata, per la casa editrice *Kriterion* nel 1982, anche la sua seconda edizione del 1984 nella più liberale Berlino Ovest, fu soggetta a grossi cambiamenti, dovuti a motivi «puramente letterari»,²² per i quali i racconti in essa raccolti subirono significative modifiche e omissioni. Inoltre, in questa edizione, non vennero accettati alcuni racconti, perché «direttamente politici, e poco poetici». Müller stessa si dichiarò sorpresa che le modifiche fossero state dettate da «fini letterari».²³ L'edizione del 2010 per la casa editrice *Hanser* vide, finalmente, la pubblicazione di tutti e diciannove i racconti. Tuttavia, non nelle versioni originali, perché la stessa autrice, in occasione di questa edizione mise mano ai testi, apportando a volte sostanziali modifiche: alcuni vennero accorciati, altri arricchiti; nei tre testi esclusi dall'edizione del 1984 (*Inge*, *Herr Wultschmann*, *Die Meinung*) si nota una tendenza a un «assottigliamento dello stile»

²¹ *Ibidem*, cit in Haupt-Cucuiu (2011), p. 82: «Quando mio padre morì, pensai spesso che la mia infanzia, per l'intenso mutismo che la pervadeva, non era esistita, che essa non mi apparteneva. Iniziai a trascrivere gli avvenimenti della mia infanzia e ad adattarli a me stessa attraverso il linguaggio. Dovevo sapere che cosa il mio villaggio aveva fatto di me stessa nella mia testa. [...] La casa, il giardino, il campo distrussero le persone, e le persone distrussero la casa, il giardino e il campo. L'ovvietà di questa distruzione mi rese restia al lavoro. Non potevo accettare che qualcosa fosse in diritto di vivere solo perché utile. La cosiddetta bellezza è fatta di oggetti. Non dev'essere vissuta, bensì osservata. [...] La mia distruzione è il prodotto di questi valori etnocentrici e immaginari, anche se gli svevi non vorrebbero che io dica ciò».

²² Müller (2016), p. 47

²³ *Ibidem*

(*Verschlangung des Stils*)²⁴ e, significativamente, i racconti vengono qui chiamati «*Kapitel*», ponendoli in un'interrelazione non nuova, ma sicuramente più diretta.²⁵

Con i suoi primi trentanove testi in prosa, dei quali tre pubblicati nell'edizione del 1984 di *Niederungen* e undici nella successiva *Barfußiger Februar* (1987), la silloge *Drückender Tango*, pubblicata presso la rumena *Kriterion* nel 1984, ottenne poca eco nel panorama editoriale rumeno-tedesco, poiché di fatto, nello stesso anno all'autrice venne imposto un divieto di pubblicazione che la escludeva dal mercato editoriale rumeno.²⁶ Le successive pubblicazioni verranno, infatti, accolte da case editrici tedesche, come i già citati *Rotbuch*, *Carl Hanser Verlag* e *Fischer*.

Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt (1986) è un racconto lungo e rappresenta un'eccezione nella linea tematica seguita dai racconti di questa prima fase. Vengono qui trattati il ricorso alla corruzione e a squallidi compromessi di una famiglia rumeno-tedesca, da anni in attesa del tanto ambito permesso di espatrio. L'ultima raccolta di prose brevi, *Barfußiger Februar*, viene pubblicata l'anno successivo, che, significativamente, è quello in cui Herta Müller emigra nella Repubblica Federale Tedesca. Tre racconti tematizzano proprio il suo arrivo in Germania, mentre i restanti ventiquattro, tredici dei quali già pubblicati in Romania, descrivono, come i precedenti, luoghi e situazioni di un villaggio svevo e di una città rumena sotto la dittatura. Con *Barfußiger Februar*, l'autrice conclude la fase delle prose brevi, per iniziare a cimentarsi nella produzione di romanzi e collage.

Pur optando per una forma più ampia di scrittura, Müller si mantiene sempre fedele allo stile che caratterizza le sue prime opere e alle tematiche che esse affrontano. Immagini di famiglie, frammenti di vita quotidiana e riflessioni strettamente collegate al Banato svevo e ai momenti salienti della sua vita sono portati in letteratura attraverso uno stile satirico e fortemente critico, a causa del quale gli *Schwaben* la accusarono pubblicamente di essere una «*Nestbeschmutzerin*», un'«infangatrice del nido». In particolare, in seguito alla pubblicazione di *Das schwäbische Bad* nel 1981 sulla rivista locale *Neue Banater Zeitung*, la redazione ricevette numerose critiche rivolte al testo e

²⁴Müller, J. (2017), p. 16

²⁵*Ibidem*

²⁶*Ibidem*

all'autrice. L'effetto che questo brevissimo racconto ebbe sugli *Schwaben* fu tale da mettere sotto i riflettori la critica mossa dalla scrittrice a una società, i cui membri erano assuefatti dalla bigotteria e dall'estremo conservatorismo.²⁷ Il racconto, attraverso un pregnante utilizzo di ripetizioni formulari, descrive il momento in cui una famiglia sveva si lava nel bagno di casa. I cinque membri della famiglia, a turno, fanno il bagno in una vasca di acqua inizialmente calda e schiumosa. Nella stessa acqua si lavano, uno dopo l'altro, la figlia, la madre, il padre, la nonna e, infine, il nonno. Ognuno lascia galleggiare sull'acqua, che progressivamente raffredda e si scurisce, lo sporco del proprio corpo, ovvero i «*graue Nudeln*» (gnocchetti grigi).

Il brevissimo testo è stato successivamente inserito nella raccolta *Niederungen*, i cui racconti trattano oggetti, tematiche e riflessioni in modo altrettanto satirico. Questi testi giovanili rappresentano, salvo alcune eccezioni, una comunità patriarcale chiusa in se stessa, dove regna una ritualità priva ormai di senso, dove le superstizioni e le credenze popolari convivono con il bigottismo cattolico, dove gli affetti e le relazioni tra gli uomini si riducono a uno scambio comunicativo funzionale al lavoro o alla vita quotidiana. In questa società, l'unione tra uomo e donna doveva risolversi nel matrimonio e nel mettere al mondo dai due ai tre figli, per permettere la sopravvivenza della comunità. Le relazioni erano governate da convenzioni sociali che portavano, da un lato, ad un'apparente aderenza alla «norma», dall'altro, a un estremo cinismo. Dai racconti emerge la totale assenza di sentimento, soprattutto nelle relazioni matrimoniali, descritte attraverso un linguaggio diretto e crudo, che mette spesso in luce rapporti corrotti e puramente carnali. Nel seguente passo tratto dal racconto *Faule Birne* (dalla raccolta *Niederungen*), viene descritto il rapporto extramatrimoniale tra il padre dell'io-narrante e la zia in modo piuttosto freddo e distaccato e con una nota di disgusto, pervaso dal senso di colpevolezza avvertito dalla bambina, che è stata testimone uditiva del fatto:

Ein Quietschen fällt die Treppen runter. Ich heb den Kopf und lass ihn wieder fallen. Vater geht dem Quietschen nach. Vater ist barfuß. Er fingert mit den großen Händen an der schwarzen Tür. Die Tür quietscht nicht. Vaters Zehen knacken, und das Schloss der schwarzen Tür fällt lautlos hinter seinem Rücken zu. Die Tante kichert und sagt: kalte

²⁷ Cfr: Haupt-Cucuiu (2011); Bozzi (2005)

Füße. Vater schmatzt mit den Lippen und sagt: Maus und Heu. Das Bett knarrt. Das Kissen atmet laut. Die Decke überschlägt sich in langen Stößen. Die Tante stöhnt. Der Vater keucht. Das Bett zuckt in kurzen Stößen aus dem Holz. Hinter dem Haus lallt der Bach. Der Kiesel drängt, die Steine drücken. Käthe zuckt im Schlaf mit der Hand. Die Tante kichert, der Vater flüstert. Hinter dem schwarzen Fenster flattert ein runder Blatt. / Das Schloss der schwarzen Tür knackt. Der Vater steigt barfuß ohne Fersen die schmalen Holztreppe hoch. Sein Hemd ist offen. Sein Gehen riecht nach faulen Birnen. Die Falltür quietscht und fällt langsam zu. Käthe dreht das Gesicht im Schlaf. / Der Bach lallt zwischen meinen Augen: ich habe Ungekeuches getan, ich habe Ungekeuches angeschaut, ich habe Ungekeuches angehört, ich habe Ungekeuches gelesen.²⁸

Già dal titolo emerge il senso di disgusto che permea il racconto. L'odore di pere marce è, nel passo sopracitato, metafora olfattiva di un rapporto sessuale privo di sentimento, di un tradimento privo di senso di colpa e di un degradante, carnale rapporto tra due corpi, dal quale rimane soltanto un diffuso marciume. Il linguaggio scarno e allusivo accresce il senso di colpa non nel padre, o nella zia, ma nella bambina, che crede di aver fatto, osservato, sentito, letto cose impure («*Ich habe Ungekeuches getan, ich habe Ungekeuches angeschaut, ich habe Ungekeuches angehört, ich habe Ungekeuches gelesen*»). La progressione verbale sembra rispecchiare un'ascesa di azioni e di conseguenze che interessano un soggetto colpevole, un delinquente: per prima cosa avviene il fatto, quasi istintivo, poi lo si osserva, lo si contempla, successivamente si sente l'eco dei rumori, delle voci e si prende pian piano coscienza di quanto accaduto attraverso il senso dell'udito. Infine, si legge del crimine commesso sui giornali.

²⁸Müller (2011), pp. 107-108; trad. it. Müller (2013): «Un cigolio cade lungo le scale. Alzo la testa e la lascio ricadere. Papà segue il cigolio. Papà è a piedi nudi. Tasta con le grandi mani sulla porta nera. La porta non cigola. Le dita dei piedi di papà crocciano, e la serratura della porta nera si chiude silenziosa dietro le sue spalle. La zia ridacchia e dice: piedi freddi. Papà schiocca le labbra e dice: topi e fieno. Il letto scricchiola. Il cuscino respira rumorosamente. La coperta si rovescia in lunghe scosse. La zia sospira. Papà ansima. Il legno del letto sussulta in brevi scosse. Dietro la casa balbetta il ruscello. Il ciottolo incalza, le pietre premono. La mano di Käthe sussulta nel sonno. La zia ridacchia, papà sussurra. Dietro la finestra nera svolazza una foglia rotonda. La serratura della porta nera croccia. Papà sale in punta di piedi, senza scarpe, le sottili scale di legno. La sua camicia è aperta. I suoi passi puzzano di pere marce. La botola cigola e si chiude lentamente. Käthe gira la faccia nel sonno. Il ruscello balbetta tra i miei occhi: ho fatto una cosa impura, ho guardato una cosa impura, ho ascoltato una cosa impura, ho letto una cosa impura»

Il senso di colpa provato dalla bambina, nonostante la sua reale innocenza, rispecchia il sentimento dell'autrice derivante dal rapporto con suo padre. Arruolato nelle *Waffen-SS* all'età di 17 anni, Josif Müller si macchiò dei crimini peggiori nella storia dell'umanità. Nei racconti in particolare, ma anche nei romanzi, nei collage e nei saggi, sono numerosissimi i riferimenti a un padre alcolizzato, autista di camion,²⁹ che intona goliardicamente canti nazisti e che rimane completamente indifferente al suo passato. Numerose sono anche le riflessioni proprio sul rapporto con questo padre e sul suo coinvolgimento nella macchina nazista:

Wenn ich den Vater über den Krieg fragte, antwortete er nie. Die Schuldfrage schien mein Problem zu sein, nicht das seine. So blieb es bis zu seinem Tod durch Krankheit. Nicht *obwohl* er mein Vater war, mußte ich diese Fragen stellen, sondern viel mehr, *weil* er mein Vater war. [...] Er war für mich das erste Beispiel von einem zuerst ahnungslos und später dumpf und gleichgültig – wie aus dem Nebeneffekt des einfachen Lebens heraus – mitschuldig gewordenen Menschen. Ich zeigte ihm Paul Celans «Todesfuge». Er sah mich achselzuckend an. Aus der Beschäftigung mit seiner Schuld, an der er sich nicht beteiligte, habe ich die erste Warnung für mein eigenes Leben gezogen: Mitschuld ist niemals Folge, sondern Gleichzeitigkeit in dem, was man tut. [...] ich hatte demnach nicht nur allen Grund dazu, sondern keine andere Wahl: ich lebte in einer Diktatur und wollte nicht mitschuldig werden.³⁰

La generazione di Müller prende le distanze e, anzi, critica l'orgoglio nazionalista di quella dei padri, la loro aderenza ai valori nazisti, la loro indifferenza agli orrori provocati dal nazionalsocialismo, perché essa stessa si trova a subire le oppressioni di una dittatura come quella nazista, con le stesse forme di controllo, lo stesso linguaggio

²⁹ Di ritorno in Romania, Josif Müller inizia a lavorare per la LKW.

³⁰ Müller (1996), p. 8-9; trad.it. Müller (2010), p. 22-23: «Quando chiedevo a mio padre della guerra non rispondeva mai. La questione della colpa sembrava essere un problema mio, non suo. [...] Non *sebbene* lui fosse mio padre dovevo pormi questa questione, ma *proprio perché* era mio padre. [...] Per me lui fu il primo esempio di uomo divenuto complice dapprima senza saperlo e poi sordamente e con indifferenza – come in conseguenza di un effetto secondario del semplice vivere. Gli mostrai *Fuga di morte* di Paul Celan. Mi guardò con un'alzata di spalle. Dall'occuparmi della sua colpa, occupazione cui lui non prendeva parte, ho tratto la prima lezione per la mia vita: la complicità non è mai successiva, ma contemporanea a quel che si fa. [...] non avevo nessun'altra scelta: vivevo in una dittatura e non volevo diventarne complice»

d'indottrinamento, le stesse modalità di persecuzione. Questa generazione si trova, in poche parole, nella stessa condizione del popolo tedesco durante la dittatura hitleriana e, per evitare il rischio di ripetere gli stessi errori del passato, cerca di ribellarsi, di accusare le ingiustizie, di prendere una posizione netta nei confronti del governo di Ceaușescu. Come Elena Agazzi afferma a proposito della rimemorazione del passato nazista tedesco da parte del popolo della Germania:

Se le bocche sono rimaste a lungo sigillate, le coscienze dei tedeschi non hanno mai riposato. Pochi segnali, forse, di questo disagio, sono emersi in modo più deciso dai testi letterari degli anni Sessanta e Settanta, dissimulati nella strenua lotta al fascismo della generazione del '68 e nel commiato dai genitori che si erano macchiati di responsabilità che i giovani non volevano condividere come eredi storici del passato.³¹

Per Müller la situazione si complica: il naturale amore per il padre si scontra con l'odio nei confronti del nazista che fu: «Ich müsste ihn lieben, obwohl ich es nicht konnte – und gleichzeitig wusste, dass ich ihn liebte, obwohl ich es nicht wollte».³² Un rapporto di amore-odio che influenzerà inevitabilmente la sua scrittura e che rappresenterà uno dei *Leitmotive* di tutta la sua opera. In *Die Grabrede*, il racconto che apre la raccolta *Niederungen*, viene tematizzato proprio il profondo senso di colpa che Müller si porta appresso per essere parte di una schiatta di nazisti. Nel racconto, una bambina, durante l'orazione funebre al padre defunto, viene giustiziata dalla comunità della quale fa parte per le colpe commesse dal padre durante il servizio militare:

Wir sind stolz auf unsere Gemeinde. Unsere Tüchtigkeit bewahrt uns vor dem Untergang. Wir lassen uns nicht beschimpfen, sagte er. Wir lassen uns nicht verleumden. Im Namen unserer deutschen Gemeinde wirst du zum Tode verurteilt.

Alle richtete ihre Gewehre auf mich. In meinem Kopf war ein betäubender Knall.³³

³¹ Agazzi (2003), p. 4

³² Müller (2013), p. 85, trad.it. Müller (2012), p. 44 «Avrei dovuto amarlo, pur non riuscendoci – e nello stesso tempo sapevo che lo amavo, pur non volendolo»

³³ Müller (2011), p.11: trad.it. Müller (2013), p. 12 «Siamo orgogliosi della nostra comunità. La nostra virtù ci preserva dalla rovina. Non ci lasciamo insultare, disse. Non ci lasciamo denigrare. Nel nome della nostra comunità tedesca, sei condannata a morte. Tutti puntarono su di me i loro fucili»

La cornice onirica del racconto, resa evidente dal suo finale («Der Wecker läutete. Es war Samstag morgen, halb sechs»³⁴), sembra far emergere il subconscio della scrittrice. Infatti, in un'intervista per l'inserto «D» di Repubblica, Herta Müller sottolinea il peso che questo rapporto ha avuto sulle sue azioni e sulle sue prese di posizione:

Per me è estremamente importante il fatto che mio padre sia stato un SS. La biografia di mio padre fa parte della mia vita, indipendentemente dalla mia volontà. Non posso oscurarla, far finta che non esista. Se mio padre avesse incontrato Celan durante la guerra, cosa gli avrebbe fatto? [...] Quando avevo 17 anni ho pensato: ora ho l'età di mio padre quando è andato in guerra nei ranghi delle SS. E anch'io oggi vivo sotto una dittatura. Non devo fare compromessi. Celan era una vittima e anche io lo sono stata. Ma io faccio parte di una genealogia di carnefici e non mi è dato chiamarmi fuori, e non importa cosa faccia, come agisca e come la pensi.³⁵

In questo passo emerge già il fatto che Paul Celan (1920-1970), poeta rumeno ebreo di madrelingua tedesca, è innalzato nelle sue interviste e nei suoi saggi a vittima per eccellenza del nazismo. Müller prova un estremo senso di colpa per gli ebrei assassinati dal nazismo:

Ich hatte mit sechzehn, kaum in der Stadt, Gedichte von Paul Celan gelesen, ich habe sie fast nicht ausgehalten. Hier ging es um mehr als um Gedichte, denn ich musste mir beim Lesen sagen, dass ich in einer banatschwäbischen Welt geboren bin, mit einem Vater, mit Onkeln und Nachbarn, die Hitler dienten, als er Celans Eltern ermorden ließ. Der Grund für Celans Flucht aus Rumänien ist somit auch seine Angst vor meinem Vater. Und Celans

³⁴*Ibidem*, p.12; trad. it. Müller (2013), p. 13: «Suonò la sveglia. Era sabato mattina, le cinque e mezzo»

³⁵https://d.repubblica.it/attualita/2015/04/11/news/herta_muller_nobel_letteratura_intervista_storia-2558262/, data ultima consultazione: 14 settembre 2018

Selbstmord ist das Ende dieser Flucht. Ich genierte mich vor Gedichten, wollte mich für diesen Vater entschuldigen.³⁶

La giovinezza del padre e la sua attiva partecipazione alla macchina nazista si insinua ferocemente e provocatoriamente nella Müller diciassettenne, che, coetanea di quel giovane Müller che si arruolò nell'esercito hitleriano, prese coscienza del definitivo distacco dai valori che animarono le «generazioni dei padri» e che adesso, con la dittatura comunista in Romania, si stavano nuovamente diffondendo sotto un altro nome e nel culto di un altro volto. L'elaborazione di una colpa «passiva», ereditata da un padre ad essa insofferente, avviene, per Müller, attraverso la scrittura e una presa di distanza da tutto ciò che alimenta l'espandersi del totalitarismo ceauşeschiano.

Nel prosimetro *In der Falle*, l'autrice riflette sulla condizione degli esseri umani sotto una dittatura e individua quattro diverse situazioni (*Hypothesen*) entro cui essi possono muoversi per sopravvivere. Quelle che stila l'autrice non sono che *Umrisse*, abbozzi generici di persone-modello che, costrette o volontariamente, hanno più o meno collaborato con il regime.

1) Es kann sein: Einer stellt sich ungefragt zur Verfügung. Er will eine Position und das dazugehörige Privileg. [...] Beim Ungefragten ist keine Angst im Spiel, sondern der Wunsch nach Anerkennung und Autorität. Der Ungefragte will über andere bestimmen, trotz der ihm bewußten Mittelmäßigkeit, die er vor anderen nie zugeben wird. Und er erreicht durch Autorität, daß es bald niemand mehr riskiert, seine Mittelmäßigkeit oder Unfähigkeit zu bemerken, geschweige denn zu beanstanden. Der Ungefragte erlebt jeden Tag, daß er je mehr Anerkennung kriegt, je weniger er sie sich verdienen muß. Er tut Eigenes, das dem Staat sofort angenehm auffällt, als Zuverlässigkeit. Er weiß, was schnell wirkt, ist am deutlichsten zu sehen. Er will belohnt werden. Er *baut eine Falle* und wird zum *angstlosen Täter*. Sein Stuhl steht an der kurzen Tischkante, er ist der Kopf des Tisches. [...] 2) Es kann sein: Einer stellt sich zur Verfügung, *weil man nach ihm fragt*. Da

³⁶Müller (2013), pp. 116-117; trad. it. Müller (2012), p. 69 «A sedici anni, appena arrivata in città, ho letto le poesie di Paul Celan, ed è stato per me quasi insostenibile. Non era semplicemente questione di poesie ma di ben altro, perché leggendole ero costretta a dirmi che ero nata nel mondo del Banato svevo, con un padre, zii e vicini i quali avevano servito Hitler quando lui aveva fatto trucidare i genitori di Celan. Il motivo della fuga di Celan dalla Romania è perciò anche la sua paura di mio padre. E il suicidio di Celan è la fine di questa fuga. Provavo un senso di vergogna di fronte alle poesie, volevo scusarmi per quel padre»

ist schon Angst im Spiel und ein bißchen Unsicherheit im Schädel, ein bißchen schlechtes Gewissen. Er findet sich jedoch schnell damit ab, er merkt, es hat sich ausgezahlt. Das schlechte Gewissen verflüchtigt sich, weil sein Leben glatt läuft und die Tage sicher sind. Seine Angst verschwindet nicht. Er *bedient die Falle*, er wird zum *ängstlichen Täter*. Das darf den angstlosen Tätern nicht auffallen. Deshalb macht er seine Arbeit rücksichtsloser als der angstlose Täter, er eilt der Pflicht voraus. Ihm fällt nichts Eigenes ein. Damit man nicht merkt, daß er wegen der Angst, die zwischen ihm und seinem Auftrag steht, den Auftrag nicht verinnerlichen kann, erfüllt er ihn um so verlässlicher, um so genauer. Er wird vom angstloser Täter kontrolliert. Er hält sich immer in der Nähe der Falle auf, um sie auch unaufgefordert zu bedienen. Alles, was er erreicht hat, verdankt er der Falle. Er hat einen Stuhl an der langen Tischkante und sitzt dicht gedrängt. Neben ihm sind viele. [...] 3) Es kann sein: einer würde sich zur Verfügung stellen, aber man fragt nicht nach ihm. Er äußert seine Zugehörigkeit zum Staat nicht. Er fühlte auch keine aber, würde man ihn danach fragen, so würde er das Gegenteil sagen und sich sofort zur Verfügung stellen. Er würde sagen, er habe sich schon lange vorgenommen, seine Zugehörigkeit zu äußern. Leider habe er sich von sich selbst nicht überwinden können, dies zu tun. Und er freue sich, daß man endlich nach ihm fragt. Er habe nun die Möglichkeit, das zu tun, was ihm schon lange ein Bedürfnis war. Die Partizipation bleibt ihm erspart. Er weiß, daß man nicht mit ihm rechnet, das ist gut so, aber auch ein ständiges Risiko. Es ist täglich *auseinanderstrebende Angst* im Spiel: Angst für heute – Angst für später. [...] Er lebt schüchtern, will dem Staat nicht unbedingt angenehm, aber auf keinen Fall unangenehm auffallen. Er lebt abwesend und stumm. Er wird zum *Mitläufer*. Er hat einen kleinen Stuhl neben der langen Tischkante der ängstlichen Täter, einen Katzenstuhl am Tisch der Macht. Die Tischdecke kann er nicht sehen, um so besser jedoch die Schuhe unterm Tisch. Das reicht, denn seine auseinanderstrebende Angst muß immer wissen, wo die Schuhe hintreten. Er meidet die Nähe der Falle, wissend, daß sie nur den erwischt, der ihr zu nahe tritt. [...] 4) Es kann sein: Einer stellt sich nicht zur Verfügung. Es wird nach ihm gefragt und er lehnt ab. Oder es wird *nicht mehr* nach ihm gefragt, es ist schon davor zu spät für den Staat. Denn er sagt ungefragt und laut, was er denkt. Und wenn er mal schweigt, weiß man, daß dies noch schlimmer ist. Er ist ein *Verweigerer* und wird zum Staatfeind. Für die angstlosen und ängstlichen Täter ist er ein persönlicher Provokateur. Seinetwegen müssen sie arbeiten. Und am Umgang mit dem Verweigerer wird die Zuverlässigkeit der angstlosen und ängstlichen Täter gemessen. Für den Verweigerer ist die Falle gebaut. Auch die Mitläufer sehen das. Sie bemitleiden und meiden ihn. [...] Wenn er einen Stuhl hatte, wurde er ihm weggezogen. Hatte er keinen, wird er nie einen kriegen. Durch Beschattung, Verhöre und

Haussuchungen zeigt man ihm deutlich, daß er in der Falle ist. Wenn er mitten am Tag wie alle Passanten durch Straßen geht, sieht er sich öfter um. Abends bleibt er, vorsichtshalber zu Hause. Aber auch da horchte er, wohin die Schritte vor der Tür gehen, wohin der Fahrstuhl fährt. [...] Wenn er nach dem Fall des Regimes nicht beschädigt ist, ist er tot. Der im Gefängnis gestorbene Tod wurde als Herzversagen verbucht. Das Überfahrenwerden von einem Auto als Verkehrsunfall quittiert. Der Mord durch Fenstersturz, Erhängen, Ertränken von ängstlichen Tätern als Suizid inszeniert. Wenn er nur beschädigt ist, also lebt, hat er Tote im kleinen Freundeskreis. Todesdrohungen hat

auch er vielfach erlebt. Und so lang wie die verbliebene Lebenszeit wird er sich fragen, weshalb für den anderen und nicht für ihn die Falle zuschnappte.³⁷

È singolare come le quattro ipotesi descritte in questo passo ricordino le quattro tipologie di «colpa» nella *Schuldfrage* (1946) di Karl Jaspers. Nello specifico, le situazioni descritte da Müller corrispondono a tre varianti della *moralische Schuld* e a una della *metaphysische Schuld*. Müller descrive, nei primi tre punti, le situazioni in cui una persona risulta essere complice. La prima è la situazione in cui «uno si mette a disposizione *senza che glielo si chieda, volontariamente*». È il complice che non ha paura e che vuole ottenere «riconoscimento e autorità»; è quello che «*costruisce una trappola*». Per Jaspers, parte della «colpa morale» consiste nell'essere diventato parte attiva del Partito, per preservare la propria esistenza e non perdere eventuali *chances*:

Per affermare la propria esistenza, per non perdere il proprio posto, per non annullare le proprie chances, si diventò membri del partito e si diedero, con la propria condotta, altre prove morali di appartenervi.³⁸

La seconda ipotesi è quella per cui «uno si mette a disposizione *perché glielo si chiede*». Diventa complice per paura, e così facendo si rende conto di essere in una posizione vantaggiosa: «la coscienza sporca svanisce, perché la sua vita scorre senza intoppi e i giorni sono sicuri. La sua paura non scompare. *Serve la trappola*, diventa un *colpevole pauroso*». Anche per Jaspers, per sopravvivere, ci si mette una maschera e si finge di essere parte del Partito:

La *vita mascherata* – per chi voleva sopravvivere (...). Bugiarde dichiarazioni di lealtà di fronte ad autorità che ricorrevano alla minaccia, come la Gestapo, gesti come il saluto hitleriano, la partecipazione a riunioni e molte altre cose che producevano la parvenza di una reale partecipazione.³⁹

La terza situazione è quella di colui che non agisce di fronte a ciò che sta accadendo: «è combattuto ogni giorno tra due *opposte paure*: la paura per l'oggi, la paura per il dopo. Oggi gli si potrebbe chiedere: perché non ti sei messo a *nostra* disposizione? Dopo gli si

³⁷ Müller (1996) pp. 11-16; trad. it. Müller (2010), pp. 27-32: «1) Può essere: Uno si mette a disposizione *senza che glielo si chieda, volontariamente*. Vuole una posizione e i privilegi connessi. [...] Tra i volontari non c'è in gioco nessuna paura ma solo il desiderio di riconoscimento e autorità. Il volontario vuole decidere degli altri, nonostante la sua mediocrità, di cui è consapevole ma che non ammetterà mai dinnanzi ad altri. E attraverso l'autorità otterrà che presto nessuno rischierà più di notare la sua mediocrità o la sua incapacità, e tanto meno poi di criticare. Il volontario sperimenta ogni giorno che quanto più riconoscimento ottiene, tanto meno se lo deve meritare. Fa qualcosa di sua iniziativa, che subito lo stato con piacere considera come affidabilità. Sa che ciò che dà velocemente dei risultati è anche chiaramente visibile. Vuole essere premiato. *Costruisce una trappola* e diventa un *colpevole senza paura*. La sua sedia è quella al lato più corto del tavolo, è il capotavola. [...] 2) Può essere: Uno si mette a disposizione *perché glielo si chiede*. Qui c'è già in gioco la paura e in testa un po' di insicurezza, un po' di coscienza sporca. E tuttavia lui si mette velocemente il cuore in pace, nota che ne valeva la pena. La coscienza sporca svanisce, perché la sua vita scorre senza intoppi e i giorni sono sicuri. La sua paura non scompare. *Serve la trappola*, diventa un *colpevole pauroso*. I colpevoli senza paura non devono accorgersene. Per questo fa il suo lavoro più spietatamente del colpevole senza paura. Precorre gli ordini. Non fa niente di sua iniziativa. Perché non si noti che non può interiorizzare il suo compito, a causa della paura che si intrufola tra lui e il suo compito, lo svolge ancor più scrupolosamente, con precisione ancora maggiore. Viene controllato dai colpevoli senza paura. Si aggira sempre vicino alla trappola, per servirla anche non richiesto. Tutto ciò che ha raggiunto lo deve alla trappola. Ha un posto al lato più lungo del tavolo e vi siede tutto pigiato. Accanto a lui ce ne sono molti altri. [...] 3) Può essere: Uno si metterebbe a disposizione ma non si chiede di lui. Non dichiara la sua appartenenza allo stato. Non ne sente nessuna. Ma, qualora lo si richiedesse, affermerebbe il contrario e si metterebbe subito a disposizione. Direbbe che si era già da tempo proposto di dichiarare la sua appartenenza. Che purtroppo non aveva potuto trovare la spinta per farlo. Che si rallegrava che finalmente si chiedesse di lui. Che aveva ora la possibilità di fare ciò che per lui era già da tempo un bisogno. La partecipazione gli viene risparmiata. Sa che non si conta su di lui, che questo è un bene, ma è anche un rischio costante. È combattuto ogni giorno tra due *opposte paure*: la paura per l'oggi, la paura per il dopo. [...] Vive timidamente. Non vuole necessariamente piacere allo stato, ma in nessun caso dispiacergli. Vive assente e muto. Diventa *complice*. Occupa una seggiolina vicino al lato del tavolo dei colpevoli paurosi, una seggiolina al tavolo del potere. Non riesce a vedere la tovaglia sul tavolo, ma tanto meglio, vede le scarpe sotto al tavolo. Basta, dal momento che le sue opposte paure devono sempre sapere dove pestino quelle scarpe. Evita la vicinanza della trappola, sapendo che essa cattura solo chi le va troppo vicino. [...] 4) Può essere: Uno non si mette a disposizione. Glielo si chiede e lui rifiuta. O *non glielo si chiede più*, è già troppo tardi per lo stato. Poiché egli dice, senza che glielo si chieda e ben chiaro, quel che pensa. E se per caso tace, si sa che è ancora peggio. È *uno che rifiuta* e diventa nemico dello stato. Per i colpevoli senza paura e per i paurosi è un provocatore personale. A causa sua devono lavorare. E l'affidabilità dei colpevoli senza paura e di quelli paurosi viene misurata sulla base del loro rapporto con chi rifiuta. La trappola è costruita per chi rifiuta. Anche i complici lo capiscono. Essi compatiscono ed evitano chi rifiuta. [...] Se aveva una sedia gli è stata sottratta. Se non ne aveva nessuna, non ne otterrà mai una. Con pedinamento, interrogatori e perquisizioni, gli si mostra chiaramente che è in trappola. Quando in pieno giorno cammina per strada come tutti i passanti, si gira più spesso di loro. La sera per prudenza rimane a casa. Ma anche lì sta ad ascoltare dove si dirigano i passi dietro la porta, dove si fermi l'ascensore. [...] Se, dopo la caduta del regime, non è stato in qualche modo danneggiato, è morto. La morte avvenuta in prigione è stata registrata come arresto cardiaco. L'essere investiti da una macchina liquidato come incidente. L'uccisione per mezzo di defenestrazione, impiccagione, annegamento, inscenata dai colpevoli paurosi come suicidio. Gli amici lo sanno ma non sanno come provarlo, l'autopsia è stata negata. Se è stato solo danneggiato,

potrebbe chiedere: perché ti sei messo a *loro* disposizione? [...] diventa *complice*». La passività è un'altra delle cause della colpa morale jaspersiana:

La passività deve riconoscere la sua colpa morale per tutte le volte in cui ha mancato nel trascurare di fare tutto quel che si poteva fare per aiutare coloro che venivano minacciati, per attenuare l'ingiustizia, per opporsi.⁴⁰

La quarta e ultima ipotesi, corrisponde allo stato di dissidente. A chi, come Müller, ha deciso di non mettersi a disposizione, cioè di rifiutare la collaborazione. A questo tipo di individui si aprono due destini possibili: la morte per presunto suicidio, incidente o arresto cardiaco, oppure la sopravvivenza. E, in questo ultimo caso, la convivenza con quella che Jaspers chiama *metaphysische Schuld*:

C'è in noi una consapevolezza di colpa che ha altra fonte. La colpa metafisica consiste nel venir meno a quell'assoluta solidarietà con l'uomo in quanto uomo. (...) questa solidarietà viene lesa quando io mi trovo a essere presente là dove si commettono ingiustizie e delitti. (...) una volta che quel male ha avuto luogo e io mi sono trovato presente e sopravvivo, dove un altro viene ucciso, in me parla una voce che mi dice che la mia colpa è il fatto di essere ancora vivo.⁴¹

dunque vive, ha morti nella sua piccola cerchia di amici. Ha anche fatto spesso esperienza di minacce di morte. E per il resto dei suoi giorni si chiederà perché la trappola sia scattata per gli altri e non per lui»

³⁸ Jaspers (1946), p. 63; trad. it. Jaspers (1996), p. 72: «Um sein Dasein zu behaupten, seine Stellung nicht zu verlieren, seine Chancen nicht zu vernichten, wurde man Parteimitglied und vollzog andere nominelle Zugehörigkeiten»

³⁹ *Ivi*, p. 58; trad. it. Jaspers (1996), p. 63-64: «Das *Leben in der Maske* – unausweichlich für den, der überleben wollte [...]. Lügenhafte Loyalitätserklärungen gegenüber drohenden Instanzen, wie der Gestapo, - Gebärden wie der Hitlergruß, Teilnahme an Versammlungen und vieles andere, was den Schein des Dabeiseins brachte»

⁴⁰ *Ivi*, pp. 62-63; trad. it. Jaspers (1996), p. 71, «Die Passivität weiß ihre moralische Schuld für jedes Versagen, das in der Nachlässigkeit liegt, nicht jede irgend mögliche Aktivität zum Schutz Bedrohter, zur Erleichterung des Unrechts, zur Gegenwirkung ergriffen zu haben»

⁴¹ *Ivi*, p. 64; trad. it. Jaspers (1996), p. 73 «Es gibt ein Schuldbewußtsein in uns, das eine andere Quelle hat. Metaphysische Schuld ist der Mangel an der absoluten Solidarität mit dem Menschen als Menschen. [...] Diese Solidarität ist verletzt, wenn ich dabei bin, wo Unrecht und Verbrechen geschehen. [...] Wenn es geschieht, und wenn ich dabei war, und wenn ich überlebe, wo andere getötet wird, so ist in mir eine Stimme, durch die ich weiß: daß ich noch lebe, ist meine Schuld»

La colpa «metafisica» attorno alla quale argomentano Jaspers e Müller, scaturisce, per la nostra scrittrice, da due diverse situazioni: la prima è l'appartenenza al nazismo della sua linea familiare paterna e il senso di impotenza derivante dalla consapevolezza che, per mezzo del suo stesso sangue, sono stati commessi omicidi e ingiustizie; la seconda è la sopravvivenza alle persecuzioni dello Stato rumeno, cioè l'inconsapevolezza del perché la morte abbia toccato altri e non lei.

3. La città: il linguaggio prima di tutto

Quando, a 15 anni, Herta Müller si trasferisce a Timișoara per frequentare il *Gymnasium*, inizia ad apprezzare la lingua rumena, che sino ad allora non era stata per lei che una lingua straniera imparata a scuola. Di questa lingua è particolarmente attratta dagli aspetti «estetici»: «Ich hab die Wörter so gerne ausgesprochen, die waren im Mund so schön, sie haben mir von Anfang an, wie soll ich sagen, ästhetisch geschmeckt».⁴² Le parole rumene sono, per Müller, altamente evocative e ricche di connessioni inaspettate. Il rapporto tra significato e significante è molto più diretto nella nuova lingua: la parola evoca immediatamente non solo il referente, ma anche attributi non ricavabili dall'omologa tedesca. Un primo esempio che porta in un saggio del 2003 e che rivela forse, data l'inesattezza etimologica, anche un atteggiamento piuttosto *naïv* nei confronti dell'aspetto scientifico del linguaggio, è quello che riguarda la parola rumena *rîndunica* (rondine). Tale parola ne richiama alla mente un'altra, *rand* (fila), evocando immediatamente nella scrittrice l'immagine delle file di rondini sedute sui cavi elettrici: «Ich staunte, daß man die Schwalbe so schön benennen kann».⁴³ Nonostante la parola *rîndunica* non abbia etimologicamente nulla a che fare con *rand* – deriva infatti dalla parola latina *hirundo* –, ciò che qui interessa è l'evocazione di un'immagine mentale precisa per mezzo di una sola parola. A differenza dei termini tedeschi, quelli rumeni

⁴² Müller (2016), p. 85; trad. it. Müller (2015), p. 75: «Ho pronunciato le parole così volentieri, nella bocca erano così belle, sin dall'inizio mi sono, per così dire, piaciute esteticamente»

⁴³ Müller (2009), p. 27; trad. it. Müller (2010), p. 34: «Rimasi stupita che si potesse dare alla rondine un nome così bello»

sono, per l'autrice, incredibilmente sensuali e belli.⁴⁴ In molti saggi, il continuo paragone linguistico, seppur a volte impreciso, si risolve nell'analisi semantica di parole che dimostrano come il modo di vedere le cose cambi a seconda della lingua che si utilizza. Detto con le parole di Müller, «jede Sprache sieht die Welt anders an» («ogni lingua vede il mondo diversamente»).45 Differenti modi per esprimere un concetto o un'azione, diverse espressioni idiomatiche e differenze di genere nel denotare alcuni oggetti sono al centro della questione linguistica mülleriana, come testimonia il caso del termine «giglio»:

Lilie, *crin*, ist im Rumänischen maskulin. Sicher schaut DIE Lilie einen anders an als DER Lilie. Man hat es auf Deutsch mit einer Liliendame, auf Rumänisch mit einem Herrn zu tun. Wenn man beide Sichtweisen kennt, tun sie sich im Kopf zusammen. Die feminine und maskuline Sicht sind aufgebrochen, es schaukeln sich in der Lilie eine Frau und ein Mann ineinander. Der Gegenstand vollführt in sich selber ein kleines Spektakel, weil er sich nicht mehr genau kennt. Was wird die Lilie in zwei gleichzeitig laufenden Sprachen? Eine Frauennase in einem Männergesicht, ein grünlich langer Gaumen oder ein weißer Handschuh oder Halskragen. Riecht sie nach Kommen und Gehen, oder nach Bleiben über die Zeit. Aus der abgeschlossenen Lilie beider Sprachen wurde durchs Zusammentreffen zweier Lilien-Ansichten ein rätselhaftes, niemals endendes Geschehen. Eine doppelbödiges Lilie ist immer unruhig im Kopf und sagt deshalb ständig etwas Unerwartetes von sich und der Welt. Man sieht in ihr mehr als in der einsprachigen Lilie.⁴⁶

⁴⁴ *Ivi*, p. 24

⁴⁵ Müller (2001), p. 15

⁴⁶ Müller (2009), p. 25; trad. it. Müller (2010), p. 32: «Giglio, *crin*, in rumeno è maschile. Di sicuro IL giglio, femminile in tedesco, guarda uno in modo diverso rispetto al giglio, di genere maschile. In tedesco si ha a che fare con una signora giglio, mentre in rumeno con un signor giglio. Se si conoscono entrambi i punti di vista, nella mente si combinano fra loro. La prospettiva femminile e maschile è infranta, nel giglio si avvicinano l'un con l'altro un uomo e una donna. L'oggetto esegue dentro di sé un piccolo spettacolo, perchè non conosce più bene se stesso. Che cosa diventa un giglio in due lingue che corrono in parallelo? Un naso di donna in un volto d'uomo, un lungo palato verdognolo, oppure un guanto bianco o un colletto. Acquista l'aroma di un andirivieni o di una permanenza oltre il tempo. Il giglio racchiuso nelle due lingue ha generato con l'incontro di due punti di vista gigliati un accadere enigmatico e mai concluso. Il giglio che cresce su un doppio terreno produce sempre inquietudine nella mente ed esprime quindi in continuazione qualcosa d'inatteso di sé e del mondo. In esso si vede più che nel giglio monolingue»

In modo esemplare, questo passo tratto da *Der König verneigt sich und tötet* (2003) evidenzia la differente percezione del mondo da parte di un parlante che ha piena conoscenza di due lingue. L'aver a che fare con l'idea di «giglio», in questo caso, non significa soltanto immaginarsi quel fiore reale, bensì confrontarsi con un'idea di fiore che in una lingua, il rumeno, è un «signor giglio», nell'altra è una «signora giglio». ⁴⁷ La possibilità di una percezione multipla del mondo costituisce, per Müller, la fonte di un'irrequietezza e confusione, da un lato, («eine doppelbödige Lilie ist immer unruhig im Kopf»), ma, dall'altro, un'espressività estremamente intensificata («man sieht in ihr mehr als in der einsprachigen Lilie»). Le differenze non interessano solo l'aspetto terminologico e semantico, ma anche l'uso sociale della lingua: superstizioni, modi di dire ed espressioni formulari hanno usi e significati differenti. A tal proposito, si ricorda questo passo tratto da *Hunger und Seide* (1995):

Der deutsche Aberglaube sagt, man soll sich, wenn ein Stern fällt, etwas wünschen, denn dann wird es wahr. Der rumänische Aberglaube sagt, wenn ein Stern fällt, ist gerade jemand gestorben. [...] Das deutsche Märchen fängt mit den Worten an: Es war einmal. Das rumänische Märchen mit den Worten: Es war einmal, wie es niemals war. ⁴⁸

Alla luce di queste considerazioni, i testi di Herta Müller sono testimoni di un curioso uso del linguaggio: frequenti sono i neologismi, la traduzione letterale di proverbi e modi di dire rumeni, ⁴⁹ l'attenzione all'aspetto fonetico, alle rime, al ritmo. L'aver sempre a disposizione il vocabolario rumeno, quello tedesco e quello dello svevo dialettale del villaggio natio permette a Müller di conferire ai suoi scritti un maggior potenziale

⁴⁷ La stessa riflessione è presente in *Heimat ist das, was gesprochen wird*, cambiando il termine *Lilie* con il termine *Rose*.

⁴⁸ Müller (2015), p. 39: «Secondo la credenza tedesca quando cade una stella si deve esprimere un desiderio, che poi si avvera. Secondo la credenza rumena, quando cade una stella qualcuno è morto. [...] La fiaba tedesca inizia con le parole: c'era una volta. La fiaba rumena con le parole: c'era una volta, come non era mai stato prima»

⁴⁹ Un esempio è il titolo del racconto *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*: la traduzione letterale del proverbio rumeno mette in contrasto la simbologia dei due sistemi linguistici rumeno e tedesco. Il fagiano, per i rumeni è un uccello goffo, una preda facile. Il detto rumeno paragona il fagiano all'uomo, alla sua incapacità di imporsi e di non essere all'altezza di vivere. In tedesco, al contrario, il termine «Fasan» si utilizza per indicare un fanfarone, un gradasso (Cfr: Müller (2016), p. 85).

espressivo, attraverso il ricorso di elementi dell'una e dell'altra lingua. Inoltre, la familiarità con diversi codici linguistici accresce, da un lato, la consapevolezza dell'autrice delle scelte terminologiche e semantiche e dall'altro, la difficoltà del lettore ad accedere a un sistema testuale complesso.

Il rumeno, tuttavia, non rimane sempre e solo una lingua affascinante e sensuale. Con l'avvento della dittatura di Ceaușescu essa viene infatti profondamente deturpata. Come succede al tedesco durante il periodo nazista, anche il rumeno è utilizzato dagli agenti della polizia segreta durante gli interrogatori, nonché dalla propaganda comunista. Il rumeno è la lingua usata per comunicare minacce di morte e l'idioma della censura. In netto contrasto con il suo potenziale espressivo, la dittatura, qualunque essa sia, cerca di «sincronizzare» («gleichschalten»⁵⁰) il linguaggio a un codice comune e condiviso, per poterlo piegare ai propri scopi, in particolare all'indottrinamento del popolo. Herta Müller non ha mai scritto in rumeno, se non in poche eccezioni. Tuttavia, questa scelta non è un gesto di rifiuto linguistico dovuto a un atto di ribellione, ma una testimonianza di fedeltà verso la sua lingua madre. Quest'ultima rappresenta, secondo l'autrice, una «dotazione» intrinseca dell'uomo, di cui egli non si può liberare, e non costituisce l'unico strumento di valutazione e nemmeno il migliore, ma quello a cui, generalmente, ci si affida istintivamente: «ich habe meine Muttersprache nie geliebt, weil sie die bessere ist, sondern die vertrauteste».⁵¹ La fiducia nella propria madrelingua può essere messa a dura prova, come è successo a Paul Celan, Jean Améry e Georges-Arthur Goldschmidt, testimoni di un abuso del tedesco tale da portare quest'ultimo a volerlo rifiutare completamente per circa cinquant'anni. All'età di sessantatré anni, con *Die Absonderung* (1991), Goldschmidt torna a scrivere in tedesco, «una lingua che è una specie di “ritorno a casa” a sessant'anni passati».⁵² Per Herta Müller, dunque, la lingua materna è sempre stata una sola, il tedesco, con cui, di fatto, ha scritto quasi tutte le sue opere.

Durante gli studi liceali Müller cerca di mantenere una posizione piuttosto neutrale nei confronti dello Stato. L'accesso all'università, e in particolare l'avvicinamento ai membri della *Aktiongruppe Banat*, costituisce un punto di svolta. La frequentazione del gruppo di

⁵⁰ Cfr.: Klemperer (1947)

⁵¹ Müller (2009), p. 27

⁵² Bocci (2010), p. 132

giovani dissidenti la porta a essere automaticamente etichettata come «nemica dello Stato». Tuttavia, è proprio grazie all'amicizia con, per citarne alcuni, Richard Wagner, suo ex marito, Wilhelm Totok, Anton Sterbling e Ernest Wichner, attualmente scrittore e direttore del *Literaturhaus Berlin*, che iniziò a scrivere e riuscì a sopportare l'oppressione degli interrogatori, delle persecuzioni e delle calunnie gettate dalla *Securitate*:

Ohne sie hätte ich keine Bücher gelesen und keine geschrieben. Noch wichtiger ist: Diese Freunde waren lebensnotwendig. Ohne sie hätte ich die Repressalien nicht ausgehalten. Ich denke heute an diese Freunde. Auch an die, die auf dem Friedhof liegen, die der rumänische Geheimdienst auf dem Gewissen hat.⁵³

Il gruppo di giovani poeti, accomunati dalla provenienza dai villaggi di lingua tedesca, venne fondato nel 1972 con l'intento di prendere le distanze dall'allora tradizionale letteratura rumeno-tedesca. Indubbiamente la breve esistenza della *Aktiongruppe Banat* (1972-1975) fece eco ai movimenti di protesta giovanile in Germania, proiettando la critica sui sistemi socialisti. La scrittura era un potente strumento per dare voce al loro programma: l'utilizzo dei versi liberi, degli *enjambements* e delle minuscole erano espressioni di uno stravolgimento delle norme convenzionali. Anche la rappresentazione delle loro comunità tedesche era fortemente critica nei confronti dell'estremo sentimento nazionalista e di forte intolleranza e della mancata elaborazione del passato da parte degli svevi.⁵⁴ Inizialmente, la *Aktiongruppe Banat* non era un gruppo di dissidenti: fu il regime di Ceaușescu che, come sostenne Wagner, lo portò ad esserlo.⁵⁵ Con le loro produzioni letterarie, i suoi membri cercavano di contrastare la diffusione delle idee dittatoriali. Nonostante riuscissero a pubblicare un numero cospicuo di testi, i servizi segreti, attraverso un piano di persecuzioni, interrogatori, oppressioni politiche, minacce di morte e intimidazioni di vario tipo, riuscirono a indebolire il gruppo, costringendolo a sciogliersi

⁵³ Müller (2013), p. 23; trad. it. Müller (2012), p. 22: «Senza di loro non avrei letto libri e non ne avrei scritti. Fatto ancora più importante: quegli amici erano indispensabili alla vita. Senza di loro non avrei sopportato le angherie. Oggi penso a quegli amici. Anche a quelli che si trovano al cimitero e che i servizi segreti rumeni hanno sulla coscienza»

⁵⁴ Frankenfeld (2017), p. 140

⁵⁵ Wichner (1992), p. 225

nel 1975. Alcuni membri proseguirono le discussioni letterarie e politiche, nonché le loro pubblicazioni all'interno del gruppo «Adam Müller-Guttenbrun».

L'esperienza del «Gruppo» riemerge, accanto all'importanza vitale dell'amicizia nel romanzo di Müller *Herztier* (1994), in cui si ritrovano numerosi riferimenti autobiografici. Nella stanza di un collegio di una città non nominata, una ragazza, Lola, dopo aver nascosto il suo diario segreto nella valigia dell'io-narrante, viene trovata impiccata in un armadio. Nel suo diario sono annotati i pensieri della ragazza, che, proveniente da un povero villaggio, aspirava a scalare la società cittadina frequentando uomini più grandi di lei. L'io-narrante entra in contatto con tre ragazzi che abitano il collegio maschile, Edgar, Kurt e Georg, i quali, sospettando che Lola non fosse morta suicida, cercano qualcuno che conosca la ragazza per ottenere maggiori informazioni. I tre giovani scrivono poesie, leggono libri di contrabbando, e scattano fotografie indiscrete che avrebbero danneggiato la reputazione del regime. Per questo, presto attirano le attenzioni della polizia segreta, che si introduce nelle loro stanze alla ricerca di materiale incriminato. Anche la stanza dell'io-narrante, in quanto componente del gruppo di dissidenti, viene perquisita dagli agenti. Conclusa la scuola, i quattro ragazzi vengono separati e collocati in parti diverse del Paese, per iniziare un lavoro. Le persecuzioni, tuttavia, non si arrestano, anzi, si intensificano, tanto da spingerli a emigrare in Germania per tentare di sfuggire al controllo statale. Georg e Kurt incontrano presto la morte, il primo per malattia, il secondo si suicida. L'io narrante e Edgar sono gli unici superstiti. Questo romanzo rispecchia, per molti aspetti, il periodo universitario dell'autrice: l'esistenza di un gruppo di amici dissidenti provenienti da una minoranza di lingua tedesca, il tentativo di resistenza al controllo dittatoriale, l'espatrio, i suicidi e le morti di amici e conoscenti. E poi, ancora, la presenza di un padre defunto, ex soldato delle SS, il trasferimento dal villaggio alla città per motivi di studio, il lavoro come traduttrice in una fabbrica, l'amicizia con una collega che in seguito la tradirà. La situazione lavorativa dell'io-narrante ricalca piuttosto fedelmente quella dell'autrice: intimidazioni, insulti, visite degli agenti della polizia segreta, la perdita dell'ufficio e la relegazione in un piccolo spazio sulle scale per svolgere il proprio lavoro. Herta Müller viene licenziata dalla fabbrica dopo aver rifiutato l'invito a collaborare con la *Securitate*. Lavora successivamente come insegnante e, per un breve periodo, come maestra nella scuola dell'infanzia, esperienza che le fa comprendere quanto l'ideologia comunista abbia

compromesso anche la purezza dei bambini, attraverso un esasperato culto della persona e una mirata strumentalizzazione della musica. I suoi tentativi di ridare ai bambini della sua classe quella libertà e quell'istintività, che dovrebbero essere garantite nell'infanzia, sono tuttavia vani:

Objektiv war es verboten, den Kleinsten, Dreijährigen etwas Persönliches mitzugeben, aber subjektiv wäre es bei ihnen noch möglich gewesen. Bei den Fünfjährigen war es auch subjektiv unmöglich, es war zu spät. [...] Die Zerstörung war bei Fünfjährigen fertig geschehen.⁵⁶

Maestra è anche Adina in *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992), che si svolge nello specifico durante la fase finale della dittatura di Ceaușescu, dall'estate 1989 all'inizio del 1990. Anche in questo romanzo l'amicizia, le minacce, le persecuzioni e la generale insicurezza in cui riversava la dittatura comunista sono tematiche centrali, che vedono protagonisti un gruppo di intellettuali dissidenti. Il titolo, derivante da un modo di dire persiano,⁵⁷ rende evidente la relazione tra cacciatore e preda, evocando immediatamente il senso di colpa dell'autrice di cui si è parlato poc'anzi. Tuttavia, non è a ciò che si riferisce direttamente. Adina si accorge delle incursioni degli agenti della polizia segreta nel suo appartamento, perché da una pelliccia di volpe manca, di volta in volta, una parte del corpo: prima la coda, poi le zampe, poi la testa, come a indicare che ciò che accade alla volpe potrebbe accadere anche a lei stessa.

Specificatamente incentrato sul tema degli interrogatori, il romanzo *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1997) inscena un viaggio intrapreso in prima persona dalla protagonista per sottoporsi a un interrogatorio con un maggiore di nome Albu. La ritualità di questi interrogatori, ma anche la preparazione da parte dell'interrogato agli stessi, è portata in letteratura attraverso un'abile scrittura. A livello sintattico è interessante

⁵⁶ Müller (2009c), p. 158; trad. it. Müller (2012), p. 85-86: «Oggettivamente era proibito trasmettere ai pi# piccoli, quelli di tre anni, qualcosa di personale, ma soggettivamente con loro sarebbe stato ancora possibile. Con bambini di cinque anni era impossibile anche soggettivamente, perché era troppo tardi. [...] La distruzione nei bambini di cinque anni era già compiuta»

⁵⁷ Eddy (2013), p. 85-86: «A number of external influences are at work in Müller's writing. Folk songs and folk proverbs play a prominent role. [...] *Der Fuchs war damals schon der Jäger* reads as a response to the Persian proverb that states "When its time has arrived, the prey becomes the hunter"»

l'intrecciarsi di due piani: temporale e spaziale. Il primo, quello del presente, è costituito dal viaggio in tram verso il maggiore Albu, durante il quale la protagonista assiste a piccole scene quotidiane che riportano la sua mente ad alcuni avvenimenti più o meno significativi della sua vita. I paragrafi dedicati al presente sono, quindi, intervallati da *flashback* nei quali affiorano i suoi ricordi, che riguardano la ritualità degli interrogatori passati, il disgusto provato ogni volta che il maggiore Albu le bacia la mano, i momenti con il suo primo marito e la vita con il suo attuale compagno, Paul, fino alla morte dell'amica Lili. Un viaggio metaforico nella vita della protagonista, che rallenta il reale viaggio verso il maggiore Albu.

4. Dalla Romania alla Germania

Il 27 febbraio 1987, dopo due anni dalla richiesta di espatrio, Herta Müller e il marito Richard Wagner lasciano, insieme, la Romania per trasferirsi in Germania. L'arrivo al centro di accoglienza di Norimberga non è un'esperienza positiva. Ad accoglierli il *Bundesnachrichtendienst*, che li sottopone a numerosi interrogatori volti a verificare la loro implicazione con la *Securitate* rumena. Altri due anni trascorrono prima di ottenere, nel 1989, la cittadinanza tedesca e potersi trasferire a Berlino, dove attualmente la scrittrice vive. Il racconto *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986) tratta la lunga attesa che la famiglia di un mugnaio, Windisch, deve sopportare per ottenere il passaporto e il permesso di lasciare la Romania. A tal fine il mugnaio dovrà ricorrere alla corruzione che implicherà la prostituzione della figlia Amalia. L'arrivo in Germania e l'attesa per la cittadinanza tedesca sono, invece, trattati in *Reisende auf einem Bein* (1989), il primo romanzo pubblicato da Müller dopo l'espatrio. La protagonista, Irene, lascia «l'altro Paese», presumibilmente la Romania di Ceaușescu, per fuggire alla dittatura e stabilirsi in quella che, pur rimanendo innominata, sembrerebbe essere la Berlino Ovest degli anni Ottanta.⁵⁸ I continui paragoni tra «l'altro Paese» e «qui» creano una sensazione di vertigine che ricorda l'immagine di un «viaggio su una sola gamba»,

⁵⁸McGowan (2017), p. 25

che dà il titolo all'opera. Un'esperienza straniante, l'arrivo in Germania, durante la quale Müller si vede «sdoppiata»:

In Deutschland angekommen, sah ich mich zweimal neben mir selber stehen: Einmal als etwas von anderswoher Migebrachtes, das hierher nicht paßt. Und einmal als etwas Dortgebliebenes, das in unerträglich weiter Entfernung herumläuft, und nicht mitzubringen war. Ein Teil von mir war eine mir selber weggelaufene Gestalt.⁵⁹

Questa vista di sé dall'esterno, questo sdoppiamento, lo si percepisce anche dalle parole di Irene: «Und es war eine fremde Hand auf der Haut, als Irene sich ins Gesicht griff. Und das Gedärm, Irene sah fast ihr Gedärm».⁶⁰ *Reisende auf einem Bein* è il primo romanzo in cui si parla dell'attività di creazione dei *collage*, che Müller metterà in pratica più tardi per la composizione di una serie di testi ibridi, che vedranno un sistematico sviluppo temporale. Il trasferimento nella Germania Ovest permette a Herta Müller di farsi meglio conoscere sia dalla critica che dal pubblico. I numerosi riconoscimenti letterari ne sono testimoni. Inoltre, la caduta del Muro nel novembre 1989 e del regime Ceaușescu nel dicembre dello stesso anno l'hanno portata ad esser considerata una testimone del suo tempo e un'esperta della vita ai tempi del totalitarismo.⁶¹

5. Altre opere

5.1. *Atemschaukel* (2009)

L'ultimo romanzo dell'autrice è stato pubblicato poco prima del conferimento del premio Nobel nel 2009 e fu accolto inizialmente dalla critica con interesse. Ad esso

⁵⁹ Müller (1996), p. 20; trad. it. Müller (2010), p. 37 «Giunta in Germania mi vidi sdoppiata: da un lato come qualcosa che era stato trasportato qui da qualche altro luogo, e che con questo posto non c'entrava. E dall'altro come qualcosa che era restato là, che si aggirava in una lontananza insopportabile, e che non poteva essere portato qui. Una parte di me era una forma che se ne era andata da me stessa»

⁶⁰ Müller (1989), p. 122; trad. it. Müller (2010), p. 125: «E sulla pelle passò una mano straniera, quando Irene si toccò la faccia. E le budella, Irene vedeva quasi le sue budella»

⁶¹ Guenther (1998), p. 156, cit. in Eke (2017), p. 10

seguono una serie di saggi, un *collage* e l'ultimo romanzo-intervista che raccoglie i punti essenziali della poetica mülleriana. *Atemschaudel* tratta la deportazione in un Gulag sovietico del diciassettenne Leo Auberg, proveniente da Hermannstadt, villaggio della minoranza tedesca rumena. L'io-narrante Leo, ormai sessantenne, racconta i ricordi dell'esperienza concentrazionaria. Il romanzo era inizialmente pensato per esser scritto a quattro mani, da Herta Müller e dall'amico Oskar Pastior, che, avendo vissuto l'esperienza del gulag, fornì ricordi, annotazioni e diari, per costruire una storia quanto mai realistica. Oskar Pastior morì nel 2006, prima ancora di iniziare il progetto, lasciando all'amica la prosecuzione solitaria del romanzo. Müller apportò al romanzo non solo i ricordi di Pastior, ma anche quelli della madre, anch'ella deportata in Unione Sovietica nel 1945. Le recensioni che seguirono la pubblicazione furono per lo più positive, tuttavia una parte della critica accusò la scrittura di tale romanzo di essere troppo poetica ed evocativa per la tematica trattata. Inoltre, come mette in luce Jelena Reinhardt, la legittimità della forma di narrazione di *Atemschaudel* è al centro di un dibattito che vede i critici divisi su due posizioni: chi, ignorando la complessità della letteratura della memoria e in particolare di quella concentrazionaria, decide «di affidarsi completamente alla narrazione di Herta Müller, stabilendo a priori che tale narrazione, non conseguenza di un'esperienza effettiva, valga quanto una testimonianza storica diretta» e chi «tiene presente in primo luogo il lungo dibattito sulla natura della letteratura concentrazionaria»,⁶² dibattito nel quale l'idea di memoria e di testimonianza sono state ampiamente studiate e che non possono prescindere da aspetti letterari e valutazioni etiche.⁶³

5.2. Saggi, interviste e *Vorlesungen*

L'intera opera di Müller si fonda su una variazione di generi straordinaria. Tanto numerose sono le opere in narrativa, altrettanti sono i saggi, le *Lesungen*, i discorsi e le

⁶² Reinhardt (2013), pp. 215-217

⁶³ Per un approfondimento sul romanzo, sulle sue problematiche formali e linguistiche, si veda: *Ibidem*, pp. 211-270

interviste. Queste ultime tipologie di testi permettono di accedere al mondo mülleriano attraverso riflessioni teoriche sulle tematiche affrontate nei suoi racconti e nei romanzi. Dalle riflessioni linguistiche a quelle letterarie, dal tema della colpa a quello della persecuzione, questi scritti rappresentano dei validi paratesti per comprendere le dinamiche delle opere di narrativa dell'autrice. Il linguaggio utilizzato, tuttavia, non si allontana molto da quello della narrativa mülleriana. Infatti, si tratta di un linguaggio evocativo, ricco di metafore e di simboli, che ricomprende e illustra le questioni principali della sua poetica. La costruzione della frase si allontana drasticamente dalla tradizionale complessità del linguaggio saggistico tedesco: in linea con il resto degli scritti dell'autrice, anche i suoi saggi sono caratterizzati dalla prevalenza di frasi paratattiche e dalla scarsità delle subordinate, avvicinandosi al linguaggio orale e, spesso, a quello epistolare o diaristico. All'interno della produzione saggistica non è raro imbattersi in metafore, similitudini o sineddoci, figure retoriche tipiche della narrativa mülleriana. Così come non è raro trovare, all'interno di un saggio, poesie o *collage*. A tal proposito Venier, nella già citata nota del traduttore dell'edizione italiana di *In der Falle*, riflette proprio sulla forma di quel volumetto, solitamente considerato parte della produzione saggistica dell'autrice, sostenendo che:

Di fronte a questi scritti [infatti] si esita, non si sa esattamente a quale genere essi appartengano: sono racconti o saggi? A me sembra si sia di fronte a quanto viene abitualmente definito «prosimetro»: genere ormai desueto ma di antica origine e molto frequentato nel Medioevo, insieme di poesia e prosa, di poesia e relativo commento in prosa, reso illustre dalla *Vita Nuova*. L'antico genere viene però qui rinnovato dall'interno: i testi commentati non sono i propri ma quelli di chi, nel corso dell'esistenza, ci si è scelti come maestri. [...] La forma prescelta, lo strano e moderno prosimetro di cui si diceva, annulla la distanza tra saggio e racconto, quella tra prosa e poesia e infine quella tra autore/lettore e autore/letto.⁶⁴

La questione della forma di questi testi non è stata ancora abbastanza indagata. Sicuramente essi entrano a pieno titolo nella poetica dell'ibridazione messa in atto dall'autrice in ogni sua opera. In linea con quanto considerato da Venier, allo stesso modo

⁶⁴ Venier (2010), pp. 12-13

si comportano altri testi critici dell'autrice, dove spesso vengono commentate poesie proprie o di altri autori, oppure passaggi tratti dalle sue stesse opere in narrativa. È il caso della raccolta di saggi *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011): in *Lalele, lalele, lalele, oder das Leben könnte so schön sein wie nichts*⁶⁵ viene inserita e commentata la poesia *Lorelei* di Heinrich Heine; il saggio *Die Anwendung der dünnen Straßen*⁶⁶ si conclude con una poesia anonima, che presumibilmente va ricondotta a Herta Müller stessa; *Welt, Welt, Schwester Welt*⁶⁷ si apre con una citazione dal romanzo *Herztier*; i primi cinque testi di *Der Teufel sitzt im Spiegel* contengono citazioni commentate di passi tratti da romanzi e racconti dell'autrice, mentre gli ultimi otto testi spaziano da brevissimi racconti a testi in versi che si avvicinano all'essenza della poesia stessa. Riflettendo sul rapporto che intercorre tra poesia e prosa, così spesso interpolati nello stesso testo, l'attenzione, da parte dell'autrice, viene posta più sulla qualità e sull'effetto che l'opera produce sul lettore, che sulla sua forma. Per Müller lettrice la qualità di un testo risiede nella sua possibilità di superare i confini linguistici, suscitando nella mente del lettore un «*Irrlauf*», termine alquanto ambiguo, ma che presumibilmente si riferisce a una sorta di cortocircuito, che viene provocato nel momento in cui la parola non pone alcun freno al pensiero:

Wenn ich erklären soll, warum für mich ein Buch rigoros ist und ein anderes flach, kann ich nur auf die Dichte der Stellen hinweisen, die im Kopf den Irrlauf hervorrufen, Stellen, die mir die Gedanken sofort dorthin ziehen, wo sich keine Worte aufhalten können. [...] das Kriterium der Qualität eines Textes ist für mich immer dieses eine gewesen: kommt es zum stummen Irrlauf im Kopf oder nicht. [...] und es gibt, obwohl es so oft behauptet wird,

⁶⁵Müller (2013), pp. 76-83

⁶⁶*Ivi*, pp. 110-124

⁶⁷*Ivi*, pp. 231-242

zwischen Lyrik und Prosa diesbezüglich keinen Unterschied. Prosa hat die gleiche Dichte zu halten, auch wenn sie es, weil auf langer Strecke, anders bewerkstelligen muß.⁶⁸

Il già citato *Der Teufel sitzt im Spiegel* raccoglie testi che alternano prosa e poesia in un vortice confuso di generi. Nel brevissimo *Verdächtigrot*,⁶⁹ ad esempio, alla prima parte prosaica seguono versi lirici, caratterizzati da assonanze interne, anafore e parole isolate che rendono difficile la classificazione del testo. Questa sorta di appiattimento dei generi azzerava le differenze, mettendo in risalto ciò che questi testi hanno in comune, al di là della forma: l'effetto sul lettore, le tematiche trattate e un dichiarato allontanamento dai generi tradizionali.

5.3. Collage

Il vorticoso intreccio di parole, colori e immagini, che caratterizza le produzioni collagistiche di Herta Müller, mette in luce una complessità tematica e formale che ha sollevato numerose questioni circa il relazionarsi del piano visivo con il piano testuale. I *collage* sono un campo di sperimentazione, sul quale la scrittrice mette in atto un interessante processo performativo. L'attività di ritagliare del materiale visivo (immagini, parole, singole lettere) di varia forma e colore da riviste, volantini e altre fonti, purché siano «*nicht literarisch*»,⁷⁰ e assemblarlo per ricreare un nuovo prodotto viene descritta anticipatoriamente nel romanzo *Reisende auf einem Bein*, quando Irene assembla le immagini ritagliate dai giornali per creare delle cartoline. La frammentarietà di queste opere è l'espressione quanto più tangibile del suo stile, sintomo, per alcuni, del traumatico

⁶⁸ Müller (2009), p. 20; trad. it. Müller (2010), pp. 26-27: «Dovendo spiegare perché per me un libro è rigoroso e un altro insulso, posso fare riferimento alla densità dei passi che nella mente provocano uno smarrimento, passi che mi spingono subito i pensieri là dove non esistono parole che possono fermarsi. [...] Il criterio della qualità di un testo è sempre stato per me questo: fa raggiungere lo smarrimento silenzioso nella mente oppure no? [...] E sebbene lo si sia sostenuto tante volte, riguardo a questo fra lirica e prosa non c'è differenza. La prosa deve presentare la stessa intensità, anche se deve svilupparsi in altro modo dato il suo percorso più lungo»

⁶⁹ Müller (1991), pp. 113-114

⁷⁰ Helbig (2007)

vissuto di Müller. Nello specifico, Lyn Marven suggerisce una connessione tra il *collage* e il trauma,⁷¹ ricalcando la funzione che questa attività svolge per la protagonista Irene, ossia,

esprimere gli effetti del trauma e, in quanto attività artistica, permettere ugualmente di muoversi attraverso la sua articolazione.⁷²

Non solo queste opere sarebbero collegate al trauma, ma lo sarebbero anche i suoi lavori in prosa: mentre, infatti, le prime rappresenterebbero in forma visiva le strutture del trauma, e, in particolare, la dissociazione, i secondi si occuperebbero dei suoi contenuti.⁷³ I *collage* di Müller vengono spesso analizzati in riferimento alle avanguardie artistiche del primo Novecento e in particolare al movimento surrealista:

Si riconoscono diversi principi del *collage*, così come venne coniato nel contesto delle avanguardie storiche all'inizio del XX secolo: qui del materiale di vario tipo, principalmente proveniente dai media, viene frammentato e riunificato per formare una nuova unità. [...] In questo processo giocano un ruolo importante i principi di casualità. Il nuovo rapporto [...] si rifà così ai principi del surrealismo, che ambisce all'eterogeneità degli elementi del collage.⁷⁴

Indubbiamente il dialogo con il surrealismo novecentesco è evidente, soprattutto per l'elemento sperimentale che questi lavori mostrano e per l'accostamento inusuale di parola e immagine. Tuttavia la componente casuale, nonché l'eterogeneità del materiale utilizzato, non può che essere limitata: la scelta delle parole segue alcuni, seppur blandi,

⁷¹ Marven (2013)

⁷² *Ivi*, pp. 135-136: «expressing the effects of trauma and, as an artistic activity, seemingly enabling her to move towards the articulation of it, precisely because they preserve its effects»

⁷³ *Ivi*, p. 136

⁷⁴ Dunker (2017), p. 72: «Deutlich werden hier mehrere Prinzipien einer Collage, wie sie im Kontext der historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt wurde: Disparates Material, das zumeist aus Medien stammt, wird fragmentarisiert und zu einer neuen Einheit zusammengefügt. [...] Dabei spielen Zufallsprinzipien eine wichtige Rolle. Der neue gebildete Zusammenhang [...] entspricht damit Prinzipien des Surrealismus, der maximale Heterogenität in den Elementen der Collage anstrebt»

principi di significanza. Come sostenuto da Müller stessa, le parole vengono scelte secondo «Präferenzen des Augenblicks: [...] es gibt Wörter die mich fangen, die ich ausschneide – andere, die ich übergehe mit den Augen, die nichts von mir wollen».⁷⁵ Per questa importante fase di selezione del materiale non sono rilevanti la grandezza o il colore del ritaglio, ma svolge un ruolo fondamentale il significato della parola. Alcune parole non vengono, infatti, usate per molto tempo, perché ricordano all'autrice esperienze negative; solo dopo l'elaborazione di tali esperienze queste parole vengono introdotte nei *collage*. Di contro, la casualità che si ritrova nelle opere surrealiste, o dada è una casualità quasi assoluta: le composizioni di Tristan Tzara, ad esempio, pur partendo dallo stesso materiale dei collage di Müller, prevedono l'accostamento puramente casuale di ritagli di parole. Il risultato è un componimento assolutamente senza senso coerente, né coesivo. La coesia e la coerenza, invece, sono presenti, seppur parzialmente, nei *collage* mülleriani, che presentano talvolta testi di senso compiuto, chiari e relativamente semplici da comprendere, talvolta (più spesso) presentano una successione di espressioni e di frasi scollegate tra loro, ma che di per sé hanno un certo significato. Al rapporto tra testo e immagine in queste opere, come nelle opere in prosa, è dedicato il terzo capitolo di questa tesi.

L'attività di Irene in *Reisende auf einem Bein*, come detto, anticipa in forma narrativa la prima vera opera collagistica, *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, pubblicata nel 1993 dopo la pubblicazione di singole pagine di *collage* inserite all'inizio di ogni capitolo in *Der Teufel sitzt im Spiegel* (1991). La singolarità di quest'opera, come si vedrà nell'ultimo capitolo, risiede nella sua forma: non si tratta di un libro, ma di un cofanetto al cui interno sono riposti 94 *collage* su cartoline. La forma del cofanetto non è propriamente una novità nella letteratura europea. Per fare un esempio tratto dalla letteratura inglese, il poeta B.S. Johnson crea, nel 1969 *The Unfortunates*, una scatola, all'interno della quale un libro viene suddiviso in 27 sezioni fascicolate singolarmente e prive di numerazione. L'autore gioca, in questo caso, con le (in)finite possibilità di composizione, poste esclusivamente nelle mani del lettore/fruitore.

⁷⁵ Eddy (1999), p. 337: «Preferenze dello sguardo: [...] ci sono parole che mi attirano, che ritaglio – altre che ignoro con gli occhi, che non vogliono niente da me»

Inserita in una specifica poetica sperimentale, l'opera di Müller mette ulteriormente in rilievo il rapporto tra forma e contenuto, tratto che caratterizza il suo stile. Dalla scelta di utilizzare un cofanetto cambia radicalmente l'esperienza di lettura, che sarà atipica e che permetterà al lettore di godere anche dell'atto di apertura del cofanetto. Quest'ultima azione ricorda quasi l'apertura di una scatola segreta, crea una certa *suspense* e un'impazienza che con il libro non si sperimenta. Per il lettore, quindi, la fruizione di questo cofanetto è esperienza nuova e piacevole, in ogni caso diversa dalla lettura dei *collage* in forma di libro.

A *Der Wächter nimmt seinen Kamm* seguono tre raccolte di *collage*, rispettivamente: *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) e *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012). Nel 2005 viene pubblicato il *collage* *Este sau ne iste Ion*, unico testo in lingua rumena dell'autrice. Numerosi *collage* singoli apparvero in numeri di riviste e in saggi propri dell'autrice o a lei dedicati. In tali produzioni sperimentali si può notare una linea di sviluppo che vede, dalle prime pubblicazioni alle ultime, un intensificarsi della complessità formale. Se i primi, infatti, composti da parole prevalentemente in bianco e nero provenienti da quotidiani, erano strutturati in modo che l'immagine occupasse un maggiore spazio rispetto al testo, con gli ultimi si assiste, da un lato, al rimpicciolimento dell'immagine a favore del testo, dall'altro a parole sempre più colorate, provenienti, oltre che da quotidiani, anche da riviste di moda, cataloghi e materiale pubblicitario.

Da sottolineare è, inoltre, la creazione di neologismi, basata su un principio di composizione che prescinde dall'etimologia delle parole ritagliate. Come l'autrice afferma, «Die Wörter werden mit der Zeit Konstruktionen, aus denen man Teile herauslösen kann»:⁷⁶ nelle parole si nascondono altre parole, che vengono poi utilizzate da Müller per la composizione. Esemplificativa è la parola *Jahrhundert*, dalla quale si può ricavare *hund* con la lettera iniziale minuscola; nonostante etimologicamente *Jahrhundert* non abbia nulla a che spartire con *Hund*, l'autrice dichiara di servirsi di questa sillaba per formare nuovi composti, la cui seconda componente sia la parola «cane», ad esempio *Sommerhund*, o *Heimwehhund*.⁷⁷ Per formare le nuove parole non

⁷⁶ Müller (2016), p. 223

⁷⁷ *Ibidem*

solo vengono utilizzati i termini dei nomi composti, bensì anche singole lettere. I contenuti di queste opere non si allontanano dalla linea tematica che unisce il resto dei testi autoriali e che attinge alle esperienze biografiche di Müller. Mentre, però, racconti e romanzi non hanno ipoteticamente limite di spazio (nonostante alcuni racconti non raggiungano la lunghezza di una pagina), i *collage* iniziano e finiscono obbligatoriamente all'interno di una pagina, sulla quale deve essere riservato spazio anche per un'immagine:

Die Themen der Collage sind ja nicht andere als in den Romanen. Trotzdem entsteht eine Leichtigkeit, weil ich das Gefühl habe, ich bin es gar nicht, die in den Text mit ausgeschnittenen Wörter macht, das machen die Wörter selbst.⁷⁸

La presenza di colori, di accostamenti lessicali inusuali e di situazioni ironiche conferisce leggerezza ai testi, che l'autrice giustifica con una sorta di assenza autoriale a cui fa più volte riferimento. L'attribuzione alle parole di un potere creativo indipendente le investe di una posizione privilegiata nel rapporto testo-autore: esse creano il testo, in una suggestiva azione meta-costruttiva. Anche le rime, che caratterizzano soprattutto gli ultimi *collage*, devono dare l'illusione di auto-prodursi,⁷⁹ annullando completamente l'azione creativa dell'autore. Come già Barthes, nel 1968 in *La morte dell'autore*, aveva rilevato:

è il linguaggio a parlare, non l'autore; scrivere significa, attraverso una preventiva spersonalizzazione [...] raggiungere quel punto in cui solo il linguaggio agisce, nella «performance» sua e non dell'«io».⁸⁰

Müller, come erede di una serie di riflessioni e dibattiti sul ruolo dell'autore e della sua morte nella letteratura, sembrerebbe sparire completamente dall'opera, se non fosse per la presenza del suo nome in copertina. È il linguaggio, dunque, che parla, non l'autore,

⁷⁸ Ivi, p. 231; trad. it. Müller (2015), p. 201: «I temi dei collage non sono diversi da quelli dei romanzi. Si crea però una leggerezza, perché ho la sensazione di non essere io a costruire il testo con le parole ritagliate, ma che siano le parole stesse a farlo.»

⁷⁹ Ivi, p. 227

⁸⁰ Barthes (1988), p. 52

è il rapporto che si instaura tra le parole e le immagini, tra le parole, il loro suono e il ritmo che le rende autonome e creative. Tuttavia, come Lyn Marven ha fatto notare, sono presenti, su alcuni *collage*, linee aggiunte a penna, così come segni diacritici posti in corrispondenza delle parole, che rivelano, seppur solo dopo un'accurata riesamina dell'opera, la presenza dell'autrice:

Questi piccoli segni servono come una sorta di firma, che collega visibilmente l'autore al testo, lasciando tracciabile l'individuo, al contrario dell'effetto deliberatamente impersonale dei collages.⁸¹

La «tracciabilità individuale» di Müller è resa tangibile, oltre che da questi piccoli e a volte impercettibili segni, soprattutto dalle sue *performance* di lettura, messe in scena durante conferenze e *Lesungen* e diffuse attraverso numerosi video presenti sul *web* e audiolibri, su cui è registrata la sua voce mentre legge i suoi lavori. Seguendo quanto analizzato da Marven, queste *performance* rafforzano la distinzione tra testo e immagine e aggiungono un ulteriore livello al testo: quello sonoro. La lettura di Müller segue perfettamente il formato del testo e sottolinea, attraverso le pause e il ritmo, parole e spazi bianchi tra di esse, imitandone il *layout* visuale.⁸²

⁸¹Marven (2013), p. 149: «These small marks function as a form of signature that visibly links author to text – leaving the individual traceable, contrary to the deliberate effect of the impersonal collages»

⁸²*Ibidem*

SECONDO CAPITOLO

Sperimentazioni interdisciplinari

1. Contatti interdisciplinari: opere d'arti totali

Le contaminazioni tra diverse forme di espressione sono da molti secoli oggetto di interesse nelle riflessioni teoriche letterarie e artistiche. Già a partire dal XVIII secolo in Germania, in particolare nel periodo denominato *Goethezeit* a cavallo tra il 1700 e il 1800, inizia a diffondersi un carattere sperimentale interdisciplinare che coinvolge diversi aspetti culturali, in netto contrasto con la precedente cultura illuminista. Sia i (neo)classici, sia i romantici, mettono in atto, seppur in modi e forme differenti, un dialogo tra diverse discipline, che porta per gli uni a un'estrema co-influenza e co-ispirazione per quel che riguarda i diversi aspetti culturali – si pensi alle convergenze tra arte visiva e letteratura, che portano al diffondersi delle *ékphrasis* e delle illustrazioni di testi letterari, o, ancora, all'influenza delle opere letterarie sui musicisti ottocenteschi –, per gli altri a un'estrema tolleranza nei confronti delle ibridazioni tematiche e formali. Il celebre frammento 116 di *Athenäum* inneggia a una convergenza tra poesia, filosofia e retorica, proponendo una «poeticizzazione» della realtà:

La poesia romantica è una poesia universale progressiva. Suo fine non è solo riunire nuovamente tutti i distinti generi della poesia e mettere a contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Vuole, e anche deve, ora mescolare ora fondere poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia naturale, rendere viva e sociale la poesia e far poetiche la vita

e la società, poetizzare lo spirito e riempire e saturare le forme dell'arte con il più vario e il più schietto contenuto culturale e animarle con le oscillazioni dello *humor*.⁸³

Già i primi romantici riuniti a Jena si prefiggono, dunque, un programma estremamente eterogeneo, nel quale arte e realtà si congiungono in un'opera poetica e poeticizzante, al cui interno prosa e poesia convergono per una «romantizzazione del mondo», per dirla con Novalis.⁸⁴ Il carattere sinestetico che si diffonde in questo primo periodo romantico permane anche nella *Berliner Romantik*, come è evidente nei racconti di E.T.A. Hoffmann che vanno sotto il nome di *Kreisleriana*, con i quali l'autore pone la musica a fulcro dei suoi scritti, che ruotano attorno alla figura di Johannes Kreisler, da molti considerato l'*alter ego* di Hoffmann stesso. La presenza, in queste narrazioni, di una particolare «estetica musicale»⁸⁵ e il rapporto di Kreisler con la musica, che considera «al di sopra delle altre arti», sintetizza senza dubbio la concezione che il Romanticismo Berlese ha della sinestesia, come Fabio Grasso mette in luce:

Kreisler percepisce ogni manifestazione della realtà in termini musicali, portando alle estreme conseguenze l'assunto estetico che pone la musica al di sopra delle altre arti in virtù dell'universalità e della spiritualità assoluta del suo linguaggio, capace di prescindere da modelli concreti. Egli incarna la figura del musicista cui lo «spirito della musica», che permea l'intera natura, parla per «misteriose risonanze melodiche e armoniche, percepibili a lui soltanto». In lui la musica «sale al livello della coscienza», ed egli «è circonfuso di melodie e di armonie, dovunque si trovi, ne parla per vuote metafore quando dice di percepire come suono anche i colori, i profumi, le luci, e di sentire tutte queste cose intrecciate come in un meraviglioso concerto» – si sintetizza così perfettamente la concezione della sinestesia, uno dei pilastri dell'inventiva hoffmaniana.⁸⁶

Inoltre, Valentina Savietto ha individuato alcuni indizi «intermediali riscontrabili» a livello infratestuale, paratestuale e contestuale all'interno dei testi su Kreisler:

⁸³ Cusatelli et alii (2009), p. 167

⁸⁴ Novalis (1983), p. 105

⁸⁵ http://www.fabiograsso.eu/pdf/pdf_kreisl.pdf

⁸⁶ *Ibidem*

Il nesso infratestuale fra il *medium* letterario e quello musicale è inserito come richiamo interno al testo stesso in ogni schizzo narrativo della serie, nell'organicità del ciclo stesso, ed infine nella totalità dei *Kreisleriana* rispetto alla macrostruttura dei *Fantasiestücke*; sulla soglia del paratestuale invece, sono evidenti i rimandi a «un genere per così dire *anfìbio*» fra letteratura, musica e arti figurative, sia nel titolo dei singoli testi, sia in quello del ciclo, e nuovamente nell'insieme superiore dei *Fantasiestücke*; infine, rientrano nel contesto della variazione intermediale le dichiarazioni in merito all'osmosi di musica e letteratura, e i lavori dell'autore nell'ambito della saggistica, della critica e della recensione musicale.⁸⁷

La presenza dell'elemento musicale appare dunque come *Leitmotiv* del ciclo di racconti, che unisce in una stessa opera letteraria due forme di espressione artistiche. Hoffmann fa suo il concetto di «sinestesia» sopracitato, introducendo nei suoi testi una riflessione sul visuale. Grazie al lavoro di Michele Cometa e Alain Montandon, programmaticamente intitolato *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*, emerge l'importante ruolo che l'aspetto visivo ricopre nella poetica hoffmanniana, tanto più che Cometa identifica una vera e propria «antropologia della visione» nel racconto *Des Vetters Eckfenster* (1822), sottolineando come «l'immagine [sia] dunque vista nel racconto come un flusso continuo che dalla realtà va alla più sfrenata fantasia».⁸⁸ Cometa ipotizza, inoltre, una «teoria dello sguardo», enunciata in una lettera che Hoffmann spedisce all'editore della rivista *Der Zuschauer*, probabilmente nel 1820:

Lei mi chiede, stimatissimo signore, di collaborare alla rivista che intende pubblicare col titolo *Lo spettatore*. Con piacere esaudirò il Suo desiderio, tanto più che il titolo ben scelto mi ricorda una delle mie inclinazioni preferite. Lei sa infatti bene quanto volentieri io guardi (*zuschau*e) e osservi (*anschau*e) e poi metta nero su bianco ciò che con grande vividezza sono riuscito a scorgere (*erschau*e).⁸⁹

⁸⁷ Savietto (2013), p. 47

⁸⁸ Cometa, M.; Montandon, A. (2009), p. 14

⁸⁹ Cit. in *Ivi*, p. 15

Non solo la musica, dunque, sorregge la poetica dell'autore, ma anche un paradigmatico interesse per lo sguardo e per la rappresentazione letteraria del visivo, che accentua il suo carattere poliedrico, riflesso di un sentimento condiviso nella cultura tardo-romantica.

Nell'ambito dell'interdisciplinarietà e della «simbiosi tra le arti» merita di menzione ciò che viene identificata come «opera d'arte totale». Il termine *Gesamtkunstwerk* è comunemente associato al compositore Richard Wagner, il quale nei suoi scritti teorici pare idealizzare la realizzazione di un'opera che presenti la compresenza di tutte le arti. Tuttavia, la concezione di opera d'arte totale wagneriana non corrisponde esattamente a quello che oggi si definisce *Gesamtkunstwerk*. Tale concetto ha infatti subito numerosi slittamenti semantici nel corso dei secoli.

Wagner, più nella teoria che nella prassi artistica, definisce la propria opera come un «*künstlerisches Gesamtkunstwerk*»,⁹⁰ una forma particolare di dramma che porta in scena la «sintesi delle forme artistiche che esso abbraccia»⁹¹ e in cui «ognuna, presente al sommo grado della propria pienezza, contribuisce all'universalità e globalità del risultato estetico complessivo».⁹² Tuttavia, all'interno degli scritti wagneriani, la modalità d'interazione tra le diverse arti rimane alquanto complessa.⁹³ Sia Thomas Mann, sia Theodor W. Adorno hanno criticato l'utopia di Wagner, sostenendo che egli abbia peccato di presunzione e che per la realizzazione di una tale opera totale sia necessaria ben più che la presenza di un singolo individuo: una vera e propria *équipe* di specialisti dovrebbe essere impegnata per ottenere tale scopo.⁹⁴ Inoltre, la compresenza delle diverse arti, tenderebbe, secondo Adorno – ma anche, in modo alquanto premonitore, secondo Wagner stesso – a fluire in un *unicum* in cui «ogni arte [aspira] a tramutarsi nell'altra quasi per pseudomorfosi, abdicando al proprio carattere o presupposto immanente».⁹⁵ Eppure, l'accostamento, a volte forzato, delle diverse discipline artistiche nelle opere di

⁹⁰ Wagner (1872), p. 159

⁹¹ Dahlhaus (1983), p. 18, cit. in Bolpagni (2011), p. 4

⁹² Bolpagni (2011), p. 4

⁹³ *Ivi*, p. 5

⁹⁴ Adorno (1966), p. 103

⁹⁵ Bolpagni (2011), p. 8

Wagner è criticato dallo stesso Adorno, il quale sostiene che all'interno della produzione del compositore sussiste una

paradossale «indifferenza reciproca» dei *media* coinvolti, che sarebbe originata proprio dal loro avvicinamento «indiscreto», ossia dal fatto che l'autore non riuscirebbe ad «assegnare funzioni significanti» ai singoli elementi e idiomi espressivi, mescolati in una «falsa identità», trattati *come se* convergessero, e per ciò stesso «violentati», sfigurando la totalità ch'essi dovrebbero invece incarnare.⁹⁶

Definire oggi il *Gesamtkunstwerk* è alquanto arduo perché, nel corso dei secoli, esso ha assunto diverse connotazioni. Anke Finger sottolinea come la «modernità» si rispecchi in un certo senso in ciò che definisce «carattere polimorfo» del *Gesamtkunstwerk*:

il processo di assimilazione – o, visto da fuori, di usurpazione – del concetto di opera d'arte totale, che dura da più di 150 anni, ha, all'interno delle singole discipline, creato una sorta di molteplicità di forme, tale che la quantità delle interpretazioni divergenti dall'originale rispecchia l'estetica del moderno nella sua polimorfia.⁹⁷

Ma cosa intende esattamente Finger con «polimorfia» del moderno e perché considera «polimorfo» il *Gesamtkunstwerk*? Anzitutto, la critica si riferisce all'eguale difficoltà nel definire questi due concetti («moderno» e «*Gesamtkunstwerk*»), sfuggenti a ogni fermo tentativo definitorio. Se, da un lato, una «definizione di moderno è diventata ancor più impossibile rispetto già agli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso»,⁹⁸ dall'altro, il concetto di «opera d'arte totale» è tanto sfuggevole quanto contraddittorio. A partire, come si è visto, dall'utopica concezione wagneriana, che già si differenziava dall'idea pre-romantica della simbiosi tra le arti, programmaticamente esposta nel frammento 116, le più recenti definizioni di *Gesamtkunstwerk* dimostrano l'inesattezza del suo utilizzo.

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ Finger (2006), p. 12: «[Tatsächlich] hat die über 150jährige Assimilation – oder, von außen her gesehen, die Usurpation – des Begriffs Gesamtkunstwerk innerhalb der einzelnen Disziplinen solch eine Vielfalt an Formen hervorgebracht, daß die Menge der vom Original divergierenden Interpretationen des Konzeptes selbst die ästhetische Moderne in ihrer Polymorphie widerspiegelt»

⁹⁸ *Ibidem*

Nello specifico, Finger si concentra sulle definizioni offerte dalle enciclopedie musicali, le quali forniscono descrizioni differenti del termine: il *Meyers Handbuch über die Musik*, ad esempio, lo definisce come «utopica unità formale di poesia, musica, arte figurativa e arti del movimento (teatro, danza) nell'opera barocca, nei drammi musicali di Wagner, di Schönberg e altri».⁹⁹ D'altra parte, il *Musik Barockhaus* amplia la definizione, alludendo all'origine wagneriana del termine e apportandovi una concezione più moderna: «[...] nelle arti contemporanee viene utilizzata la denominazione Mixed Media o Multimedia».¹⁰⁰ D'altro canto, il *New Grove Dictionary of Opera* riferisce anche di una componente sociopolitica nel concetto, sottolineando che il termine wagneriano rispecchia la radicale mentalità filosofica prevalente negli anni Quaranta dell'Ottocento: «la riunificazione delle parti costituenti dell'opera d'arte totale rispecchia l'obiettivo socialista di ridare l'integrità a una società frammentata e divisa».¹⁰¹

Nel tentativo di fornire una nuova e completa definizione del termine *Gesamtkunstwerk*, Wolf G. Schmidt, oltre alle voci enciclopediche affrontate da Finger, si confronta con definizioni tratte da altre enciclopedie, sottolineando analogie e differenze nella concezione dell'opera d'arte totale in diverse discipline.

Nella sincretica definizione di Schmidt, in parte riferita alla visione wagneriana con l'aggiunta di elementi nuovi che possano descrivere l'opera totale moderna, sono individuate quattro componenti fondamentali. La prima è la *Artefakt-Komponente*, la concezione dell'opera in quanto «artefatto», basato sulla *Medienkombination*, la combinazione di linguaggio, musica, immagine e danza destinata alla realizzazione teatrale:

L'autonomia semantico-strutturale dei *media* costituenti non viene smentita, bensì condotta in un'estetica formale e recettiva dei *media*: le forme artistiche osservate come

⁹⁹ Citato in *Ivi*, p. 15

¹⁰⁰ Citato in *Ibidem*

¹⁰¹ Citato in *Ivi*, pp. 15-16

«affini» dovrebbero entrare in «equilibrio», cosicchè le rispettive caratteristiche e i rispettivi potenziali possano entrare in simbiosi.¹⁰²

La seconda componente è quella teorica (*Theorie-Komponente*), che prevede la formulazione, esplicita o implicita, dell'idea di realizzazione di un'opera d'arte totale:

Questa «idea» può essere formulata in modo esplicito e/o attraverso l'opera stessa. [...] Non tutte le opere di un artista che persegue l'ambizione di realizzare un'opera d'arte totale possono definirsi tali. Allo stesso tempo, esistono prodotti artistici che possono essere considerati opere d'arte totali senza che vi sia una esplicita legittimazione da parte dell'autore.¹⁰³

La terza è la componente narrativa (*Narrativ-Komponente*), secondo la quale «l'opera d'arte totale, intesa come un “progetto pratico”, è un fenomeno derivante da una crisi».¹⁰⁴ Originariamente, infatti, la sua concezione matura in seno alla crisi di valori che stava interessando ogni aspetto della vita intorno al 1800: la filosofia (con la crisi dell'universalismo), la politica (con la Restaurazione), l'economia (con la prima industrializzazione), l'esistenza stessa (con l'esperienza bellica).¹⁰⁵ L'opera d'arte totale, in questo contesto, viene insignita di un «impeto compensativo»:

[essa] può esporre l'incommensurabilità delle relazioni universali e/o la discrepanza tra idee e realtà. L'obiettivo comune consiste soltanto nel cogliere le carenze e i confini delle singole arti in modo intermediale per poter accedere in modo creativo a un numero

¹⁰² Schmidt W. G. (2011), p. 175: «Dabei wird die semantisch-strukturelle Autonomie der beteiligten Einzelmedien meist nicht widerrufen, sondern in eine formal- und wirkungsästhetisch fundierte Mediendiätetik überführt: Die als «verwandt» betrachteten Kunstformen sollen in produktive «Balance» treten, damit die jeweiligen Wiegenschaften und Potentiale symbiotisch wirken können»

¹⁰³ *Ivi*, p. 176: «Diese “Idee” kann explizit formuliert und/oder werkimmanent verwirklicht sein. [...] Nicht jedes Oeuvre eines Künstlers, der Gesamtkunstwerk-Ambition verfolgt, besitzt notwendig Gesamtkunstwerkstatus. Gleichzeitig existieren Kunstproduktionen, denen dieser Status zugeschrieben werden kann, ohne dass eine explizite Legitimierung im Kommentarbereich erfolgt»

¹⁰⁴ *Ibidem*

¹⁰⁵ *Ibidem*

massimo di realtà disponibili (vita, natura, trascendenza, etc) e renderle recepibili teatralmente.¹⁰⁶

La quarta e ultima componente, fortemente legata a quella narrativa, è di natura utopica (*Utopie-Komponente*). La realizzazione di un'opera d'arte totale rimane un progetto utopico, fintanto che i confini tra arte e realtà non vengono meno:

L'utopia rimane fondata esteticamente e allude in ogni caso a un avvicinamento di entrambi gli ambiti. [...] La divisione di entrambi gli ambiti è la *conditio sine qua non* della rappresentazione estetica dei suoi interferenti.¹⁰⁷

Da quanto sinora emerso, non è difficile intuire che, così come nella concezione ottocentesca l'opera d'arte totale si concretizzava al meglio nell'opera/dramma musicale, nella modernità essa potrebbe essere magistralmente rappresentata dalla commedia musicale, che permette di «fondere le diverse forme artistiche in un'unica forma omogenea».¹⁰⁸ Il palcoscenico permette di riunire in un solo luogo la letteratura, la musica, l'immagine e la danza, creando un'opera intermediale a trecentosessanta gradi.

A prescindere dall'esauritiva definizione di Schmidt, tuttavia, un dato di fatto è che il termine *Gesamtkunstwerk* è utilizzato oggi comunemente per indicare un'opera ibrida che, in generale, tenga conto della presenza di almeno tre componenti: quella letteraria, quella visiva e quella sonora (o recitata). Comune a tutti gli utilizzi del termine è la componente intermediale, nella quale, come Schmidt fa notare, la parola *medium* va intesa come «dispositivo di comunicazione», quale può essere il linguaggio, la musica o l'immagine:

¹⁰⁶ *Ibidem*: «[sie] kann durchaus die Inkommensurabilität lebensweltlicher Zusammenhänge exponieren und/oder die Diskrepanz von Idee und Wirklichkeit. Das gemeinsame Anliegen besteht lediglich darin, die Defizite und Grenzen der Einzelkünste intermedial aufzufangen, um ein Maximum verfügbarer Wirklichkeit (Leben, Natur, Transzendenz, etc.) künstlerisch zu erschließen und theatral rezipierbar zu machen»

¹⁰⁷ *Ibidem*: «Die Utopie bleibt ästhetisch grundiert und zielt allenfalls auf eine Annäherung beider Bereiche. [...] Das Trennen beider Bereiche ist *conditio sine qua non* der ästhetischen Darstellung ihrer Interferenzen»

¹⁰⁸ Dobat (1984), p. 103, citato da Schmidt (2011), p. 162

Con «*medium*» si intende non tanto il canale tecnico-materiale di trasmissione delle informazioni (ad esempio la scrittura, la stampa, la radio, il CD, ecc.), bensì un dispositivo di comunicazione convenzionale nel senso di un *frame of reference* cognitivo e distinto (linguaggio, musica, immagine, ecc). «Intermedialità» significa dunque «il superamento dei confini» di questi dispositivi.¹⁰⁹

Nel corso del Novecento si è spesso utilizzato il termine *Gesamtkunstwerk* per indicare fenomeni sinestetici e forme artistiche «ibride» che sembrano allontanarsi di molto dall'opera d'arte totale in quanto commedia musicale. Ladislao Mittner utilizza tale termine ne *La Letteratura del Novecento*, per indicare «la nuova simbiosi delle arti» espressioniste, ma anche per parlare della svolta oggettivistica della *Neue Sachlichkeit* e la sua evoluzione architettonica nel *Bauhaus*. Il «folle dinamismo spasmodico», che colpisce la realtà intera e che si contrappone alla morigeratezza impressionista, provoca una tendente convergenza delle arti:

Si cerca affannosamente una nuova simbiosi delle arti. Sembra dominare un certo principio architettonico in tutte le arti, un nuovo senso di spazialità tesa e convulsa, sopraffatta dal panico, da una sinistra volontà del terremoto. La pittura poteva rendere tale senso di disgregazione spaziale meglio dell'architettura, il cinema meglio del teatro e del romanzo. Forse anche per questo motivo le arti tendono a fondersi in una nuova sintesi. [...] L'aspirazione vera di questi artisti era una nuova, irrealizzabile opera d'arte totalitaria, in cui un assurdo scenario geometrico, reso dinamico dai più impensati e violenti effetti di luce, desse, insieme alla pantomima e all'urlo, un nuovo senso tragico dello sconvolto spazio dell'anima.¹¹⁰

In quest'ottica, secondo Mittner, la più «dinamica» delle arti sarebbe il cinema, considerato il nuovo *Gesamtkunstwerk* espressionista: in esso si riscontrano procedimenti

¹⁰⁹ Schmid (2011), p. 158: «“Medium” meint hier nicht den “technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen (wie z.B. Schrift, Druck, Rundfunk, CD, usw.), sondern ein konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv” (Sprache, Musik, Bild, etc.). “Intermedialität” bedeutet demzufolge “das Überschreiten von Grenzen” dieser Dispositive»

¹¹⁰ Mittner (1960), p. 186-187

narrativi, recitativi e visivi che influenzano e vengono a loro volta influenzati dalle tecniche teatrali. Avanzando di poco nella storia della letteratura tedesca novecentesca, Mittner individua nella *Neue Sachlichkeit*, nello specifico nelle opere architettoniche del *Bauhaus*, una nuova forma d'arte totale, dalla spiccata predisposizione alla funzionalità:

Dopo il *Gesamtkunstwerk* dell'espressionismo, il film o il dramma dell'incubo (gesti allucinati e urla d'orrore, scenari squarciati da luci spettrali), il *Bauhaus* di Gropius tenta (specialmente dopo il 1926) un nuovo *Gesamtkunstwerk* di funzionalità tecnica e sociale: una grande unità architettonica che soddisfi tutte le esigenze degli abitanti, inserendo in un complesso di case razionali, comode ed igieniche in ogni loro particolare, un'arte dignitosa ed economica, alla portata di tutti: pannelli decorativi, spettacoli teatrali ed anche la musica da camera.¹¹¹

Dunque, una nuova «simbiosi delle arti» viene individuata da Mittner nell'architettura funzionalista di Gropius, sottolineando come – all'interno delle sue costruzioni – convergano nuovamente diversi aspetti artistici utili a formare un *Gesamtkunstwerk*. Com'è evidente, in questa prospettiva i confini tra la realtà e l'arte vengono superati: l'arte irrompe nelle case, nel quotidiano e assume un carattere funzionale.

In un'ottica prettamente letteraria, il testo è il campo d'azione su cui si disputa la sfida intermediale. Ciò si traduce generalmente nella compresenza, proprio nello spazio testuale, di almeno tre elementi: il visivo (presente come tema o come immagine vera e propria, forme o colori), il testuale e il sonoro (presente come tema, ma anche come realizzazione fonica del testo, attraverso il recitato). Le poesie dadaiste, ad esempio, sono state considerate forme di *Gesamtkunstwerke*, poiché, attraverso le diverse *performance* recitative, rappresentano testi spesso carenti di sintassi e di significato, la cui attenzione è posta sul suono delle singole parole, sul ritmo conferito dagli accenti e dalle cadenze di chi recita.¹¹² I *Negergedichte*, i *Lautgedichte* e le *performance* della *lyrische Simultaneität* sono un campo di sperimentazione che, attraverso il recitato, presentano un'opera provocatoriamente totalizzante, lontana anni luce dai drammi musicali ottocenteschi, ma che riflette la volontà di unire e di convergere diverse forme artistico-espressive:

¹¹¹ *Ivi*, p. 196

¹¹² Bock (2003)

La costante tendenza alla recitazione fa sì che i tardi dadaisti si confrontino con il suono delle parole, conducendoli presto a esperimenti linguistici. Quando la letteratura viene portata in scena e recitata, ingloba in sé una pluridimensionalità che non si può ottenere nella forma stampata. Espanse dalla dimensione acustica e ottica, nascono nuove possibilità di percezione. Il puro suono della parola perde di significato a favore di un accento ritmico, vocale e mimico.¹¹³

L'opera d'arte totale contemporanea è dunque sempre più spesso limitata alla compresenza di poche discipline che invitano il lettore/lo spettatore a individuare le diverse forme artistiche, fuse come sono nella totalità della rappresentazione. La critica adorniana, secondo la quale le diverse discipline rischiavano di fondersi l'una nell'altra, si è dunque effettivamente realizzata. Rimane solo da capire in che misura e fino a che punto queste opere possono essere considerate a tutti gli effetti «totali».

2. Sperimentazioni letterarie

Come detto, nei testi dadaisti le ibridazioni formali culminano spesso in forme considerate «sperimentali», poiché tendono a recidere ogni legame con le forme estetiche tradizionali. Nel caso della letteratura, dalle avanguardie storiche del primo Novecento si è diffuso, per tutto il XX secolo e fino ad oggi, un tipico tratto anti-convenzionale, che caratterizza la letteratura post-moderna.

Il termine «sperimentale» in riferimento alla letteratura non può darsi per scontato. Vale la pena soffermarsi sulla legittimità di tale termine, di chiara origine scientifica, utilizzato per le discipline artistico-letterarie. Harald Hartung apre la sua opera *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie* chiedendosi: «Ha senso utilizzare il

¹¹³ Ivi, p. 41: «Der permanente Zwang zur Rezitation konfrontierte die späteren Dadaisten mit dem Klang ihrer Worte, was schon bald zu Sprachexperimenten führte. Wenn Literatur gesprochen und inszeniert wird, erhält die eine Mehrdimensionalität, die sie in gedruckter Form niemals erreichen würde. Durch die akustische und die optische Dimension erweitert, entstehen neue Perzeptionsmöglichkeiten. Der reine Wortlaut verliert an Bedeutung zugunsten rhythmischer, stimmlicher und mimischer Akzentuierung» (Traduzione di chi scrive)

termine *esperimento* in riferimento alla letteratura?».¹¹⁴ Il termine «esperimento» in letteratura è comunemente utilizzato per indicare un prodotto nuovo, originale, non conforme agli standard vigenti in un dato periodo storico-letterario. Nel corso del Novecento si sono susseguite una serie di prassi volutamente anticonvenzionali, a partire dalle Avanguardie storiche, con i già citati testi dadaisti, la poesia concreta, la poesia visiva e i collage letterari. Come mette in evidenza Raul Calzoni:

il concetto di «esperimento» assume una posizione ambivalente nella discussione letteraria contemporanea. Da un lato, sembra che, ultimamente, abbia risvegliato un certo interesse: l'*interfacing* tra letteratura e scienza è il fulcro di molte analisi, nelle quali la costellazione dello «sperimentale» tra scienza e letteratura viene studiato in diverse epoche. Dall'altro, esso viene etichettato come un concetto alla moda del naturalismo o delle letterature avanguardiste degli anni Sessanta e Settanta.¹¹⁵

Nonostante il crescente interesse negli ultimi anni attorno all'analisi dell'esperimento in letteratura,¹¹⁶ manca un accordo su un'univoca concezione di questo concetto.¹¹⁷ D'altro canto, la prassi sperimentale è una tecnica individuale che, in quanto anticonvenzionale, sfugge a ogni definizione e a ogni volontà di classificazione. Ciò che preme sottolineare in questa sede è l'accuratezza dell'utilizzo del termine «sperimentale» e Hartung fornisce un'esaustiva spiegazione, per cui il termine «esperimento» si è semanticamente trasferito dalla sfera scientifica a quella letteraria.

¹¹⁴ Hartung (1975), p.7: «Hat es einen Sinn, in bezug auf Literatur den Begriff des *Experiments* zu verwenden?»

¹¹⁵ Calzoni (2010), p. 12: «Der Begriff 'Experiment' [einnimmt] eine ambivalente Position in der aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskussion. Auf der einen Seite scheint er neuerdings ein gewisses Interesse zu erwecken: Das *Interfacing* zwischen Literatur und Wissenschaft steht im Zentrum vieler Analysen, in denen die Konstellationen des 'Experimentellen' zwischen Wissenschaft und Literatur in unterschiedlichen Epochen untersucht werden. Auf der anderen Seite wird er von vielen als ein Modebegriff des Naturalismus oder der Avantgardeliteraturen der 60er und 70er Jahre abgestempelt»

¹¹⁶ Cfr.: *Ibidem*

¹¹⁷ *Ivi*, p. 13

Partendo da un'analisi etimologica¹¹⁸ e analizzando le caratteristiche e le condizioni essenziali dell'esperimento scientifico (*physikalisches Experiment*), Hartung trova le ragioni per cui si è assistito alla *Begriffsübertragung*, analizzando le analogie tra queste tipologie di esperimento. La prima analogia è forse quella più ovvia: entrambe le prospettive convengono nella possibilità di esperire strutture ed elementi finora mai percepiti.¹¹⁹ Ad un'analisi più approfondita emerge, poi, che le procedure di analisi e di sintesi, di isolamento e di combinazione di elementi, che costituiscono la base per la prassi sperimentale nella scienza,¹²⁰ vengono praticate, in un certo senso, anche dallo sperimentatore letterario, che rinuncia alla qualità per concentrarsi sul materiale (linguistico):

Il concetto di esperimento in arte e letteratura [...] si basa sempre sul concetto di esperimento scientifico. Le procedure scientifiche dell'analisi e della sintesi, dell'isolamento e della combinazione di elementi giocano un ruolo importante. Il risultato dell'esperimento è aperto e si assiste alla tendenza a considerare i risultati come di ugual valore, vale a dire, a eliminare il concetto di qualità, o per lo meno a relativizzarlo. Anche gli esperimenti artistici sono ripetibili, riproducibili, i loro risultati moltiplicabili [...]. Il creatore sperimentatore minimizza la propria soggettività; laddove egli non ne rinuncia completamente, si riconosce come specialista di strutture estetiche o come *homo ludens*. Si

¹¹⁸ Hartung (1975), p. 11: «Experiment ist das Erfahrene. Herkunft und Verwendung des Wortes Experiment verweisen auf einen sprachlichen und sachlichen Zusammenhang beider Begriffe. Das lateinische Wort als Unterbegriff bezeichnet eine spezielle, nämlich eine methodische Weise der Erfahrung, zumeist ein wissenschaftliches Verfahren zur Überprüfung von Theorien und Hypothesen durch die methodische Beobachtung von Naturvorgängen»

¹¹⁹ *Ivi*, p. 13

¹²⁰ *Ivi*, p. 11: «Das physikalische Experiment, das durch zielbewußte Veränderung der Versuchsbedingungen neue Erfahrungen in Form von quantitativen Zusammenhängen zwischen physikalischen Größen liefern soll, folgt dem *induktiven* Verfahren. Dessen entscheidende Merkmale sind: 1. Aufstellung einer Hypothese, über deren Brauchbarkeit die Natur selbst entscheiden soll. 2. Die richtige Fragestellung, die aus der Gesamtheit der Vorgänge einen begrenzten Bereich herausnimmt und störende Nebeneinflüsse ausschaltet und vermindert. 3. Synthesis der einzelnen Teilmessungen zur allgemeingültigen Aussage, zum Gesetz. Zu den Bedingungen des Experiments gehören also Isolierbarkeit des aufzuklärenden Vorgangs, Begrenzung der auftretenden Variablen und Reproduzierbarkeit, d.h. jedes Experiment muss bei seiner Nachprüfung stets zum gleichen eindeutigen Resultat führen»

discosta dal mondo [...], ad esso volge le spalle e si rivolge al materiale con il quale sperimenta.¹²¹

L'attenzione alla materia (*der Stoff*) che lo sperimentatore utilizza diminuisce l'interesse per l'argomento, sfociando in quella che Fritz Martini, riferendosi a *Papa Hamlet* di Arno Holz e Johannes Schlaf, chiama «indifferenza qualitativa nei confronti dell'argomento» (*Wertindifferenz gegenüber dem Stoff*) e che Hartung ritiene essere il tratto comune ai metodi sperimentali del Novecento:

Proprio questo disinteresse nei confronti dell'argomento, che, d'altro canto, corrisponde a un'ipertrofia dell'interesse nei confronti del momento semantico-strutturale del linguaggio, caratterizza ogni procedimento letterario sperimentale, contrassegnato come *collage* citazionale, *montage*, etc.¹²²

I momenti sperimentali che Hartung cita nel suo volume mettono in pratica questo disinteresse qualitativo nei confronti del contenuto del testo, a favore di una rinnovata attenzione per la forma che caratterizza i procedimenti dadaisti, di cui si è accennato poc'anzi, ma anche la poesia concreta, i collage letterari (esclusi dallo studio di Hartung), la poesia visiva e tutte quelle intersezioni tra arte e letteratura basate sulla sinergia di immagini e parole, forme, colori e lettere che sottolineano, ancora una volta, un'estrema materialità e indipendenza del linguaggio.

¹²¹Ivi, p. 21 «Der Begriff des Experiments in Kunst und Literatur [...] [anleht] sich immer an den Begriff des wissenschaftlichen Experiments. Wissenschaftliche Prozeduren der Analyse und Synthese, der Isolation und Kombination von Elementen spielen eine Rolle. Das Resultat des Experiments ist offen, es besteht auch die Neigung, Resultate als prinzipiell gleichwertig anzusehen, d.h. den Begriff der Qualität zu eliminieren oder zumindest zu relativieren. Auch künstlerische Experimente sind wiederholbar, reproduzierbar, ihre Resultate multiplikabel [...]. Der experimentierende Kreator tritt in seiner Subjektivität zurück; wo er sie nicht ganz preisgibt, versteht er sich als Spezialist für ästhetische Strukturen oder als *homo ludens*. Er ist der Welt [...] abgekehrt, steht mit dem Rücken zu ihr und wendet sich dem Material zu, mit dem er experimentiert»

¹²²Ivi, p. 27: «Eben solche *Wertindifferenz gegenüber dem Stoff*, der auf der anderen Seite eine Hypertrophierung des Interesses am semantisch-strukturellen Moment der Sprache eintspricht, kennzeichnet jene Verfahren experimenteller Literatur, die als Zitatencollagen, Montagen usw. bezeichnet werden»

Herta Müller si inserisce in questo contesto della sperimentazione letteraria, sia con le sue opere collagistiche, sia con la sua prosa scarna e sincopata, entrambe tendenze che portano a uno straniamento formale e linguistico. In quanto sperimentatrice, anche la nostra autrice si confronta con una tendenza anti-normativa, attuata attraverso una prosa paratattica ed evocativa, accompagnata da riflessioni metalinguistiche e letterarie. Se, da un lato, la sua cifra stilistica è uno stile individuale e non ancorato ad alcun filone letterario, dall'altro, spesso, Müller cita, soprattutto nelle *Vorlesungen* e nei saggi, autori del passato o a lei contemporanei, analizzandone opere poetiche e narrative. È, questo, il caso di *In der Falle*, nei cui tre «prosimetri» vengono riportate alla lettera poesie di Inge Müller (1925-1966), Theodor Kramer (1897-1958) e Ruth Klüger (1931). In *Hunger und Seide* sono presenti, invece, una strofa della poesia *Wiepersdorf* di Sarah Kirsch (1935-2013), oltre a una serie di menzioni di altri autori. Tra i saggi di *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* si incontrano citazioni tratte da Jorge Semprùn (1923-2011), Heinrich Heine (1797-1856), Bertold Brecht (1898-1956), Paul Celan (1920-1970), Elias Canetti (1905-1994), Peter Handke (1942) e Oskar Pastior (1927-2006).

D'altronde, come Vincenza Scuderi sottolinea a proposito dei poeti sperimentali avanguardisti, «seppur forse rigettano i canoni (ideologicamente), non rigettano i canonizzati e le forme tramandate, e non se ne “servono” nel senso di utilitaristico attingere, ma li “vivono”». ¹²³

La scrittrice rumeno-tedesca, così come i poeti concreti, riserva una particolare cura per la forma dei suoi testi e un'attenzione alla materialità delle parole e delle espressioni, le quali, come lei stessa più volte sostiene, «le rimangono appese addosso». È il caso di alcune imprecazioni dialettali che si porta appresso nel trasferimento dal paese tedescofono di Nytzydorf alla città di Timișoara. Arrivata in città avrebbe desiderato dimenticare il dialetto, ma, appunto, alcune parole le rimangono «appese addosso», inconsapevolmente. Queste parole-oggetto, che assumono una valenza concreta, che sembrano occupare uno spazio preciso e avere un loro peso, sono a sua disposizione nella nuova realtà che si appresta a vivere. Esse si adattano perfettamente (e, come sostiene l'autrice, addirittura meglio) al nuovo contesto, risultando adeguate per designare personaggi quali gli inservienti della polizia segreta:

¹²³ Scuderi (2008), p. 77

Tscharegel – ein klappriges Fahrzeug, das immer wieder versagt; Pitanger – einer, der ungeniert, aber mit bösen Absichten herumirrt; Arschkappelmuster – einer, dem man erst richtig ansieht, wie dumm er ist, weil er sich für klug ausgibt, also Trottel und Angeber in einem. Diese Wörter passen auf so vieles. Und sie haben einen schroffen Klang, eine entschiedene Haltung. Durch ihre eingeschnürte Wut macht man sich Luft, man muss nicht extra fluchen, man tut es doch schon, indem man so ein Wort ausspricht. [...] diese einzelnen Wörter sind im Dialekt vorhanden, ganz normales allgemeines Vokabular. Sie werden nur privat durch den Gebrauch, durch die persönlichen Belange, in denen ich sie benutze. Aber in der Stadt mitgenommen habe ich die Schimpfwörter und ein paar Sätze aus dem Aberglauben. Nicht bewusst mitgenommen, sie blieben an mir hängen. In der Stadt hätte ich den Dialekt am liebsten vergessen. Aber die Schimpfwörter gefielen mir, aus der Umgebung gerissen, noch besser als davor im Dorf. Ich staunte sogar, wie oft sie mir einfielen. Sie wurden immer wichtiger. [...] Der Dialekt hatte keine Ahnung, wie treffend das Dorfwort PITANGER für einen städtischen, sozialistischen, schlechte getarnten Geheimdienstler ist, der unbemerkt bleiben wollte. Wenn das Wort Pitanger nicht reichte, konnte ich auch noch das Arschkappelmuster hinzufügen.¹²⁴

Oltre alle imprecazioni, Müller si porta appresso anche alcune espressioni derivanti da credenze popolari, tra le quali «Wenn man eine Schwalbe tötet, gibt die Kuh rote Milch» (se si uccide una rondine, la mucca produce latte rosso).¹²⁵ «Latte rosso» diventa, come le imprecazioni di cui sopra, un ossimoro adatto a rappresentare diverse situazioni. Va

¹²⁴ Müller (2015a), p. 17-18: «Tscharegel – un veicolo scassato, che quasi sempre non funziona; Pitanger – uno che girovaga con disinvoltura ma con cattive intenzioni; Arschkappelmuster – uno che gli si legge in faccia quanto è stupido, perché si fa passare per intelligente, dunque un cretino e uno sbruffone allo stesso tempo. Queste parole si adattano a molte cose. Ed esse hanno un suono brusco, un portamento decisivo. Attraverso la loro rabbia stringente si fa aria, non è necessario bestemmiare ulteriormente, lo si sta già facendo nel momento in cui si pronuncia una tale parola. [...] queste singole parole sono disponibili nel dialetto, sono parte del normale e generico vocabolario. Diventano private solo attraverso l'uso che ne faccio e l'importanza che do loro. Ma in città avevo portato le imprecazioni e un paio di frasi da credenze popolari. Non le avevo portate consapevolmente, mi rimasero appese. Nella città avrei preferito dimenticare il dialetto. Ma le imprecazioni mi parevano furbe, ancora meglio che un tempo nel paese. Mi stupivo di come esse mi venivano in mente. Diventavano sempre più importanti. [...] il dialetto non aveva idea come la parola dialettale PITANGER potesse essere adatta per un cittadino inserviente della polizia segreta, socialista e mal camuffato che voleva rimanere inosservato. Se non bastava la parola PITANGER, potevo aggiungere anche Arschkappelmuster»

¹²⁵ *Ivi*, p. 19

oltre il significato delle singole parole, diventa una sorta di formula,¹²⁶ che ben rappresenta situazioni di pericolo, di paura, impotenza, violenza:

Es steckt ein absurdes Theater in diesem Satz und es gibt nichts zu verstehen. Es gibt auch nichts zu erklären, dafür ist es viel zu sehr poetisch aufgeladen. Das Rote hat die Überhand bekommen, ROTE MILCH hat mit Milch gar nichts mehr zu tun. Es geht auf undurchschaubare Weise um Angst, Gefahr, Hilflosigkeit, Willkür, Gewalt – das ganze Material der Zustände, der Herrschaft. Rote Milch sind auch die Stunden beim Verhör, auch die Suizide, die hinterrücks arrangierten oder wirklichen Zufälle. Das kleine Ganze und die vielen großen Details sind rote Milch. Auch der Schmerz der Wirklichkeit im Verrat, der Tod von Freunden. Alles Unerträgliches der Diktatur ist rote Milch. [...] Rote Milch mischt sich bis heute in die Nachrichten der Zeitungen, der Bildschirme, der Tage. Und ich glaube, es hilft mir, obwohl es mir öfter einfällt als ich möchte. Es macht mit mir, was es will.¹²⁷

Per altro, è difficile non collegare l'espressione «*rote Milch*» con lo «*schwarze Milch*» (latte nero) della poesia celaniana «*Todesfuge*», simbolo della carenza di alimenti di prima necessità, e, in generale, simbolo della degradazione dei *lager* nazisti.

Le parole-oggetto, le espressioni-oggetto di cui Müller dispone hanno una loro autonomia, non dipendono dalla volontà del parlante, semplicemente si adattano al contesto e affiorano nella mente nel momento più opportuno. Questa autonomia, questa concezione materiale delle parole si riflette anche nel processo collagistico. L'autrice ha spesso la sensazione di non essere lei a creare il testo, bensì le parole stesse: «[Trotzdem] entsteht eine Leichtigkeit, weil ich das Gefühl habe, ich bin es gar nicht, die den Text mit

¹²⁶ Mi permetto di rimandare al mio contributo: Vezzoli (2017)

¹²⁷ Müller (2015a), p. 19: «Si nasconde un teatro assurdo in questa frase e non c'è nulla da comprendere. Non c'è nemmeno nulla da chiarire, tutto ciò è troppo poetico. Il rosso ha preso il sopravvento, LATTE ROSSO non ha più niente a che fare con il latte. Si tratta in modo impenetrabile di paura, pericolo, impotenza, arbitrio, violenza – l'intero materiale per la condizione di potere. Latte rosso sono anche le ore di interrogatorio, anche i suicidi, quelli inscenati o quelli reali. La piccola totalità e i tanti grandi dettagli sono latte rosso. Anche il dolore della realtà del tradimento, della morte di amici. Tutto l'insopportabile della dittatura è latte rosso. [...] sangue rosso si mischia sino ad oggi nelle notizie dei giornali, degli schermi, dei giorni. E credo che mi aiuti, nonostante mi venga sempre più spesso in mente di quello che vorrei. Esso fa di me quello che vuole»

ausgeschnittenen Wörtern macht, das machen die Wörter selbst».¹²⁸ E i ritagli di parole, che Müller utilizza per i suoi *collage*, sono davvero oggetti concreti, ognuno con le proprie caratteristiche: sono deperibili nel tempo, si possono rovinare e, una volta incollati, non si possono riutilizzare. Essi assumono, per l'autrice, la valenza di individui, perciò spesso ne parla come se fossero persone:

Die ausgeschnitteten Wörter sind alle verschieden, jedes Wort ist ein anderer Gegenstand, vielleicht sogar ein Individuum. Das Aussehen, die unterschiedliche Größe, die Farbe, die Schrift sind für die Collage genauso wichtig wie die Bedeutung des Wortes. Im Grunde ist Individualität der Wörter, die beim Tippen immer gleich aussehen, das Fesselnde an der Kleberei.¹²⁹

Wenn ich unterwegs bin, wo ich seinerzeit angefangen habe, die Collagen zu machen, also wenn ich unterwegs bin, denke ich oft daran, dass die Wörter zu Hause auf mich warten.¹³⁰

Manchmal kommen mir die Schränke mit diesen vielen Schubladen wie ein Bahnhof vor, und ich frag mich, ob die Wörter lieber abreisen wollen, in einen jetzigen Text, oder lieber weiter warten wollen auf irgendeinen nächsten, unabsehbarem Text. Ich weiß auch nicht, ob sie sich in den Schubladen eingesperrt fühlen oder geschützt.¹³¹

¹²⁸ Müller (2016), p. 231; trad. it. Müller (2015), p. 201: «Si crea però una leggerezza perché ho la sensazione di non essere io a costruire il testo con le parole ritagliate, ma che siano le parole stesse a farlo»

¹²⁹ *Ivi*, p. 226; trad. it. Müller (2015), p. 197 «Le parole ritagliate sono tutte diverse, ogni parola è un diverso oggetto, forse addirittura un individuo. L'aspetto, la dimensione diversa, il colore, il carattere tipografico sono importanti nel collage quanto il significato della parola. L'aspetto più avvincente dell'operazione è in sostanza l'individualità delle parole, che quando le batti sui tasti sono tutte uguali».

¹³⁰ *Ivi*, p. 231; trad. it. Müller (2015), p. 201 «Quando sono in giro, come all'epoca in cui ho iniziato con i collage, insomma, quando sono in giro penso spesso che a casa le parole mi aspettano»

¹³¹ *Ibidem*, «A volte gli armadi con i loro molti cassetti mi sembrano una stazione e mi chiedo se le parole preferiscano partire per raggiungere un testo adesso o vogliano invece aspettarne uno futuro, imprevedibile. Non so nemmeno se nei cassetti si sentano rinchiusi o protetti»

La poetica di Müller sembra seguire il percorso intrapreso dai poeti concreti, ponendo l'attenzione sulla materialità delle parole, pur non privandole del loro significato, anzi, amplificandolo e adattandolo a contesti diversi.

3. Esperimenti tra arte visiva e letteratura: gli iconotesti

Le sperimentazioni letterarie, come si è potuto notare, sono il frutto di un'intermedialità portata all'estremo: la poesia concreta vede l'intreccio tra la componente letteraria e quella linguistica, le sperimentazioni dadaiste, considerate per certi versi, come si è visto, opere d'arte totali, vedono l'intersezione di letteratura, teatro e suono. Non si è, tuttavia, ancora parlato di uno degli intrecci interdisciplinari forse più frequente e più studiato: quello tra la letteratura e l'arte visiva. Si sente spesso parlare di «immagini» evocate da un testo e di «immagini» vere e proprie che lo accompagnano. Il concetto di immagine è complesso e plurivoco, ed è oggetto di disamine secolari. Thomas W. J. Mitchell propone di iniziare a pensare alle immagini come ai componenti di una famiglia, di cui si può tracciare una sorta di albero genealogico:

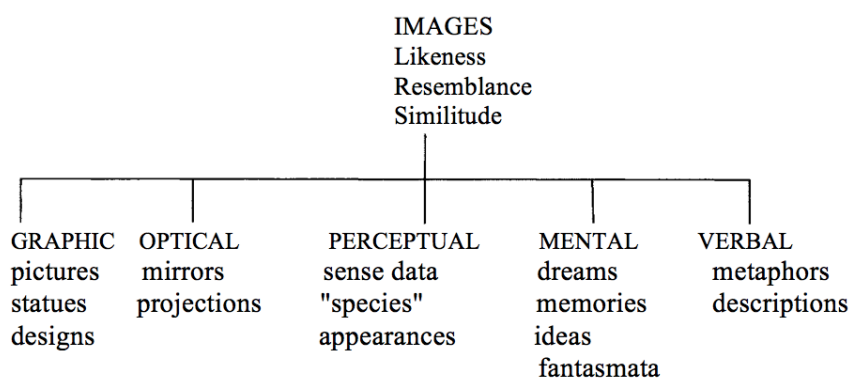


Figura 1: Mitchell (1987), p. 10

Ogni ramo di questo albero rappresenta un tipo di immagine che si trova alla base di precise discipline: l'immagine mentale è alla base della psicologia, l'immagine ottica appartiene alla fisica, l'immagine grafica all'arte, quella verbale alla letteratura, quella

percettiva alla filosofia.¹³² In queste diverse discipline l'immagine assume una concezione propria e, come sottolinea Mitchell, «la considerazione di ogni tipo di immagine tende a relegare le altre in secondo piano rispetto all'oggetto principale».¹³³

Dunque, il concetto di immagine è alla base di una prassi interdisciplinare, poiché esso stesso travalica i confini che dividono i diversi ambiti del sapere. Per poter analizzare il rapporto che intercorre tra testo e immagine nelle opere di Müller affrontate in questa tesi, si considererà solo una tipologia di immagine classificata da Mitchell: la *verbal image*.

La nozione di «immagine verbale» indica due diverse pratiche linguistiche: la prima è una pratica retorica, che considera l'immagine verbale in seno a un linguaggio figurativo, metaforico e ornamentale;¹³⁴ la seconda è la tendenza wittgensteiniana a considerare una frase come un *tableau vivant*,¹³⁵ a considerarla, cioè, in modo letterale, lontano da ogni metaforicità. È questa seconda versione che assume forza nel corso dei secoli, a partire dal XVIII, quando Joseph Addison sostiene che:

Le parole, quando ben scelte, hanno una così grande forza in sé che una descrizione spesso ci dà idee molto più vivide rispetto alla vista delle cose stesse. Il lettore trova una scena disegnata con colori forti e dipinta in modo più realistico con l'aiuto delle parole, più che con una perizia della scena che esse descrivono. In questo caso il poeta sembra riprendere il meglio della natura; egli riprende, infatti, il paesaggio, ma gli dà dei tocchi più vigorosi, eleva la sua bellezza, e così rende vivo l'intero pezzo, così che l'immagine che discende dagli oggetti appaia debole e sfocata a confronto di quella che discende dalle espressioni.¹³⁶

¹³² Mitchell (1987), p. 10

¹³³ *Ibidem*, «Accounts of any kind of image tend to relegate the others to the status of an unexamined “background” to the main subject»

¹³⁴ *Ivi*, p. 21

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ Addison (1712), cit. in Mitchell, p. 23: «Words, when well chosen, have so great force in them that a description often gives us more lively ideas than the sight of things themselves. The reader finds a scene drawn in stronger colors and painted more to the life in his imaginatio by the help of words than by an actual survey of the scene which they describe. In this case the poet seems to get the better of nature; he takes, indeed, the landscape after her but gives more vigorous touches, heightens its beauty, and so enlives the whole piece that the image which flow from objects themselves appear weak and faint in comparison of those that come from expressions»

È da questa concezione di *verbal image* che si sviluppa, inoltre, il genere maggiormente indagato quando si parla di rapporto tra arte e letteratura: l'*ékphrasis*. La descrizione delle opere d'arte attraverso un testo scritto è la perfetta realizzazione di quanto Addison sostiene. L'opera d'arte, attraverso il linguaggio, viene evocata nella mente del lettore ancor più vividamente che nella realtà. L'*ékphrasis* altro non è che la «rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica»¹³⁷ e si differenzia dalla semplice descrizione proprio grazie all'effetto della vividezza.¹³⁸ Il lettore, dinanzi all'*ékphrasis*, diventa spettatore e prova le stesse emozioni che avvertirebbe davanti a un quadro o a un'opera d'arte.¹³⁹

L'idea di considerare le «immagini verbali» come costituite da un linguaggio «letterale», il cui significato corrisponde esattamente al suo referente, permette un'analisi «formale» e una classificazione di quegli oggetti intermediali che Michele Cometa sintetizza nel suo «Catalogo».¹⁴⁰ Quattro sono gli ambiti di ricerca entro cui Cometa suddivide i diversi «oggetti» intermediali: l'ambito del «doppio talento», l'ambito dell'*ékphrasis*, quello delle «forme miste» e quello delle «omologie strutturali». Del primo ambito fan parte quelli che lo studioso chiama «produzioni doppie», «concrescenze genetiche», «critica-commento» e «autorappresentazione». Sono oggetti intermediali che vedono una doppia abilità del loro autore nel rappresentare il mondo con due mezzi espressivi diversi: l'uno artistico e l'altro letterario. All'ambito dell'*ékphrasis* appartengono due modalità di descrizione di un'opera d'arte: la denotazione (tramite, ad esempio, la citazione diretta di un dipinto) e l'ipotiposi. L'ambito delle «forme miste» è il più problematico nella relazione tra arti figurative e letteratura e ad esso appartengono

¹³⁷ Heffernan (1991), p. 299, cit. in Cometa (2012), p. 25

¹³⁸ Cometa (2012), p. 25

¹³⁹ Kennedy (1977), p. 167

¹⁴⁰ Cometa (2005)

tutte quelle norme che consapevolmente nella cultura letteraria figurativa hanno integrato immagine e parola. Una distinzione in linea di principio – oggi condivisa da molti – è quella tra «iconotesti» e «iconismi».¹⁴¹

Per l'iconotesto Cometa ricorre alla definizione di Peter Wagner, che con tale termine intende la combinazione o giustapposizione di immagine e testo su un unico supporto.¹⁴² In questa categoria, rientrano, per Cometa, gli emblemi o il fumetto, ma anche gli «schemata» e gli ipertesti. Con iconismo, si intende, invece, una di «quelle forme miste in cui i due significanti – quello visivo e quello verbale – vivono in indissolubile simbiosi così che l'eliminazione dell'uno produrrebbe l'eliminazione dell'altro».¹⁴³ Sono esempi di iconismi la poesia visiva, ma anche il calligramma, o la poesia concreta. L'ultimo ambito indagato da Cometa è quello delle «omologie» tra i due diversi sistemi di espressione (visivo e testuale). Esso comprende almeno quattro tipologie: omologie strutturali, poetologiche, metaforiche e tematiche.¹⁴⁴

Fra i quattro ambiti indagati, quello delle forme miste è il più interessante per un'analisi delle opere mülleriane. I collage possono, infatti, essere ricondotti a quelli che nel «Catalogo» vengono chiamati «iconotesti», essendo opere in cui il visivo e il testuale emergono da un unico supporto. Sono, invece, «iconismi» le opere in prosa, poiché in esse gli elementi visivi e testuali non possono essere separati: l'uno non avrebbe possibilità d'esistere senza l'altro. Il visivo, in questo caso, è «evocato» dal testo attraverso l'utilizzo di termini ed espressioni specifiche. Si può dire, usando il metodo di analisi di Lilian Louvel, che queste ultime opere hanno una bassa «saturazione pittorica».

Il concetto di «saturazione pittorica» è stato introdotto da Louvel in *Poetics of the Iconotext*¹⁴⁵ e con esso si intende il livello di presenza dell'elemento visivo in un testo. La studiosa francese individua diversi indicatori testuali che facilitano l'identificazione di ciò che si intende per «pittorico», in modo da poter parlare di minore o maggiore

¹⁴¹ *Ivi*, p. 21

¹⁴² Wagner (1996), p. 15, cit. in *Ibidem*

¹⁴³ Cometa (2005), p. 23

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 23-26

¹⁴⁵ Louvel (2011)

saturazione «pittorica» di un testo.¹⁴⁶ Questi indicatori possono essere espliciti, producendo delle citazioni dirette, oppure impliciti e quindi «codificati nel testo stesso». Alcuni indicatori possono essere: l'utilizzo di un vocabolario tecnico (colori, forme, linee, sguardi, *nuances*, etc.), il riferimento a generi pittorici (ritratti, paesaggi, ...), l'uso di effetti di *framing*, di focalizzazione e di visione, l'impiego di paragoni espliciti («come se fosse un dipinto»), «in breve, gli indicatori pittorici includono tutto ciò che, a un basso o alto livello, apre il testo all'immagine pittorica».¹⁴⁷ A seconda del loro grado di pittoricità, dunque, Louvel individua diverse prassi iconotestuali. Le prime tre (*painting-effect*, *picturesque view* e ipotiposi) hanno una concentrazione pittorica molto bassa, poiché non prevedono alcun riferimento diretto a dipinti particolari. Il *painting-effect* produce un effetto illusionistico «così potente che il dipinto sembra infestare il testo nonostante l'assenza di ogni riferimento diretto a dipinti in generale o a un dipinto in particolare»;¹⁴⁸ il *picturesque view*, la cui etimologia deriva proprio dal genere pittorico, fa ricorso alla memoria, la quale «ricompon» i dettagli forniti nella descrizione paesaggistica in una scena o in un paesaggio già visti; l'ipotiposi è una figura retorica che consiste nella descrizione dettagliata di un oggetto, rendendolo quasi «vivo»:

è dalla sua qualità «*seemingly alive*» che l'ipotiposi mostra la sua analogia con il dipinto [...] – una figura le cui qualità paradossali non «congelano» il testo spazializzandolo, come comunemente si dice, ma, piuttosto, temporalizzandolo. È, dunque, un esempio di narrazione descrittiva, un luogo con una elevata concentrazione di figure.¹⁴⁹

Proseguendo nella scala di saturazione di Louvel si avranno quattro tecniche, il cui riferimento ai dipinti è progressivamente più marcato: il «*tableaux vivants*», l'«arrangiamento estetico, o artistico» (*aesthetic arrangement*), la «descrizione pittorica»

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 89

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 90

¹⁴⁸ *Ibidem*

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 94: «It is from this “seemingly alive” quality that hypotyposis draws its analogy with painting [...] – a figure whose paradoxical qualities do not freeze the text by spatializing it, as is commonly said, but temporalizes it instead. It is thus an example of descriptive narration, a site with a high concentration of figures»

(*pictorial description*) e la già citata *ekphrasis*. I «quadri viventi» sono genericamente riferiti al teatro o all'opera, dove attori e/o ballerini si dispongono, con opportuni mascheramenti, in modo da ricreare un dipinto preciso. Questa tecnica si riscontra anche in alcune narrazioni, le quali evocano scene tratte da determinati dipinti o artisti di una precisa epoca. L'«arrangiamento estetico» consiste nel riprodurre, nella narrazione, un particolare tecnica pittorica e un effetto di «bellezza» della scena. L'esempio che Louvel porta è tratto da un passo del racconto *Bliss* di Katherine Mansfield, nel quale la protagonista arrangia su un tavolo due cesti di frutta, ricreando una sorta di natura morta.¹⁵⁰ La «descrizione pittorica» e l'*ekphrasis*, infine, rappresentano i più alti gradi di saturazione pittorica di un testo. In queste due tecniche i sopracitati indicatori pittorici sono tutti presenti. La prima consiste nel ricreare, all'interno di una narrazione, un *frame* nel quale viene descritto un dipinto, senza per forza menzionarlo. L'*ekphrasis*, come già detto, consiste nella descrizione di un'opera d'arte, la quale viene esplicitamente menzionata.

Ovviamente, un testo può essere costruito attraverso diverse pratiche iconotestuali. Come Louvel sostiene, infatti: «il punto non è creare uno schema inflessibile, ma seguire la mobilità del testo, così come la sua estrema fragilità e, così facendo, individuare in che modo esso si apra alle arti pittoriche».¹⁵¹

3.1 Esempi iconotestuali nel Novecento letterario tedesco: W.G. Sebald, Peter Weiss, Arno Schmidt

Come si è visto, nel corso del Novecento si è fatto spesso ricorso al visuale in letteratura. Si affronteranno qui tre autori che, seppur con modalità estremamente differenti, hanno inserito nei loro testi alcune tipologie di immagini. Il primo è W.G. Sebald (1944 – 2001), cultore dell'utilizzo di immagini, prevalentemente fotografiche, in una poetica tutta incentrata sulla rimemorazione. Il secondo è Peter Weiss (1916 – 1982), il quale, pur non integrando in modo continuo l'immagine al testo, rappresenta un caso

¹⁵⁰ Masfield (1981), p. 122, cit. in Louvel (2011), p.96

¹⁵¹ Louvel (2011), p. 99

di «doppio talento» e, in alcune opere, inserisce meravigliose pagine di *collage*, che spesso illustrano e integrano il significato dei suoi testi; il terzo è Arno Schmidt (1914 – 1979), i cui «album fotografici» si inseriscono in una poetica della memoria quanto mai complessa, che vuol trasformare il ricordo in letteratura, attraverso l'utilizzo di una sorta di *imput* memoriale (la «foto»), cui fa seguito un frammento narrativo vero e proprio (il «testo»).

3.1.1 W.G. Sebald: tra testo e fotografia

La retorica iconotestuale di Sebald è stata oggetto di numerosi studi, in quanto da essa emerge una particolare relazione tra testo e immagini. Elena Agazzi, occupandosi dei «fototesti»¹⁵² sebaldiani e interrogandosi sulla funzione di queste creazioni sinestetiche,¹⁵³ afferma, appellandosi alla nozione di «post-memoria» di Marianne Hirsch,¹⁵⁴ che la presenza delle fotografie in *Austerlitz* (2001) sia da ricondurre proprio a questo particolare tipo di memoria «mediata», i cui elementi fondativi sono «la comunicazione tra generazioni, che produce testimonianza, e il completamento delle informazioni lacunose tramite un investimento immaginativo».¹⁵⁵ È questo il meccanismo che emerge dalle immagini ri-contestualizzate nei testi sebaldiani:

Se esaminiamo soprattutto *Austerlitz* di Sebald domandandoci che cosa «vogliono» le immagini, qui, come nel caso delle sue altre opere la risposta più ovvia è che esse vogliono essere indagate, perché oltre che possedere una superficie (*surface*), rimandano anche ad un volto interno (*face*), si potrebbe dire al *recto* di questa superficie, che provoca il lettore interrogandolo sul senso della loro presenza nel testo.¹⁵⁶

¹⁵² Cfr.: Cometa (2011)

¹⁵³ Agazzi (2016)

¹⁵⁴ Hirsch (1997), p. 22: «la postmemoria è una forma efficace e molto particolare di memoria proprio perché il rapporto con il proprio oggetto e con la sua fonte è mediato non tanto tramite la rimemorazione, ma tramite un investimento immaginativo o una forma di creatività»

¹⁵⁵ Agazzi (2016), p. 86

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 87

Nello specifico, Agazzi analizza le fotografie delle stazioni ferroviarie, tappe del passato del protagonista di origini ebraiche del romanzo. «Le stazioni (*surface*)», sostiene Agazzi, «sono luoghi di oblio, perché nascondono sotto le loro fondamenta (la *face* del luogo) gli orrori stratificatisi nel corso della Storia».¹⁵⁷

Tra le fotografie e il testo non esiste sempre un rapporto indicale, ma, piuttosto, un rapporto di tipo «allusivo, associativo o evocativo».¹⁵⁸ In *Die Ausgewanderten* (1992), così come in *Schwindel. Gefühle* (1990), le immagini non sono commentate nell'opera, ma vengono «assorbite nel continuum della narrazione»¹⁵⁹ per accompagnare ciò che viene raccontato. Esse costituiscono l'esperienza traumatica, da un lato, e «l'effetto della ricostruzione post-memorale del narratore»,¹⁶⁰ dall'altro.

Se n'è occupato anche Nicola Ribatti,¹⁶¹ quando, nel 2014, ha applicato alcune riflessioni di Cometa e Cogliatore¹⁶² agli iconotesti di Sebald e Monika Maron (1941). Interessante è il suo procedimento d'analisi, poiché esso parte dalla distinzione di due livelli, quello «sintagmatico» e quello «semantico». Mentre il primo livello prende in considerazione «le modalità attraverso cui le immagini sono inserite e collocate all'interno del *continuum* testuale»,¹⁶³ il livello semantico prevede l'analisi dell'«interazione «semantica» tra testo e immagine allo scopo di individuare la *modalità epistemica* che l'autore sembra attribuire all'immagine in relazione al testo».¹⁶⁴ Da un punto di vista sintagmatico, l'analisi di Ribatti, mostra da un lato la totale assenza di didascalie o note, elementi di non poca importanza per l'interpretazione dell'immagine stessa, dall'altro sottolinea la posizione delle fotografie all'interno del *continuum* testuale, interrompendolo e apparentemente sottolineando una forte relazione tra parola e

¹⁵⁷ *Ivi*, p.89

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 90

¹⁵⁹ Agazzi (2012), p. 98

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ Ribatti (2014)

¹⁶² In particolare Ribatti si riferisce a: Cometa (2004), (2010), (2011), (2012).

¹⁶³ Ribatti (2014), p. 3

¹⁶⁴ *Ibidem*

immagine.¹⁶⁵ Da un punto di vista semantico, tuttavia, questa apparente relazione viene meno a causa di un «instabile» rapporto indicale che si instaura tra i due *media*: in particolare, così come Ribatti evidenzia appellandosi allo studio di Silke Horstkotte,¹⁶⁶ alcune fotografie, anziché «attestare la veridicità» del testo, sono in totale disaccordo con esso. Così l'autore commenta il racconto di *Die Ausgewanderten* dedicato ad Ambros Adelwart:

L'io narrante, per dare sostegno documentario alla propria ricostruzione storico-biografica, riproduce nel testo la fotografia del diario che questi avrebbe scritto. Nella prima immagine esso appare chiuso, nella seconda appare aperto e all'interno sono presenti delle annotazioni fatte verosimilmente da Ambros. Nulla più di una fonte come un diario personale, per di più riprodotto in fotografia, dovrebbe persuadere il lettore/osservatore che quanto il narratore sta raccontando corrisponda al vero. A ben vedere, tuttavia, la fotografia viene ironicamente meno alla sua funzione documentaria anzitutto perché la scrittura è di assai difficile decifrazione. In secondo luogo, come ha dimostrato Silke Horstkotte (2009), l'io narrante nel corso del testo inserisce delle citazioni (tratte dal diario) che risultano ambigue poiché non coincidono sempre con il testo visibile nell'immagine o non vengono citati dettagli la cui omissione diviene proprio per questo altamente significativa. [...] Lo scrittore stesso, come ha dimostrato Horstkotte, ha dunque scritto il diario e lo ha inserito nel testo presentandolo come documento reale, per poi disseminare nella narrazione una serie di indizi che ne minano l'autenticità e la capacità persuasiva di attestare una data realtà.¹⁶⁷

Attraverso queste due diverse relazioni tra testo e immagini, corrispondenti ai due livelli di analisi proposti da Ribatti, si può affermare che ciò che emerge è un ironico utilizzo delle fotografie, comunemente interpretate come rappresentazioni di una realtà oggettiva e neutra. Lo statuto della fotografia viene messo in dubbio e la veridicità della realtà che generalmente rappresenta viene confutata da quanto «rappresentato» a livello testuale. Ribatti sostiene che è l'autore stesso a voler rivelare «il suo profondo scetticismo

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 5

¹⁶⁶ Horstkotte (2009)

¹⁶⁷ Ribatti (2014), pp. 8-9

verso un'idea della fotografia intesa come strumento neutro e oggettivo che sarebbe in grado di favorire un accesso sicuro e oggettivo alla realtà e al passato».¹⁶⁸

3.1.2 Peter Weiss: pagine di *collage*

Considerato da Michele Cometa¹⁶⁹ un «doppio talento», Peter Weiss, nonostante sia oggi conosciuto principalmente come scrittore e drammaturgo, fu, ai suoi esordi, anche pittore e regista. Proprio per questo, Cometa lo inserisce nella categoria dei sopracitati *Doppelbegabungen*, parlando, nello specifico, di «concrecenza genetica»¹⁷⁰ e intendendo con ciò quei casi di autori per cui «le due arti, i due media, collaborano, anche se in diversa misura, alla definizione di un *unico* mondo immaginale».¹⁷¹ È questo il momento in cui l'opera sta nascendo, la «fase della sua *genesì*»,¹⁷² un momento che permette di confrontare le rappresentazioni verbali e visuali della stessa opera. Lo studio di questa forma di «doppio talento»

permette di progettare una «poetica del testo» tenendo conto sia di una «poetica della scrittura» sia di una «poetica del disegno», un campo di studio che riserva straordinarie sorprese come ha dimostrato la critica genetica. [...] è questo un campo che non solo ripropone l'irriducibile simbiosi – anche sul piano antropologico – di verbale e visuale, ma costringe a tutta una serie di considerazioni sulla genesi delle forme di *scrittura* ma anche – ed è questa la prospettiva più affascinante – sulla genesi del *disegno*, quasi i due media fossero, com'è del resto plausibile sulla base dell'indagine etnografica, il prodotto di un'unica evoluzione.¹⁷³

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 9

¹⁶⁹ Cometa (2014), p. 53

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 47-78

¹⁷¹ *Ivi*, p. 54

¹⁷² *Ivi*, p. 63

¹⁷³ *Ivi*, p. 65

Peter Weiss, ebreo in esilio dapprima in Inghilterra, poi in Cecoslovacchia e in Svizzera, per poi terminare la sua vita in Svezia, è un caso paradigmatico in questo senso, poiché la sua esistenza è caratterizzata da un'estrema poliedricità che lo porta a sperimentare le tre arti per eccellenza: la pittura, il cinema e la scrittura. Ad una prima fase prettamente pittorica e fortemente incoraggiata da Hermann Hesse, punto di riferimento per il giovane e incerto Weiss, segue un momento di crisi, durante la quale prende coscienza dell'ormai inadeguatezza nell'esprimersi attraverso l'arte.¹⁷⁴ Ecco, dunque, che, seppur dopo essersi riavvicinato alla scrittura, si dedica a una nuova arte: quella cinematografica. Da questa esperienza matura tecniche di ispirazione surrealista che «non corrispondono alla logica narrativa del cinema tradizionale, ma prendono avvio dal tentativo di conferire ai quadri una dimensione dinamica».¹⁷⁵ Lo sperimentalismo cinematografico, accompagnato da un'intensa produzione collagistica, è seguito da un altro trauma: la morte dei genitori. Questo evento significativo riporta l'autore sulla strada della scrittura, sulla quale vi rimane sino alla morte. La scrittura di Weiss, tuttavia, porta i segni delle sue esperienze artistiche sperimentate nel corso di una trentina d'anni, che si manifestano in *ékphrasis*, accostamenti fra testo e immagini e ricorrenti tematiche a sfondo artistico. Come Anna Cappellotto fa notare,

La tensione tra testo e immagine rimane dunque un perno nell'opera di Peter Weiss: nel romanzo *La situazione* [...] le forme dell'arte sono rappresentate dal ruolo rivestito dai personaggi, fra i quali Funny e Leo, che sono rispettivamente una scrittrice e un pittore. Similmente può avvenire che la pittura tematizzi l'atto dello scrivere, come mostra il quadro *Der Schreiber (lo scrittore)*, del 1946, in cui l'artista è raffigurato seduto al centro della tela mentre elabora un testo.¹⁷⁶

In generale, il rapporto tra la lingua e le immagini permea la poetica weissiana, soprattutto se si considera il contesto *nach Auschwitz* al quale l'autore non può sottrarsi. L'utilizzo della lingua tedesca, taciuto dapprima dalla dedizione di Weiss all'arte figurativa e cinematografica, torna ad essere centrale per le sue espressioni artistiche negli

¹⁷⁴ Cappellotto (2010), p. 9

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 10

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 11

anni Sessanta, come si evince dalla chiusa di *Fluchtpunkt*, citata da Marco Castellari per evidenziare la sua «personalissima *Stunde Null*» che sancisce il passaggio di testimone dall'immagine alla parola:¹⁷⁷

Ora potevo mostrare chi ero, che io ero quello che avevo portato con me lungo gli anni della fuga, che avevo salvato dall'annientamento sul campo di battaglia e nella camera a gas, che avevo protetto e curato [...]. Ma la libertà era così grande che persi ogni misura. Quella libertà io non l'avevo conquistata, a quella libertà ero condannato [...]. Fino a quando, un tardo pomeriggio, ritrovai me stesso, sotto gli alberi del viale sull'argine della Senna, e riconquistai la mia dimensione. [...] La libertà era assoluta, potevo perdersi in essa e in essa potevo ritrovarmi, potevo abbandonare tutto, ogni aspirazione, ogni appartenenza, e potevo riprendere a parlare. E la lingua che ora si manifestò era quella che avevo imparato all'inizio della mia vita, la lingua naturale, che era il mio strumento, che ora apparteneva solo a me e che non aveva più nulla a che fare con la terra in cui ero cresciuto. Quella lingua era sempre presente, ogni volta che lo volessi, ovunque mi trovassi [...] portavo la lingua con me, nel più leggero dei bagagli. In quel momento lasciai la guerra alle mie spalle, sopravvissi agli anni della fuga.¹⁷⁸

L'opera weissiana rimane tuttavia innervata da una dimensione visuale, «una vera scrittura visuale e visionaria [...] che prosegue il suo cammino in una simbiosi esplicitamente interdiscorsiva di *Wort* e *Bild*».¹⁷⁹ Nel microromanzo *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1959), ad esempio, sono inserite pagine di *collage à la Ernst* che, da un lato «illustrano» il testo, «dall'altro dettano al testo un ritmo che è quello dell'assemblaggio delle immagini».¹⁸⁰ Ci sono passi, infatti, come sottolinea Cometa,¹⁸¹ il cui ritmo rispecchia l'accumulazione e l'assemblaggio di immagini tipiche della tecnica collagistica. È il caso del seguente estratto, per altro illustrato e amplificato nel suo significato dal sesto *collage* dell'opera:

¹⁷⁷ Castellari (2010), pp. 6-7

¹⁷⁸ Weiss (1962), p. 195-197, cit. in *Ivi*, p. 6

¹⁷⁹ Castellari (2010), p. 7

¹⁸⁰ Cometa (2014), p. 68

¹⁸¹ *Ibidem*

Allora mi alzai e mi accostai a lui e avvicinai l'orecchio alla sua bocca ed ora potei indovinare dai suoi respiri e movimenti di lingua queste parole, piaghe che non guariscono, per quanto io tagli, scavi profondo, fino alle ossa, coltelli stridono su ossa, raschiano, spezzano, è ancora più profondo, sbendare, tutta la notte, tutta la notte veglia, sempre altro sangue, altro pus, e avanti, giù sul braccio, poi più in alto, quassù, ascella, omero, bollire l'acqua, articolazione, slogatura, bendare, trovare, fino alle costole, nel petto, in fondo al petto, scoprire il cuore, lobi polmonari, ossa, ingessare i malleoli, segare, scopare, intorno ai peroni, tibi, squarciate, tendini, ingessare il ginocchio, coscia, in fondo al basso ventre, due vasi di pus e di sangue, avanti in furore, e adesso...¹⁸²

Nella sesta pagina di *collage* sono rappresentati un orecchio e numerose fasciature agli arti su un tetro sfondo, su cui si stagliano uomini e donne in fuga da un paesaggio apocalittico, rappresentando e aggiungendo significato a quanto descritto nel testo.

La tecnica dell'assemblaggio è riflesso delle sperimentazioni filmiche di Weiss. In particolare, Christine Ivanovic sottolinea la corrispondenza tra gli esperimenti filmici degli anni 1952-1955 e la struttura collagistica di questo «*Mikroroman*».¹⁸³ Appurato il suo rapporto con l'estetica surrealista, Ivanović prosegue lo studio sottolineando analogie e differenze tra *Der Schatten des Körper des Kutschers* e i *Collageromane* di Max Ernst del 1931. Tra queste, una sostanziale differenza merita di essere menzionata: mentre nei *Collageromane* i romanzi vengono «generati dai collage»,¹⁸⁴ Peter Weiss sembra riflettere l'estetica del *collage* prima di tutto nel testo e, solo in un secondo momento,

¹⁸² Weiss (2016), p. 62, citato in Cometa (2014), p. 68: «Da stand ich auf und ging nah an ihn heran und legte mein Ohr dicht an seinen Mund und nun konnte ich mir aus seinen Atemzügen und Zungenbewegungen folgende Worte deuten, Wunden nicht heilen, wie ich auch schneide, tief aushöhle, bis auf die Knochen, Messer auf Knochen knirschen, schaben, abbrechen, sitzt noch tiefer, abbinden, die ganze Nacht, die ganze Nacht wacht, immer noch Blut, Eiter,, weiter, unten am Arm, dann eriter oben, hoben, Achselhöhle, Oberarmknochen, Wasser kochen, Gelenk, verrenk, hochbinden, finden, bis zu den Rippen, in der Brust, tief in der Brust, Herz frei legen, Lungenflügel, Beine, Gips um die Knöchel legen, sägen, ausfegen, um die Waden, Schienenbeine aufgeschnitten, Sehnen, Gips ums Knie legen, Oberschenkel, tief im Unterleib, zwei Töpfe Eiter und Blut, weiter in Wut, und jetzt...»

¹⁸³ Ivanovic (2005), p.72

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 73: «Bei Max ernst wirken die Collagen romangenerierend»

nella sua realizzazione visiva (sia essa filmica o figurativa).¹⁸⁵ Il testo è dunque la prima realizzazione della tecnica del *collage*, che si compie attraverso la prevalenza di descrizioni a scapito delle azioni:

La sua tendenza principale non è quella di raccontare, bensì di descrivere. La conseguenza di questo procedimento è che non è il deflusso dell'azione a dominare nel tempo, bensì la proiezione nella mente di una situazione come fosse un'immagine [...]. Così gli agenti vengono introdotti come persone in un luogo e non come membri di un processo d'azione.¹⁸⁶

È dunque la staticità che domina *Der Schatten des Körper des Kutschers* e che rende «visive» le descrizioni. Tornando al rapporto tra il testo e i *collage* in esso inseriti, Ivanovic sostiene che una lettura di tali *collage* sia possibile anche senza riferimenti testuali. Ciò nonostante, riconosce che

da un lato, la conoscenza del testo può aiutare a decifrare singoli elementi del collage [...], dall'altro sono i collage a commentare, viceversa, ciò che avviene del testo, in un modo che pone accenti diversi da quelli che riconoscerebbe un lettore fissato al procedimento narrativo.¹⁸⁷

Il passo sopracitato e la relativa corrispondenza visiva ne sono un chiaro esempio.

¹⁸⁵ *Ibidem*

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 76: «Seine Haupttendenz ist, nicht zu erzählen, sondern zu beschreiben. Die Konsequenz aus dieser Vorgabe ist, dass nicht der Ablauf der Handlung in der Zeit dominiert, sondern die Vergegenwärtigung einer Situation als Bild [...]. So werden die Handelnden zwar als Personen im Raum eingeführt, nicht aber als Glieder eines Handlungszusammenhangs»

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 89-90: «So kann einerseits die Textkenntnis einzelne Elemente der Collage entziffern helfen [...], andererseits kommentieren umgekehrt die Collagen das im Text beschriebene Geschehen auf eine Weise, die andere Akzente setzt, als sie ein auf den erzählerischen Ablauf fixierter Lesen bei der ersten Lektüre erkennen würde»

3.1.3 Arno Schmidt: i *Fotoalben*

Tornando alla questione del rapporto tra memoria e immagini, si è scelto di esaminare brevemente lo stile letterario di Arno Schmidt (1914-1979) quale ultimo esempio di autore che nel corso del Novecento ha prodotto opere «ibride», per l'intrinseca contaminazione tra testo e immagine. Si considereranno, in questa sede, due brevi romanzi, la cui forma innovativa è chiamata dall'autore stesso *Fotoalben* (album di foto): *Die Umsiedler* (1953) e *Seelandschaft mit Pocahontas* (1955). La particolarità di questa «neue Prosaform» sta nella rappresentazione del processo memoriale, esplicitata chiaramente nel saggio teorico *Berechnungen I*, apparso nel primo numero della rivista letteraria *Texte und Zeichen* del 1955:

L'avvio per il calcolo della prima di queste nuove forme prosaiche è stata la riflessione sul processo del «ricordarsi»: quando ci si ricorda di un qualsiasi piccolo evento, che sia «scuola elementare» o «vecchio viaggio estivo», velocemente appaiono sempre per prime singole e chiarissime immagini (da me brevemente designate: «foto»), attorno alle quali, poi, si pongono nel corso del successivo «ricordo» piccoli frammenti che integrano e chiarificano («testi»): un tale miscuglio di «unità foto-testo» è, infine, il risultato finale di ogni tentativo di ricordo consapevole.¹⁸⁸

Questa accurata descrizione del processo memoriale rappresentato in forma letteraria è quanto avviene nella prassi scrittoria delle opere sopra menzionate. Nei due «romanzi svelti», come lo stesso autore li definisce, i capitoli sono strutturati in due parti. La prima è costituita da un brevissimo testo graficamente diviso dal resto del capitolo, perché incorniciato da una linea semplice. È la «foto» a cui Schmidt fa riferimento, la successione di singole, limpide immagini che appaiono nella mente quando ci si appresta a ricordare un avvenimento. È l'*input* che stimola il ricordo e può essere un piccolo e

¹⁸⁸ Schmidt (1955), p. 113-114: «Ausgangspunkt für die Berechnung der ersten dieser neuen Prosaformen war die Besinnung auf den Prozeß des »Sich=Erinnerns«: man erinnere sich eines beliebigen kleineren Erlebniskomplexes, sei es »Volksschule«, »alte Sommerreise« – immer erscheinen zunächst, zeitrafferisch, einzelne sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung: »Fotos«), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der »Erinnerung« ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke (»Texte«) stellen: ein solches Gemisch von »Foto=Text=Einheiten« ist schließlich das Endergebnis jedes bewußten Erinnerungsversuches»

insignificante momento quotidiano di cui ci si ricorda improvvisamente, in modo chiaro e limpido e che permette di tornare indietro nel tempo. Dopodiché queste «immagini» vengono ampliate e integrate da una seconda parte, costituita dal «testo». È questo il momento in cui il primissimo ricordo si sviluppa in una descrizione dettagliata di ciò che è avvenuto prima o dopo quel preciso istante.

Per Schmidt questa miscela di «varie unità foto-testo» è la base per una nuova forma prosaica che consente di trasportare letterariamente il ricordo. È una forma frammentaria, che consente di «rivelare la “struttura porosa” del vissuto, cioè la relazione reciproca fra gli eventi».¹⁸⁹ E, leggendo i due romanzi in questione, la sensazione che si avverte è proprio quella di una mancanza di omogeneità nel tessuto testuale. Il tema del ricordo si avverte in tutta la sua frammentarietà, evidenziando, come Calzoni sostiene, la necessità di un lettore attivo, «chiamato a ricomporre il mosaico degli eventi del passato attraverso i frammenti che costituiscono la narrazione».¹⁹⁰

Tuttavia, la presenza del visivo nelle due opere di Schmidt sopracitate non è immediatamente riconoscibile. Soprattutto, quelle che l'autore chiama «foto» sono, in realtà, vere e proprie descrizioni di precisi momenti del passato, una serie di «immagini in movimento» che si compongono solo nella mente di chi ricorda (in questi casi del protagonista dell'opera, o di Schmidt stesso, essendo questi romanzi prettamente autobiografici). Se, come nel caso dei *collage* testuali di Weiss, l'assenza di azioni crea effettivamente in chi legge la sensazione di «vedere» un'immagine, di averla davanti agli occhi, in questi scorci di ricordi il lettore riesce a riconoscere piuttosto dei fotogrammi di una più ampia azione. Infatti, questi piccoli riquadri testuali non prevalgono in statiche descrizioni paesaggistiche, sono invece spesso costituiti da azioni, da un susseguirsi di movimenti, se non addirittura da dialoghi. È il caso del nono «capitolo» di *Die Umsiedler*, la cui foto iniziale racconta il momento in cui il protagonista si appresta a radersi, perché ciò gli è richiesto dalla compagna:

«Guarda: gli altri si rasano già tutti!». «Ma sei proprio sicura che non ti piace un uomo barbuto?» - arricciò il mento dal disgusto, e mugolai ancora un poco, ma poi mi misi in

¹⁸⁹ Calzoni (2013), p. 284

¹⁹⁰ *Ibidem*

coda al rubinetto. «Con l'acqua fredda!»; suonò così forte da rimprovero, che impaurita mi carezzò (finché fece abitudine del linguaggio teatrale). «Te, che roba è laggiù?!» Girai scandalizzato la soaphead e reclamai attraverso il naso: dunque o rasarsi, tesoro, o spiegare l'Ehrenbreitstein, scegli! Mentre mi asciugavo, ebbi davanti la fila di case diroccate; il profugo dava da mangiare alla sua capra; e dietro giunsero dalla Croce Rossa con pasta e carne di cavallo (ma più frattaglie e cartilagini!).¹⁹¹

Il discorso diretto, i verbi di moto come «mi misi in coda» e «girai», nonché il cambiamento di stato del protagonista (prima «uomo barbuto», poi «uomo rasato»), rendono difficile la composizione di un'unica, ferma immagine, poiché la narrazione avviene nel corso di un (seppur breve) tempo e non risulta, dunque, essere statica. Piuttosto, pare che questa «foto» sia, come detto, una sequenza di fotogrammi, che, uniti, compongono un'azione, o, ancor meglio, uno scorcio di ricordo, sviluppato poi nel testo che segue l'immagine.

Tuttavia, è interessante che l'autore chiami questi *incipit* con un termine così legato alla visualità. Al contrario delle opere di Sebald, nelle quali la valenza della fotografia come strumento oggettivo e documentaristico di rappresentazione del reale viene messo in dubbio, Schmidt, con tale designazione, rende quanto più preciso il ricordo, caricandolo di verità e di assoluta corrispondenza alla realtà.

Se, però, la visualità di queste prose innovative va ricercata più nel processo del «ricordare» e, dunque, a un livello quasi esclusivamente cognitivo piuttosto che testuale, quello che è estremamente visuale è il ricorso a precise forme geometriche per designare le «curve di movimento» che avvengono all'interno del ricordo. A ognuna di queste «curve» corrispondono certe tematiche e certe conseguenze sul piano ritmico, linguistico e contenutistico. A tal proposito così si legge in *Berechnungen I*:

¹⁹¹ Schmidt (2016), p. 33; orig. Schmidt (2015), p. 94: «Sieh mal : die Andern rasieren sich schon Alle !». «Magst Du denn nun auch ganz bestimmt keinen Mann mit Vollbart?» - sie krauste das Kinn vor Abscheu, und ich stöhnte noch ein bißchen, ging aber dann doch zu der Schlange am Wasserhahn. «Mit Kaltem!»; so mächtiger Vorwurf war darin, daß sie mich erschreckt streichelte (bis sie der Bühnensprache gewohnt wurde). «Du, was iss das da drüben ? !» Ich drehte entrüstet den soaphead und beschwerte mich durch die Nase : also entweder rasieren, Du Ding, oder den Ehrenbreitstein erklären, wähle ! Als ich mich abtrocknete, stand drüben die ruinierte Häuserreihe; der Flüchtlin fütterte seine Ziege; und hinten kamen sie vom Roten Kreuz mit Nudeln und Pferdefleisch (aber mehr Eingeweide und Knorpel !)»

Per quanto riguarda il numero e la lunghezza delle foto e dei testi, così come per il loro ritmo e la loro raffinata costruzione, sono decisivi:

*la curva di movimento e il tempo
delle azioni nello spazio !*

C'è una differenza fondamentale, se io un luogo
velocemente
lo devo
sorpassare

O se
lentamente
lo posso
*circoscrivere.*¹⁹²

E a ciò Schmidt allega una tanto esauriente quanto complessa tabella nella quale a ogni «curva di movimento delle azioni nel tempo» (designate, ad eccezione della prima – «dritto; avanti» – , dai nomi delle figure geometriche «ipocicloide», «epicicloide», «punto; rotante», «spirale; indietro», «spirale; avanti» e «lemniscate») corrispondono una modalità temporale precisa (veloce, lento, frettoloso, uniforme, accelerato, smorzato, sfumato), determinate tematiche (ad esempio, «trasporti», «piccolo mondo», «zona proibita», etc.) e precise conseguenze a livello testuale. Per fare due esempi: la prima curva di movimento, chiamata «dritto; avanti» prevede un tempo «veloce», una tematica relativa ai «trasporti» o, in ogni caso, allo spostarsi da un luogo a un altro e, come conseguenza ritmico-contenutistica, la costituzione di circa 25 brevi foto e testi, frasi brevi, e dinamismo; la curva di movimento «spirale; indietro» prevede un tempo «smorzato», come tematica risulta adatta quella della «sopravvivenza» a una guerra o a una situazione di pericolo e, come conseguenza testuale, la presenza di unità che progressivamente si accorciano, di parole all'inizio di una lunghezza «filamentosa» sino a una concentrazione «stilettosa».

¹⁹² Schmidt (1955), p. 114 «Für Anzahl und Länge der Fotos und Texte, sowie deren rhythmischen und sprachlichen Feinbau sind das Entscheidende: / *Bewegungskurve und Tempo der Handelnden im Raum!* / Es ist ja ein fundamentaler Unterschied, ob ich etwa einen Ort / *rasch* / *durchfahren* / *muß* / oder ihn / *langsam* / *umkreisen* / *kann*»

La rappresentazione del movimento temporale attraverso le figure geometriche e la sua realizzazione a livello testuale è quanto di più visivo venga messo in pratica da Schmidt in questi testi.

3.2 Immagini testuali – immagini di pensiero

Considerando il grado minimo di saturazione pittorica di un testo, balzano all'occhio immediatamente quelle prose brevissime che spesso si denotano con termini visuali: *snapshot* letterari, *Denkbilder*, *Raumbilder*, *Wortbilder*, e così via. Andreas Huyssen nel 2007 ha indagato queste tipologie di testi, che lui chiama «miniature moderniste» (*«modernist miniatures»*) e che rappresentano una dimensione ibrida di forma prosaica.¹⁹³ Nello specifico, Huyssen afferma che questi testi brevi e condensati derivano dal poema in prosa baudelairiano e che inglobano in sé una certa componente visiva:

Quando la tradizione baudelairiana dello scrivere e leggere la città si unisce agli sviluppi interni alla filosofia – dato che la filosofia divenne sempre più letteraria negli scritti aforistici di filosofi antisistemici come Kierkegaard e Nietzsche – la poesia in prosa diventa un particolare tipo di prosa breve altamente condensata, conosciuta come *Denkbild* «immagini di pensiero» (Benjamin), *Raumbild* «immagine di spazio» (Kracauer), *Wortbild* «immagine di parola» (Hofmannstahl), *Körperbild* «immagini di corpo» (Jünger), *Bewusstseinbild* «immagini di coscienza» (Benn) e, semplicemente, *Bilder* «immagini» e *Betrachtungen* «osservazioni». [...] Il ricorso al visuale nel nominare questa forma letteraria è affascinante, ma pone anche certi problemi. Tutti questi *Bilder* vengono

¹⁹³ Huyssen (2007)

rappresentati dal mezzo del linguaggio scritto, e, dunque, sono da leggere come *Schriften* «scritti».¹⁹⁴

I *Bilder* testuali risultano criptici, poiché l'elemento visuale ne «disturba la leggibilità», anche per via della presenza di una «complessa *texture* di metafore, *ekphrasis* e astrazioni».¹⁹⁵ La dimensione visuale di queste prose concentrate è, dunque, inscindibile dalla dimensione testuale, così come si evince anche dalle loro denominazioni. D'altronde, prendendo in considerazione la nozione di *Denkbild*, Gerard Richter ha affermato che essa deriva da una tipologia tipicamente barocca di ibridazione tra testo e immagine, l'emblema,¹⁹⁶ costituito da un titolo (*inscriptio*), un'immagine dell'oggetto descritto (*pictura*) e un commento (*subscriptio*). Queste moderne forme brevi, che condensano prosa, poesia, filosofia e visualità, operano, per Richter, una «doppia performatività»:

Essendo una modalità di scrittura letteraria particolare, esso [il *Denkbild*] mette in atto una relazione tra l'universale e il singolare: ogni *Denkbild* tematizza un contenuto singolare – in altre parole, esso «parla di» qualcosa, e questo «parlare di» apre le porte a questioni di scrittura più generali, nella misura in cui ogni *Denkbild* è esso stesso la singola dimostrazione, a prescindere dal contenuto specifico, di una più grande e universale idea di letteratura.¹⁹⁷

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 31: «When the Baudelairean tradition of writing and reading the city merged with developments internal to philosophy – as philosophy became ever more literary in the aphoristic writings of such antisystemic philosophers as Kierkegaard and Nietzsche – the prose poem shifted to a specific kind of highly condensed short prose that has come to be known as *Denkbild* “thought-image” (by Benjamin), *Raumbild* “space image” (by Kracauer), *Wortbild* “word image” (by Hofmannstahl), *Körperbild* “body image” (by Jünger), *Bewusstseinsbild* “consciousness image” (by Benn), and simply *Bilder* “images” and *Betrachtungen* “observations” [...]. The recourse to the visual in naming this literary form is striking, but it also poses certain problems. All these *Bilder* come in the medium of written language and thus have to be read as *Schriften* “writings”»

¹⁹⁵ Huyssen p. 31

¹⁹⁶ Richter (2007), p. 11

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 26: «As a special mode of literary writing, it enacts the relationship between the universal and the singular: each *Denkbild* thematizes a singular content – in other words, it is “about” something, and its “aboutness” opens onto larger questions of writing to the extent that each *Denkbild* is itself the singular instantiation, regardless of its specific theme, of a larger, universal idea of literature»

I *Denkbilder* così intesi si collocano a metà strada tra il commento filosofico, l'aforisma e il *feuilleton*. Huyssen considera queste «miniature moderniste» come «antiforme»,¹⁹⁸ mentre Giulio Schiavoni, nella prefazione all'edizione italiana di *Einbahnstraße* parla di una bizzarra e genuina forma di riflessione che «disintegra i confini tradizionali tra produzione filosofica, letteraria e giornalistica».¹⁹⁹

Analizzando i testi di alcune raccolte di prose brevi di Walter Benjamin, come *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1950) e *Einbahnstraße* (1928), si può osservare che esse, in quanto composte da *Denkbilder*, ricreano nella mente del lettore specifiche immagini che, come le tessere di un mosaico, sono le piccole parti di un'immagine più estesa: in questo caso la Berlino vissuta da un Benjamin bambino. Allo stesso modo degli emblemi barocchi, nei *Denkbilder* benjaminiani si può riconoscere la stessa struttura tripartita: essi sono infatti costituiti da un titolo, da un testo e dall'immagine da esso evocata.

Indagato per la prima volta da Adorno nella sua recensione a *Einbahnstraße* di Benjamin,²⁰⁰ il termine *Denkbild* viene inizialmente considerato più da una prospettiva filosofica, concentrandosi sulla componente del «pensiero» (*Denk-*), piuttosto che su quella dell'immagine (*-bild*). Adorno, in una sua recensione a *Einbahnstraße* di Benjamin, accenna alla potenzialità visiva di queste forme letterarie, affermando che esse non sono «immagini» (*Bilder*) «come i miti platonici della caverna o del cocchio. Essi sono piuttosto contorni schizzati di un enigma figurato, come esorcismi allegorici dell'inesprimibile».²⁰¹ Sono immagini che non chiariscono quanto detto, anzi, cercano di esprimere proprio il non-detto, l'indicibile. E nel cercare di far ciò, essi rappresentano «uno strato, un piano, in cui spirito, immagine e linguaggio si [collegano]».²⁰² L'effetto

¹⁹⁸ Huyssen (2007), p. 31

¹⁹⁹ Schiavoni (2006), p. XVII

²⁰⁰ Adorno (1984)

²⁰¹ Adorno (1976), p. 303-304, orig. Adorno (1984), p. 680: «wie die platonischen Mythen von der Höhle oder vom Wagen. Es sind eher gekritzelte Vexierbilder als gleichnishafte Beschwörungen des in Worten Unsagbaren»

²⁰² *Ivi*, p. 304, orig. Adorno (1984), p. 681: «[Für diese philosophische Form war es wesentlich] eine Schicht zu finden, in der Geist, Bild und Sprache sich verbinden»

che l'«immagine di pensiero» provoca nel lettore è quello di un «cortocircuito intellettuale», che mette in moto il pensiero:

[I *Denkbilder*] non vogliono tanto porre freno al pensiero concettuale, quanto, choccare mediante la loro forma enigmatica e mettere con ciò in movimento il pensiero, dato che esso, nella sua tradizionale forma concettuale, sembra rappreso, convenzionale e invecchiato. Ciò che nello stile consueto non si può dimostrare e tuttavia domina, deve spronare spontaneità e energia del pensiero e, senza esser preso alla lettera, deve, mediante una specie di corto circuito intellettuale, accendere scintille, che improvvisamente investono di luce il consueto, se addirittura non lo incendiano.²⁰³

I *Denkbilder* tendono a rappresentare immagini tratte dal quotidiano, per aprire l'interpretazione e stimolare la riflessione su tematiche universali, conformemente con la sopracitata caratteristica della «doppia performatività» individuata da Richter.

Non solo la scuola di Francoforte ha canonizzato queste originali forme testuali. La critica²⁰⁴ ha individuato altri autori, in particolare del Novecento tedesco, la cui produzione si avvale di *Denkbilder*. Tra questi, si cita qui a titolo esemplificativo lo studio di Francesco Rossi sull'immagine di pensiero kafkiana.²⁰⁵ A partire dalla riflessione sul titolo della raccolta di brevi prose, *Betrachtung* (1912), Rossi sottolinea la domestichezza dell'autore praghese con una poetica dell'immagine che si pone in stretta relazione con l'attività riflessiva. *Betrachtung* infatti significa in tedesco da un lato «osservazione», dall'altro «riflessione, meditazione», recando dunque in sé «l'ambivalenza di fondo propria del genere dell'immagine-pensiero nel suo doppio significato di percezione visiva e considerazione mentale».²⁰⁶ L'estrema brevità di queste prose, la predominanza di

²⁰³ *Ibidem*, orig. Adorno (1984), p. 680-681: «Sie wollen nicht sowohl dem begrifflichen Denken Einhalt gebieten als durch ihre Rätselgestalt schockieren und damit Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt. Was nicht im üblichen Stil sich beweisen läßt und doch bezwingt, soll Spontaneität und Energie das Gedanken anspornen und, ohne bichstäblich genommen zu werden, durch eine Art von intellektuellem Kurzschluß Funken entzünden, die jäh das Vertraute umbeleuchten, wenn nicht gar in Brand stecken»

²⁰⁴ Cfr. Calzoni, R.; Rossi, F. (2016)

²⁰⁵ Rossi (2016), pp. 224-254

²⁰⁶ *Ivi*, p. 225

descrizioni e riflessioni a scapito della narrazione,²⁰⁷ i motivi tratti dal quotidiano e dal consueto e innalzati a particolare,²⁰⁸ il ricorrente tema dell'infanzia che rende la raccolta «ciclica»²⁰⁹ e, infine, la stimolazione del pensiero attraverso quanto finora elencato, rendono non poco evidente l'analogia che intercorre tra queste miniature in prosa e le immagini di pensiero benjaminiane studiate da Adorno.

Mentre Kafka si può dunque definire uno scrittore di *Denkbilder ante litteram*, i primi scritti di Herta Müller, tipicamente brevi e condensati, trattando spesso tematiche quotidiane, che inducono la riflessione su questioni di più ampio respiro, permettono di afferrare alcune caratteristiche strutturali della forma letteraria in oggetto.²¹⁰ Seguendo, infatti, le linee guida stilate da Richter e da Huyssen, la raccolta *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett* (1992) è composta da *snapshots* apparentemente indipendenti l'uno dall'altro, come le immagini che si susseguono nel *Kaiserpanorama* benjaminiano,²¹¹ ma che, viste nell'insieme, creano un quadro preciso della Germania degli anni Novanta, attraverso lo sguardo coinvolto dell'autrice. Inoltre, questi brevi brani appaiono per la prima volta come *Kolumnen* (colonne) sulla rivista svizzera *Du* e ciò sottolinea ancora una volta la vicinanza della letteratura di Müller al *feuilleton*, cioè a una forma di *Denkbild*. Anche questi brevi testi hanno una struttura tripartita, composti da titolo, testo e immagine da esso evocata. Anch'essi hanno come oggetti situazioni quotidiane, innalzate a casi particolari, che «mettono in movimento il pensiero», per dirla con Adorno, e che dunque rispondono, così come i testi kafkiani analizzati da Rossi, a una «doppia performatività», portando a riflettere sulle ricorrenti questioni della dittatura,

²⁰⁷ Ivi, p. 230: «In *Betrachtung* l'azione sembra dunque capitolare di fronte all'immagine, alla sfumatura psicologica, al gesto fine a sé stesso»

²⁰⁸ Ivi, p. 236: «L'immagine sussiste come una serie di evidenze parzialmente o potenzialmente significanti nella scrittura. Paradossalmente, lo straniamento che ne deriva non è il risultato di un'assenza, ma di una sovrabbondanza di evidenza. Evidenza che sottrae all'oggetto il suo significato consueto per conferirgliene uno puramente visuale»

²⁰⁹ Ivi, p. 237

²¹⁰ Mi permetto di rimandare al mio contributo incentrato sull'analisi di due raccolte di Müller sotto la lente della poetica del *Denkbild*: Vezzoli (2016)

²¹¹ Benjamin (1991), p. 362: «Una grande attrattiva del *Kaiserpanorama* consisteva nel fatto che era uguale dove si cominciasse il giro delle vedute di terre lontane. Infatti, poiché la struttura con dinanzi le sedie si spostava in tondo, ciascuna veduta scorreva davanti a tutte le postazioni, e da queste, attraverso una doppia finestra, si osservava la sua sbiadita lontananza»

della repressione, dell'emigrazione e del rapporto con una lingua e una cultura differenti. Peraltro, è interessante notare come anche sulla terza di copertina dell'edizione dell'*Europäische Verlagsanstalt* di *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*, si parla, in riferimento ai testi della raccolta, di «immagini» che riflettono la situazione del tempo:

[...] Esse riflettono la situazione e il clima di un tempo, in modo altamente politico e altamente poetico in ogni frase, in ogni immagine. Mossi da un avvenimento politico o quotidiano, contraddistinti da una lingua e da una percezione così ostinate e così sensuali, questi testi affascinano e irritano allo stesso tempo. All'interno dell'opera letteraria di Herta Müller, le colonne si inseriscono come un'opera autonoma e complessa, da concepire anche accanto alle *Poetik-Vorlesungen* di Paderborner.²¹²

Se, da un lato, è più semplice leggere sotto questa luce brani destinati al giornalismo, e dunque privi di una certa narrativa letteraria, è più arduo, ma non impossibile, individuare alcuni tratti comuni anche nei racconti di *Niederungen*. Nel racconto che dà il titolo all'opera, viene rappresentata la famiglia sveva dell'autrice con una serie di immagini apparentemente sconnesse, ma che, insieme, restituiscono al lettore la visione di un villaggio isolato, fatto di credenze popolari e contraddizioni, di «bassure» morali e comportamentali:

Die lila Blüten neben den Zäunen, das ringelgras mit seiner grünen Frucht zwischen den Milchzähnen der Kinder. Der Großvater, der sagte, vom Ringelgras wird man dumm, das darf man nicht essen. Und du willst doch nicht dumm werden / der Käfer, der mir ins Ohr kroch. Großvater schüttete mir Spiritus ins Ohr, damit der Käfer nicht in den Kopf kriecht. Ich weinte. In meinem Kopf summt es und wurde es heiß. Der ganze Hof drehte sich, und Großvater stand riesengroß mittendrin und drehte sich mit. / Das muss man tun, sagte Großvater, sonst wird dir der Käfer in den Kopf kriechen, und dann wirst du dumm. Und du willst doch nicht dumm werden. Die Akazienblüten in den Dorfstraßen. Das

²¹² Müller (1992), terza di copertina: «Sie reflektieren die Situation und die Stimmung einer Zeit, hochpolitisch und hochpoetisch in jedem Satz, in jedem Bild. Angeregt von einem politischen Ereignis oder einem alltäglichen Erlebnis, geprägt von einer so eigensinnigen wie eigensinnlichen Wahrnehmung und Sprache, faszinieren diese Texte und irritieren zugleich. / Innerhalb des literarischen Schaffens von Herta Müller fügen sich die Kolumnen zu einem eigenständigen Werkkomplex, der auch als Gegenstück zu ihren Paderborner Poetik-Vorlesungen zu verstehen ist»

eingeschneite Dorf mit den Bienenvölkern im Tal. Ich aß Akazienblüten. Sie hatten innen einen süßen Rüssel. Ich zerbiss ihn und hielt ihn lange im Mund. Wenn ich ihn schluckte, hatte ich schon die nächste Blüte an den Lippen. Es waren unzählig viele Blüten im Dorf, man konnte sie nicht alle essen. Akazienblüten darf man nicht essen, sagte Großvater, es sitzen kleine schwarze Fliegen drin, und wenn die dir in den Hals kriechen, dann wirst du stumm. Und du wirst doch nicht stumm werden.²¹³

Di fronte a queste immagini non si può che fermarsi a riflettere sulla condizione di vita delle minoranze tedesche della Romania di Ceaușescu alla fine degli anni Ottanta. L'attenzione alla lingua e al procedimento stilistico imprigiona il lettore, l'utilizzo di strumenti retorici quali la ripetizione, la metafora, la similitudine e l'allegoria confondono e disturbano «la leggibilità del testo», ma non per questo il lettore è indotto ad abbandonare la lettura. Anzi, attraverso un linguaggio evocativo e figurativo, questi testi non si esauriscono in ciò che viene descritto, ma esprimono una dimensione «indicibile» che supera la mera dimensione testuale.

²¹³ Müller (2011), p. 17; trad. it. Müller (2013), p. 19: «I fiori di lillà vicino alle staccionate, la calendula con il suo frutto verde tra i denti da latte dei bambini. / Il nonno che diceva, con la calendula si diventa scemi, non si deve mangiarla. E tu certo non vuoi diventare scema. / Il coleottero che mi strisciava nell'orecchio. Il nonno mi versava alcol nell'orecchio, così che il coleottero non strisciasse nella testa. Io piangevo. Sentivo un ronzio nella testa, e un gran caldo. Tutto il cortile girava su se stesso e il nonno se ne stava lì al centro, enorme, e girava anche lui. / Bisogna fare così, diceva il nonno, altrimenti il coleottero ti striscia nella testa e diventi scema. E tu non vuoi certo diventare scema. I fiori di acacia nelle strade del paese. Il paese come sepolto dalla neve, con gli sciami di api nella valle. Io mangiavo i fiori d'acacia. Dentro avevano una proboscide dolce. La morsiavo e la tenevo a lungo in bocca. Quando deglutivo, tra le labbra avevo già un altro fiore. C'erano moltissimi fiori in paese, non si potevano mangiare tutti. / I fiori di acacia non si devono mangiare, diceva il nonno, dentro ci sono piccole mosche nere, e se ti strisciano in gola diventi muto. E tu certo non vuoi diventare muta.»

TERZO CAPITOLO

«Eine visionäre, farbige Bildersprache»²¹⁴

Ich habe dem Alltag entlang in Bilder gedacht, Gedankenbildern. Ich hatte mir angewöhnt zu beobachten, um mich zu schützen, vielleicht auch vor mir selbst.²¹⁵

Alla luce della sperimentazione e del rapporto continuativo della letteratura con le discipline visuali nel Novecento, questo capitolo si confronta con due testi di Herta Müller, letti anche grazie agli studi sulle modalità di interazione tra testo e immagine già discussi nel capitolo precedente.

Agli antipodi formali della sua produzione letteraria, *Der Wächter nimmt seinen Kamm* e *Barfußiger Februar* rappresentano, da un lato, l'estremo sperimentalismo formale di Müller e, dall'altro, il risultato di una prassi sperimentale sicuramente più moderata e meno criptica rispetto all'esperienza collagistica, pur mantenendo dei tratti originali ed enigmatici. Avvicinare due opere così differenti da un punto di vista formale – l'una composta da *collage*, l'altra da «poemi in prosa» di varia lunghezza e di varia natura –, può configurarsi come un gesto ermeneutico estremamente rischioso. Innanzitutto, già la diversità dei due generi a cui i testi appartengono, potrebbe indurre ad analisi completamente differenti e difficilmente confrontabili. Si tratta, in sintesi, di due differenti «forme miste»²¹⁶ che richiedono riflessioni teoriche e formali diverse. Tuttavia, il minimo comune multiplo dell'intera opera mülleriana è l'estrema figuralità del suo

²¹⁴ Wagner (1978)

²¹⁵ Müller (2016), p. 76

²¹⁶ Cometa (2005), p. 21

linguaggio e, di conseguenza, la presenza di una dimensione visuale che emerge dalle due opere in modo esplicito, nel primo caso, e implicito, nel secondo.

1. Sequenze visivo-narrative in *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren*

So fing es an. Wenn ich unterwegs war, habe ich Postkarten in Schwarzweiß gesucht, die zu den Freunden, denen ich sie schicke, oder zu mir, die ich sie schreibe, passen. Ich habe selten solche gefunden. [...] Einmal habe ich Karteikarten gekauft und im Zug oder im Flugzeug, als man noch die Nagelschere mitnehmen durfte, aus Zeitschriften Fotos ausgeschnitten und ein paar Wörter dazugeklebt: «Die Taschendieb die bin ich» oder «Insofern und zunächst». Spielereien. Aber die haben mir gezeigt, was einzelne Wörter hergeben. Das hat mich so fasziniert und ich habe angefangen, auch zu Hause Wörter auf Karten zu kleben. Überall haben Wörter gewartet, ich hab sie nur ausschneiden müssen. Sie waren außerhalb von mir, ich musste nicht wie beim Schreiben im Kopf nach ihnen suchen.²¹⁷

La pubblicazione di *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, costituito da una serie di cartoline numerate raccolte in una scatola di cartone, ha posto il problema dell'appartenenza di quest'opera a un preciso genere letterario. Evidentemente ereditarie della moderna cartolina postale, mezzo di comunicazione nato nel 1869, le *Karte* di Müller si distinguono da quest'ultima per la simultanea compresenza su un unico lato di un breve testo e di un'immagine, ma anche e soprattutto – tratto questo peculiare delle cartoline postali²¹⁸ – per non possedere una funzione specificatamente comunicativa. I

²¹⁷ Müller (2016), p. 222; trad. it. Müller (2015), p. 194: «è cominciato così. Quando ero in giro cercavo cartoline in bianco e nero che potessero piacere agli amici a cui le mandavo o a me che le scrivevo. Raramente le trovavo. [...] Una volta ho comprato dei cartoncini e in treno o in aereo, quando ancora si potevano portare le forbicine, ritagliavo foto dalle riviste e incollavo sopra qualche parola: «la borseggiatrice sono io» oppure «per quanto e per l'appunto». Giochetti. Ma mi hanno mostrato cosa offrono le singole parole. Questo mi ha affascinato moltissimo e ho cominciato a incollarle sui cartoncini anche a casa. Dappertutto le parole aspettavano e io dovevo solo ritagliarle. Erano fuori di me, scrivendo non dovevo cercarle nella testa.»

²¹⁸ Müller, J. (2014), p. 209

testi che ospitano pongono, inoltre, la questione del genere letterario, che interessa anche le opere narrative dell'autrice. In *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, come nel caso delle altre tre opere collagistiche dell'autrice (*Im Haarknoten wohnt eine Dame*, *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*, *Vater telefoniert mit den Fliegen*) i testi presentano, infatti, caratteristiche sia dell'una sia dell'altra forma espressiva. Mentre l'esiguità dello spazio a disposizione per scrivere costringe il testo delle *Karten* alla brevità e alla condensazione, favorendone la struttura in versi intenzionali, alcune cartoline sono composte da vere e proprie prose, nelle quali, nonostante la scarsa interpunzione, si distinguono frasi coordinate e subordinate e discorsi diretti, che contribuiscono a fornire un senso compiuto dall'inizio alla fine (es. *Karte nr. 37*),²¹⁹ per nulla scontato nei testi più lirici, spesso privi di nessi sintattici e colmi di relazioni ambigue tra i costituenti della frase. Tuttavia, essendo quelli in prosa un'eccezione, la critica tende a considerare i testi dei *collage* di Müller tendenzialmente di natura lirica.²²⁰ L'assenza di punteggiatura, la ricchezza delle metafore e dei paragoni che, a differenza della loro funzione originaria, non chiarificano niente²²¹ e la presenza di figure retoriche quali lo zeugma, contribuiscono all'enigmaticità del testo, provocando spesso un corto circuito interpretativo e configurando molte volte situazioni assurde, rese lecite proprio dal carattere lirico. La dimensione che prevale è quella del «surreale», ricercata dall'autrice per ricreare un «effetto poetico e letterario»:

Ich glaube, jedoch generell, daß es ohne das sogenannte Surreale, das ja vom Realen nicht zu trennen ist, gar nicht geht. Alles Erfunden, jede Phantasie hat einen Anteil an Surrealem. Auch jede Realität hat einen Anteil an Surrealem. [...] Das spielt in meiner Prosa immer wieder eine Rolle. Ich habe diese Dimension immer gesucht, um den poetischen und den literarischen Effekt zu erreichen, den ich für einen Text haben muß. [...] In den Collagen sind die Texte kürzer. Deshalb stellt sich das auch viel deutlicher dar. Bei den letzten Collagen hatte ich die Ambition, kleine Geschichten zu erzählen. Kleinstgeschichten, in denen unglaublich wenig gesagt werden kann, weil die Karteikarte nur beschränkten Raum

²¹⁹ Ivi, p. 223

²²⁰ Ivi, p. 224: «Die Postkartenbücher als ganze entziehen sich also einer eindeutigen Zuordnung zu einer bestimmten Gattung, doch die überwiegende Zahl der Texte neigt wohl eher zur Lyrik»

²²¹ Growe (1997), p. 105

bietet. Aber es muß soviel drin sein, daß danach eine Bewegung entsteht, die auf dem Papier nicht mehr da ist. Und das führt natürlich auch oft ins Absurde.²²²

L'inclinazione al «surreale» e all'«assurdo» permette di «ampliare» lo spazio ristretto della cartolina o della pagina di *collage* e creare «spazio per la frase taciuta».²²³ Se, quindi è vero che «sparen an dem, was du sagst. Mehr geht nicht raus. Es ist die gnadenlose Schule der Reduktion»,²²⁴ allora lo stile mülleriano consiste nel ridurre all'osso per mantenere solo l'essenziale, rischiando di ricadere nell'assurdità, a tratti addirittura nel *nonsense*. Non sempre è possibile capire fino in fondo il significato dei *collage* testuali delle cartoline, tuttavia, il tema che essi trattano emerge chiaramente. La presenza di parole chiave quali «*Flucht*», «*Feind*», «*Freund*» o, ancora, «*Lüge*», «*Grenzen*», «*Diktator*» e «*Offizier*» fornisce punti fermi di cui potersi avvalere per orientarsi nella complessa sintassi dei singoli testi delle cartoline. Come sostiene Ulrike Growe, questo linguaggio difficile ed enigmatico vuole render conto di una vita incomprensibile (*nicht greifbar*) sotto la dittatura e costituisce una sorta di «codice segreto» che permette a chi ne fa uso di sopravvivere:

La codifica del testo, l'utilizzo frequente di immagini, il linguaggio metaforico che attinge da un fondo figurativo che non ci spiega niente, rendono molti passaggi difficili, se non incomprensibili. Eppure, solo così essi diventano la rappresentazione di una vita

²²² Helbig (2007), p. 44: «Penso, in generale, che senza il cosiddetto surreale, che non si può scindere dal reale, non funzioni. Tutto ciò che si inventa, ogni fantasia ha una parte surreale. [...] Ciò svolge, nella mia prosa, sempre un ruolo importante. Ho sempre cercato questa dimensione per raggiungere l'effetto poetico e letterario che devo ottenere in un testo. [...] Nei collage i testi sono più corti. Per questo assume ancora più significato. Con gli ultimi collage avevo l'ambizione di raccontare piccole storie. Storie piccolissime, nelle quali può essere detto incredibilmente poco, perchè la carta delle schede offre solamente uno spazio limitato. Ma deve starci dentro così tanto, che poi ne deriva un certo movimento, non più presente sulla carta. E questo naturalmente conduce spesso all'assurdo»

²²³ *Ivi*, p. 39

²²⁴ *Ibidem*: «risparmiare su quello che dici. Di più non si può lasciar fuori. È la spietata scuola della riduzione»

incomprensibile sotto una dittatura e, infine, un ermetismo, inteso come un codice segreto.²²⁵

Il rapporto che Müller intrattiene con le sue parole ritagliate è molto particolare. Iniziata durante i viaggi in treno e in aereo come passatempo, questa attività rappresenta un momento importante per il suo lavoro sul linguaggio. Come afferma l'autrice stessa, l'attività del *collagieren* si frappona tra un'opera in prosa e un'altra. Raramente esegue entrambe le attività contemporaneamente:

In der Zeitspanne, wo ich nichts schreibe, nicht an einem Manuskript sitze, sind Collagen für mich eine Beschäftigung, mit Wörter zu arbeiten, eine Möglichkeit zu testen, mit Wörtern, die von wo anders herausgenommen sind. Was läßt sich mit dem Wort machen, außerhalb des Textes, aus dem das Wort herauskommt? Wo führt das Wort mich hin?²²⁶

I *collage* sono dunque per Müller un'occupazione tra uno scritto e un altro, un modo per «lavorare con le parole». Questa attività suscita nell'autrice un piacere irrefrenabile. «Ich hätte dann wahrscheinlich mit dem Collagenmachen aufhören müssen», afferma Müller riferendosi ai primi *collage*, composti per puro gioco, «das habe ich nicht getan, weil ich viel Freude daran gehabt habe».²²⁷ Mentre la scrittura presuppone una certa fatica e un impegno in prima persona, l'atto creativo del *collage* non viene eseguito tanto da Müller, quanto dalle parole stesse, permettendole, così, di giocare con una certa leggerezza con tematiche piuttosto rilevanti.²²⁸ Come si è già accennato, tra l'autrice e le parole che ritaglia esiste una relazione interpersonale, quasi che i *Wörter* siano esseri

²²⁵ Grove (1997), p. 105: «Die Verschlüsselung der Texte, der häufige Gebrauch von Bildern, das metaphernreiche Sprechen, das aus einem Bilderfundus schöpf, der uns über nichts aufklären will, machen viele Passagen schwierig bis gar nicht verständlich. Doch nur so werden sie zum Abbild eines nicht greifbaren Lebens unter einer Diktatur, schließlich zu einer Hermetik im Sinne eines Überlebenscodes»

²²⁶ Eddy (1999), p. 338: «Nel lasso di tempo in cui non scrivo niente e non siedo davanti a un manoscritto, i collage rappresentano per me un'occupazione per lavorare con le parole, una possibilità per testare con parole che provengono da un altrove. Cosa si può fare con una parola esterna al testo dal quale proviene? Dove mi porta questa parola?»

²²⁷ *Ibidem*: «Probabilmente avrei dovuto smettere allora con i collage. Non l'ho fatto, perché ciò mi procurava una grande gioia»

²²⁸ *Ivi*, p. 231

viventi, ossia persone di cui doversi prendere cura. Essi hanno una «casa» ed esigenze precise, pensano, provano sentimenti e soprattutto creano, sostituendosi all'autrice.

I *collage* sono costituiti da un testo e da un'immagine, che intrattiene un rapporto di volta in volta differente con le parole. In particolare nella raccolta di cartoline qui indagata, i cui ritagli linguistici sono tratti da quotidiani e pertanto di colore neri su campo bianco, le immagini emergono nettamente dal foglio che le ospita e acquisiscono un valore preciso rispetto ai più recenti e colorati *collage* dell'autrice, nei quali spesso immagini e parole si confondono in una ricca tavolozza di colori. Come Müller afferma in un'intervista data a Eddy Driver:

Es gibt Collagen, wo das Bild den Text spiegelt, und es gibt Bilder, wo die Relation überhaupt nicht sichtbar wird. Ich weiß nicht warum. Es läßt sich ja nicht alles bebildern, vielleicht das meiste läßt sich nicht bebildern, und wenn man bebildert, dann ist es nur eine Winzigkeit aus dem Ganzen, und nicht das Gesamte. Und ich könne es gar nicht ertragen, daß sich das Ganze nochmal als Bild wiederholt.²²⁹

Dunque, raramente l'immagine rappresenta tale e quale il testo che accompagna o parte di esso. Spesso non ha alcun collegamento perspicuo con esso. Tuttavia, talvolta, l'immagine amplia il significato di un'espressione, di una frase o di un *Leitmotiv*. Le immagini vengono ideate prevalentemente dopo la composizione del testo, come se fossero una sorta di «compensazione alla scrittura», perché l'autrice sostiene di avere spesso l'impressione che il linguaggio da solo non basti.²³⁰ Ecco che dunque le immagini servono a compensare le mancanze di un linguaggio, quello tedesco, che, come si è visto precedentemente, è per Müller scarno e poco evocativo. L'apposizione delle immagini potrebbe provenire dal bagaglio linguistico e culturale rumeno, dato che

²²⁹ *Ivi*, p. 337: «Ci sono collage, nei quali l'immagine riflette il testo e ci sono immagini per le quali la relazione non è per niente visibile. Non so perché. Semplicemente, non tutto si lascia illustrare e se si illustra, allora è solo una piccolezza del tutto e non l'insieme. E non posso per nulla sopportare che la totalità si ripeta ancora una volta come immagine»

²³⁰ Cfr.: *Ivi*, p. 338

«selbstverständlich schreibt das Rumänische immer mit, weil es mir in den Blick hineingewachsen ist».²³¹

Nel caso di *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren* già il titolo e l'immagine di copertina meritano attenzione. Essi sono tratti dalla *Karte* nr. 42 (Figura 2), che è l'unica di tutta la raccolta a inglobare una riflessione metacompositoria. Infatti, sia l'immagine che il testo si riferiscono al lavoro collagistico di Müller.



Figura 2: *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, Karte nr. 42

La figura nera china su un tavolo ricorda l'autrice intenta nel suo lavoro di selezione del materiale linguistico,²³² mentre l'espressione «*dieser schwarze Kasten*» («questa scatola nera») si riferisce, da un lato, alla cornice attorno alla figura china e, dall'altro, al cofanetto di cartoline, avendo tra il coperchio e la base di cartone una linea di spessore

²³¹ Müller (2001), p. 21: «naturalmente il rumeno è con me quando scrivo, perché è cresciuto nel mio sguardo».

²³² La presenza del tavolo come simbolo del lavoro artistico e letterario di Müller è evidente anche nelle *Karte* nr. 50 e 57

nera.²³³ Come Klaus Schenk ha messo in luce, nel testo vengono negati gli attributi «*Stille*» («immobilità») e «*Lampe*» («lampada») riferiti alla scatola, ma di contro, con il termine «*Fahrstuhl*» («ascensore»), l'autrice introduce una figura di movimento che «funge da metafora di lettura attraverso il mosaico testuale».²³⁴ Schenk, a proposito delle forme di movimento, ricorda quanto affermato da Müller nel corso della già citata intervista rilasciata a Eddy, durante la quale ritiene che la paura si sconfigge solo muovendosi ed evitando di rimanere «*still*» («immobili») e «*lahm*» («paralizzati»).²³⁵ Inoltre, procedendo attraverso la sequenza di parole poste a fianco all'immagine, vale la pena evidenziare i termini «*Kamm*» («spazzola»), riconducibile al complesso tematico del «*Friseur*»²³⁶ e «*Wächter*» («custode», «sorvegliante»), una figura che ritorna spesso nei testi dell'autrice e rimanda alla vigilanza statale sotto la dittatura di Ceaușescu.

Il sottotitolo dell'opera si fonda sulla sostantivazione di due verbi che sintetizzano perfettamente la posizione dell'autrice nei confronti della poetica del *collage* e della letteratura in generale: *Weggehen* («andar via») allude anzitutto agli esordi della sua attività artistica. Il tema del viaggio e della fuga è uno dei pilastri della poetica di Müller, sul quale si erge la sua estetica del *flâneur* ampiamente indagata dalla critica soprattutto in riferimento al romanzo *Reisende auf einem Bein*.²³⁷ In questo contesto, i romanzi dell'autrice rappresentano la più evidente manifestazione letteraria dell'esperienza biografica del *Weggehen*. *Reisende auf einem Bein*, *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* e *Atemschaukel* tematizzano, infatti, tre diverse tipologie e ragioni del «viaggiare» mülleriano: a) la fuga verso la Germania; b) il viaggio in tram verso un luogo in cui essere sottoposti a un interrogatorio; c) la deportazione verso un campo di lavoro sovietico.

Il secondo verbo sostantivato che appare nel sottotitolo (*Ausscheren*) ha diversi significati: da un lato, esso evoca l'attività del ritagliare con le forbici (*die Schere*) che caratterizza l'attività collagistica e, dall'altro, significa uscire dalla fila, dalla formazione,

²³³ Schenk (2016), p. 340

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ Eddy (1999), p. 332

²³⁶ Schenk (2016), p. 341

²³⁷ Cfr.: Bozzi (2005), (2006)

discostarsi, alludendo con ciò sia all'allontanamento dell'autrice dalle convenzioni letterarie grazie alla sua avanguardista prassi del *collage* e, nello specifico, all'utilizzo di una «forma-cofanetto» a scapito della classica «forma-libro», sia alla ferma volontà di Müller di non aderire ai valori sociali e politici della comunità banatese, prima, e rumena, poi.²³⁸

Pubblicato nel 1993, l'opera non differisce dalle successive raccolte di *collage* solo per la scelta della forma a cofanetto. Nel tempo, i *collage* di Müller hanno assunto tratti più colorati e una poeticità maggiore, come testimonia già la presenza di rime nella seconda raccolta (*Im Haarknoten wohnt eine Dame*), in cui cambia anche il materiale utilizzato per formare i testi. Mentre nella raccolta d'esordio i testi sono per lo più composti da parole ritagliate da quotidiani, che creano un reticolo piuttosto regolare e che sono deperibili nel tempo (motivo questo di ulteriore riflessione per il componimento artistico-letterario dell'autrice), nelle raccolte successive le parole, oltre a provenire da riviste e, quindi, presentare una certa nota di colore, intrattengono con le immagini un rapporto più complesso, ad esempio rafforzato dall'apposizione della parola sulla sua immagine referente. Questo è il caso dei ritagli *KUH* (mucca) e *STALL* (stalla) nella pagina di *collage* riportata nella figura 3:

²³⁸ Cfr. Dunkel (2017), pag. 74, Schenk (2016), p.332



Figura 3: Vater telefoniert mit den Fliegen, p. 15

Le cartoline della raccolta *Der Wächter nimmt seinen Kamm* si possono suddividere in gruppi utilizzando due differenti criteri. Il primo è il criterio semantico, ovvero a seconda delle parole che emergono dai testi è possibile individuare diversi *Leitmotive*. Le parole *Kind* («bambino»), *Vater* (padre), *Mutter* («madre»), *Muttersprache* («lingua madre») ricordano un ambiente familiare e nostalgico, *Angst* («paura»), *Diktator* («dittatore») e *Verhör* («interrogatorio») rivelano lo stato di paura dell'individuo sotto la dittatura, *Paß* («passaporto»), *Freiheit* («libertà»), *Asyl* («asilo») e *Heimweh* («nostalgia») sono utilizzate per trattare il tema della fuga e dell'espatrio.²³⁹ A seconda della tipologia di immagine riprodotta sulla cartolina è possibile invece distinguere tre gruppi: il primo è composto da trentasette cartoline, le cui immagini sono *silhouette* nere, rappresentate anche solo parzialmente, che ricordano ombre deformate che si allungano, si ripiegano su sé stesse, sono sdraiate o stanno dritte in piedi. Il secondo gruppo è composto da altrettante cartoline che presentano un interessante amalgama di fotografie, ritagli di giornale, immagini assemblate in modo apparentemente casuale e che ricordano

²³⁹ Cfr.: Growe (1997), p. 104

fortemente l'arte surrealista. Infine, il terzo gruppo è costituito dalle restanti venti cartoline, le cui immagini presentano parti del corpo umano, come occhi, orecchie, mani, piedi, teste e mezzi volti che contribuiscono alla poetica «frammentaria» del trauma, che è una cifra stilistica di Müller.

Tendenzialmente le cartoline sono indipendenti le une dalle altre: i *collage*, in generale, terminano laddove si conclude il margine della pagina.²⁴⁰ Nonostante ciò, come ha fatto notare anche Julia Müller,²⁴¹ esiste un'evidente sequenza narrativa che si sviluppa dalla *Karte* nr. 43 alla nr. 46, nella quale anche il più piccolo segno di interpunzione e persino le parti bianche hanno un significato. In questa sequenza, le porzioni di testo e le relative immagini si relazionano tra loro producendo un significato che trascende i confini della singola cartolina. Ognuna è composta da una o due sezioni di testo e da un'immagine che rappresenta a sua volta, come esplicitato nel testo, una cartolina («Eine Hand hält eine Karte»). Il soggetto agisce solo nella *Karte* nr. 44 (Figura 5) per compiere movimenti percepibili anche visivamente dal lettore: «gira» la carta che tiene in mano («Ich drehe die Karte um»), «vede» il suolo scorrere («sehe den Boden laufen») e «sente» un rumore in testa («Ich höre im Kopf ein Geräusch»). Le percezioni sensoriali del soggetto narrante vengono egualmente esperite dal lettore non solo testualmente, cioè leggendo le sequenze testuali, ma anche visivamente, seguendo il cambiamento che avviene nell'immagine.²⁴² Il rettangolo, composto da una serie di linee e da un quadrato bianchi, è la trasposizione visiva della cartolina descritta nella prima *Karte*²⁴³ (Figura 4).

²⁴⁰ Müller (2016), p. 231: «Was die Collagen am meisten von gewöhnlichen Texten unterscheidet: der Platz ist begrenzt, der Rand der Karte ist das Ende der Geschichte»

²⁴¹ Müller, J. (2014), pp. 225-232

²⁴² *Ivi*, p. 226

²⁴³ Müller (1993), *Karte* 43: «Una mano tiene una cartolina / sulla cartolina c'è la terra / sotto un buco sul suolo / sopra terra senz'alberi ondulata una montagna / mostra alcun cielo solo bambini»



Figura 4: Der Wächter nimmt seinen Kamm, Karte nr. 43

Il termine *Loch* («buco», «cavità») viene utilizzato nella lingua parlata per indicare la «cella» o una «tana».²⁴⁴ Il rettangolo nero, presente dalla *Karte 44* in poi, e gli elementi bianchi ad esso sovrapposti ricordano, infatti, la parte superiore delle porte di certe gattabuie, con una finestrella e delle fessure che lasciano filtrare la luce. Il progressivo oscuramento del *Loch* (e di tutto il rettangolo in generale) che si vede nelle successive *Karten* sembra, dunque, ricordare la chiusura della finestrella sulla porta della cella di una prigioniera e corrisponde alla sequenza testuale «Sehe den Boden laufen / den Abstand verringern».²⁴⁵

²⁴⁴ https://www.duden.de/rechtschreibung/Loch_Oeffnung_Raum

²⁴⁵ Müller (1993), Karte 44: «Vedo il suolo scorrere / le distanze ridursi»

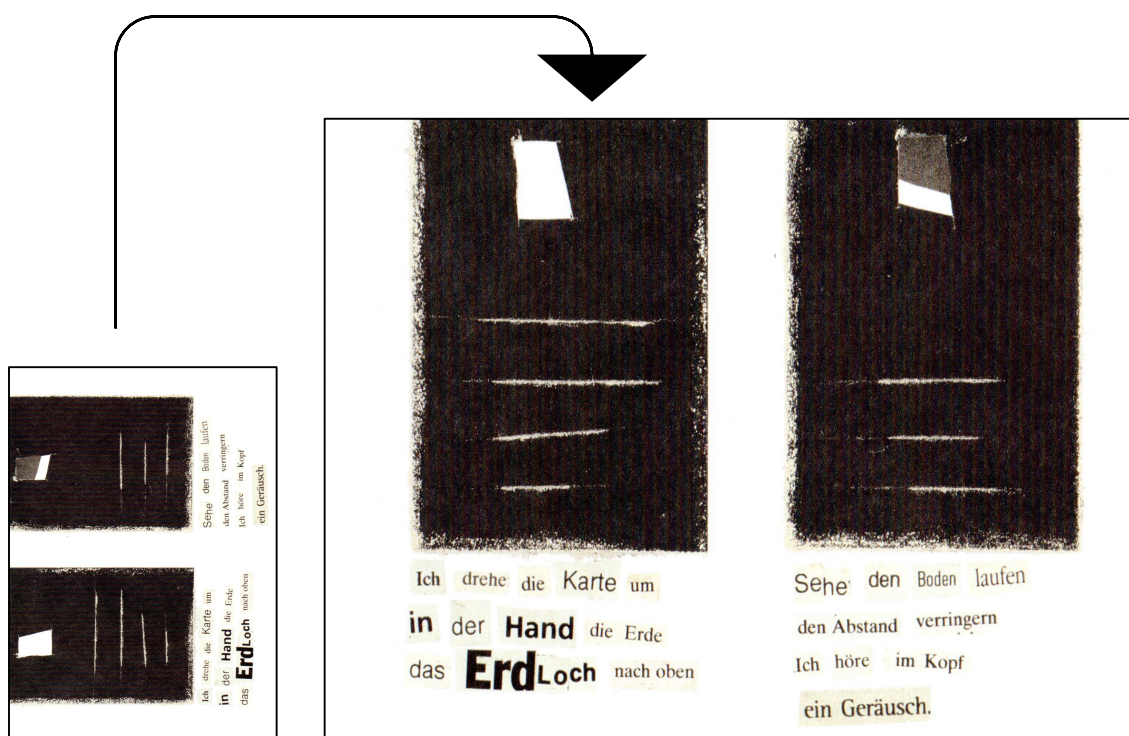


Figura 5: Der Wächter nimmt seinen Kamm, Karte nr. 44

Dalla posizione interna al *Loch*, sia esso una «cella», un «buco» o una «tana», il soggetto percepisce che qualcosa (*der Boden*, il suolo) sta scorrendo verso il basso e sta oscurando le uniche fessure di luce, le distanze tra cielo e terra, tra «unten» («sotto») e «oben» («sopra») si stanno restringendo e tutto ciò produce un rumore («ich höre ein Geräusch», sento un rumore). Tra l'altro, non pare un caso l'utilizzo del termine *Loch* in questa cartolina, forte eco kafkiana del racconto *Der Bau*,²⁴⁶ il cui *incipit* è rappresentato dalla descrizione di una tana costruita dall'insetto che la vive. La tana in questione è, nel racconto, percepibile «von außen» («da fuori») come un «großes Loch» («grande buco») che, in realtà, non porta in nessun luogo («dieses führt aber in Wirklichkeit niergends hin»²⁴⁷). È una casa silenziosa, nella quale tuttavia il suo vecchio abitante non può rimanere tranquillo: il nemico è sempre in agguato, non solo «fuori», pronto per irrompere nella costruzione così faticosamente costruita, ma anche «nell'interno» («Es sind nicht

²⁴⁶ Kafka (2007), pp. 564-607, trad. it. Kafka (2015)

²⁴⁷ *Ivi*, p. 564; trad. it. Kafka (2015), p. 189: «che però in realtà non porta in nessun luogo»

nur die äußeren Feinde, die mich bedrohen. Es gibt auch solche im innern der Erde»²⁴⁸). E questi nemici, che minano la libertà e la serenità dell'insetto, fanno rumore, si sente il «*Kratzen*» dei loro artigli e «già si è perduti» («und schon ist man verloren»). L'eco kafkiana suggerisce qui un evidente riferimento agli avvenimenti personali di Müller legati alle incursioni degli agenti della *Securitate* all'interno degli appartamenti, nei quali «non vale essere nella propria casa, in realtà si è nella loro» («Hier gilt auch nicht, daß man in seinem Haus ist, vielmehr ist man in ihrem Haus»²⁴⁹). La tana si trasforma così da simbolo di sicurezza a trappola mortale. Questa lettura getta una nuova luce sulla sequenza, illuminata ora anche dalla biografia dell'autrice. Julia Müller afferma che

sulla cartolina nr. 44, divisa in due parti, si trova per così dire il culmine drammatico della narrazione all'interno di questa storia illustrata, dopodiché la successiva cartolina nr. 45 contiene una sola frase ellittica, che laconicamente annota: «poi silenzio».²⁵⁰

Il fulcro della narrazione consiste nella legittimazione dell'azione del soggetto (*Ich*), il quale, oltre a eseguire l'atto di «girare» la cartolina, percepisce, allo stesso modo del lettore, sensazioni visive («ich sehe») e sonore («ich höre ein Geräusch», dove il termine *Geräusch* è onomatopeico). Dalla successiva cartolina nr. 45 (Figura 6) inizia il declino sensoriale della sequenza: la frase «ellittica» «Dann Ruhe» («poi silenzio»), che termina con un sostanziale punto, crea una pausa nel processo ricettivo di chi legge, «la cui corrispondenza ottica si mostra nella metà destra vuota della cartolina orizzontale».²⁵¹

²⁴⁸ Ivi, p. 565; trad. it. Kafka (2015), p. 191: «E a minacciarmi non sono soltanto i nemici di fuori. Ce ne sono anche nell'interno della terra»

²⁴⁹ Ivi, p. 566; trad. it. Kafka (2015), p. 191: «E non vale essere nella propria casa, in realtà si è nella loro»

²⁵⁰ Müller, J. (2014), p. 229: «Auf der zweiteiligen Karte Nr. 44 befindet sich gewissermaßen der dramatische Höhepunkt der Narration innerhalb dieser Bildgeschichte, denn die nächste Karte Nr. 45 enthält einen einzigen elliptischen Satz, der lakonisch festhält: „Dann Ruhe.“»

²⁵¹ *Ibidem*, «deren optische Entsprechung sich in der leeren rechten Hälfte der querformatigen Postkarte zeigt»

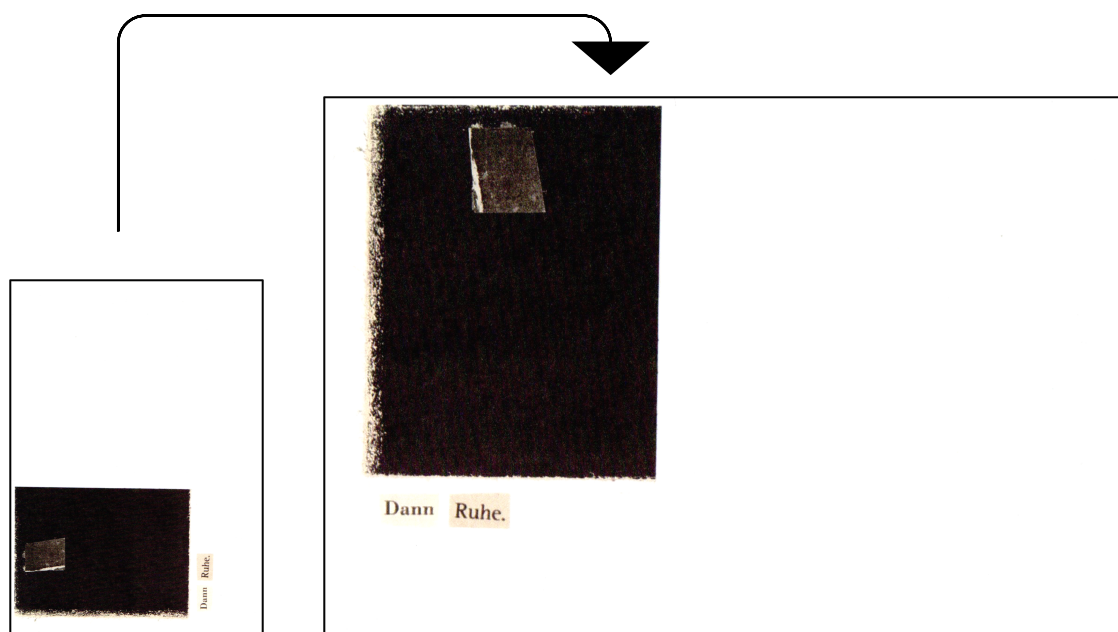


Figura 6: *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, Karte nr. 45

Tutte le percezioni vengono attenuate non solo testualmente, ma anche visivamente attraverso l'oscuramento totale di ogni spiraglio di luce sul rettangolo nero e tramite la metà destra vuota dell'immagine. La successiva e ultima *Karte* nr. 46 (Figura 7) è egualmente suddivisa in due parti. La metà di sinistra è composta dal rettangolo completamente nero e da una sequenza testuale di quattro versi ricca di *enjambements* e di ambiguità sintattiche. La cartolina inizia, infatti, con una frase relativa che non ha alcun riferimento precedente («In der die Haare / Einzel / versinken»²⁵²) e viene ancor più isolata dalla «pausa» visiva e testuale che la precede.

²⁵² «Nella quale i capelli, singolarmente, affondano»

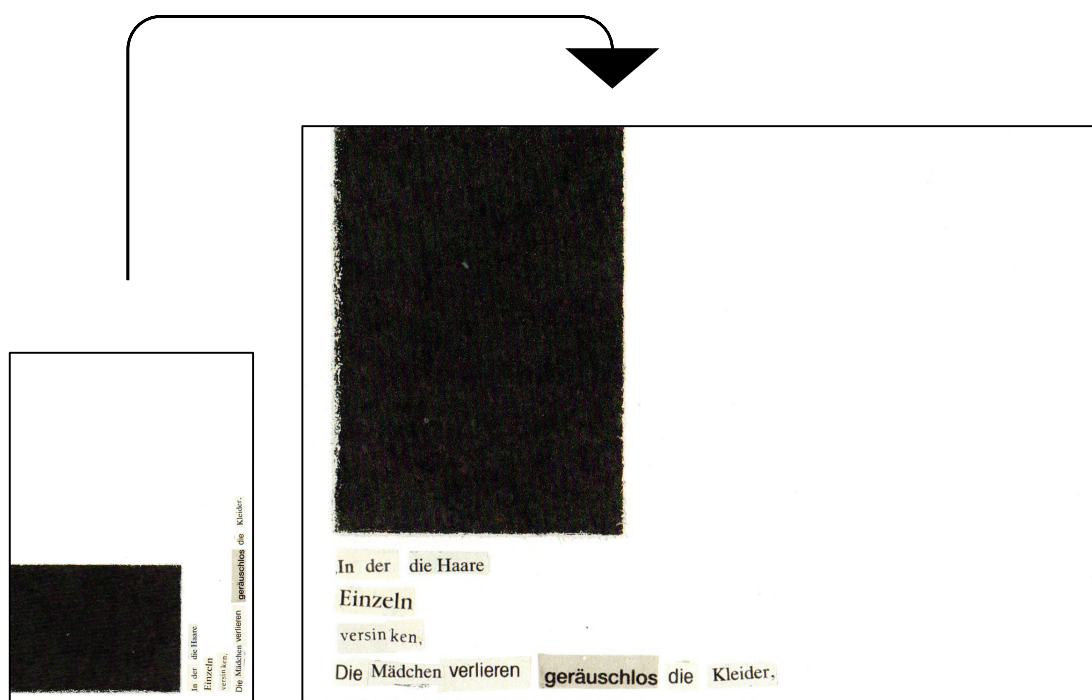


Figura 7: *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, Karte nr. 46

La sequenza termina con la perdita da parte delle fanciulle – i personaggi introdotti nella prima cartolina vestiti di bianco, che si ripetono in fila tutte uguali – dei loro abiti. A ciò corrisponde significativamente la perdita di tutti gli elementi bianchi presenti nell'immagine. La seconda metà della cartolina è nuovamente vuota e priva di qualsivoglia elemento testuale o figurativo.

In *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, ad eccezione di questa sequenza, le cartoline sono per lo più indipendenti tra loro, seppure esistano elementi che implicitamente creano dei ponti tra di esse.

Alcune *Karten* del gruppo «cartoline con figura» condividono lo stesso *Leitmotiv* visivo e testuale, suggerendo una sorta di narrazione nascosta. Un filo conduttore si estende per tutte queste cartoline, ovvero il grande tema dell'oppressione sotto la dittatura. Si parla, infatti, di un interrogatorio (*Verhör*), del tradimento di persone fidate (*Verrat*), di fuga (*Flucht*), morte (*Tod*), di ufficiali (*Offizier*) e del «presidente»

(*Presidant*), ossia del dittatore Ceaușescu, ricordato sempre solo attraverso i suoi appellativi.

Osservando le *silhouette* è stato possibile identificare alcune analogie visive che accrescono o amplificano il significato del testo. A tal proposito, le *Karten* nr. 2, 3, 4 e 5 condividono la presenza di due medesimi elementi che vengono affiancati a una figura umana: un quadrato e una sfera irregolare.

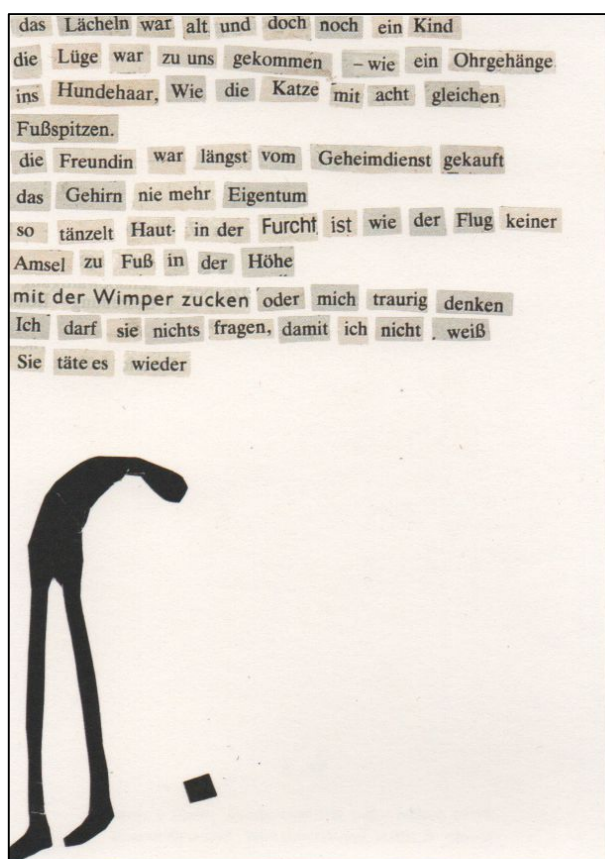


Figura 8: *Der Wächter nimmt seinen Kamm, Karte nr. 2*

Metà della cartolina nr. 2 (Figura 8) è occupata dal testo, che narra dell'esperienza personale del tradimento dell'amica Jenny, scoperto da Müller poco dopo l'espatrio in Germania. La figura nella restante metà della cartolina è ripiegata verso terra su un oggetto: un quadrato nero che sembra quasi amplificare l'espressione «das Gehirn nie mehr Eigentum» (il cervello non più di proprietà). Il quadrato ricorda il cervello (*das Gehirn*), che non è più di proprietà dell'individuo, ma si trova al di fuori di esso, cioè nelle mani dei servizi segreti. Questa *Karte* suggerisce la linea interpretativa dei tre

successivi *collage*, le cui figure sono rappresentate erette con una piccola variazione: nelle cartoline nr. 3 (Figura 9) e nr. 4 (Figura 10), la loro testa è costituita da un quadrato, una volta dritto e una volta ruotato, ed è presente un tondo in corrispondenza del ventre della figura, mentre nella nr. 5 (Figura 11) la testa è tonda e un quadrato è conficcato in una gamba.

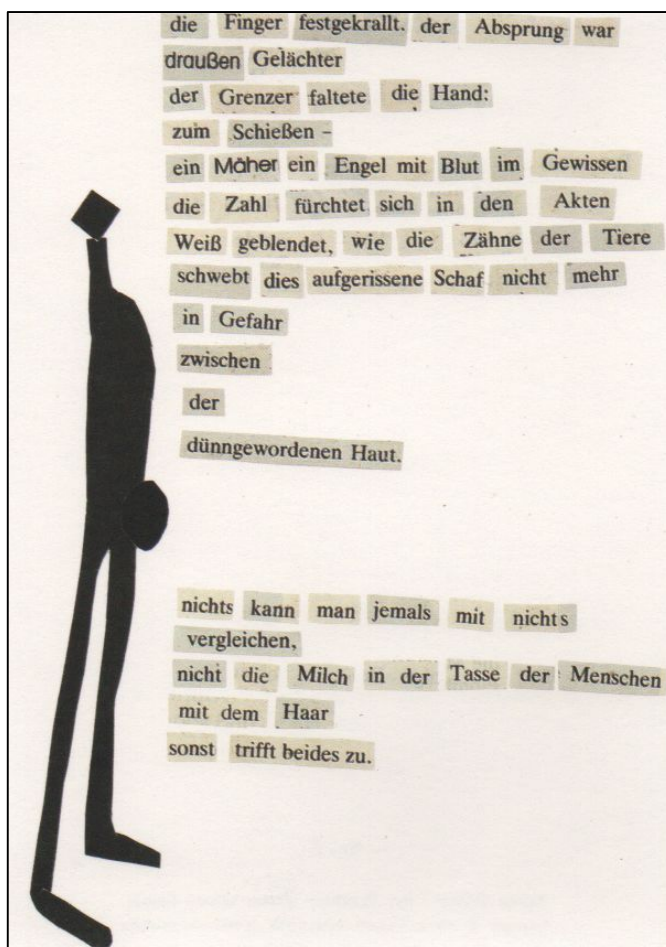


Figura 9: Der Wächter nimmt seinen Kamm, Karte nr. 3

Si può, dunque, avanzare l'ipotesi che queste immagini, essendo le uniche del gruppo a manifestare tali similitudini, possano rappresentare una sorta di nuova sequenza narrativa, le cui immagini amplificano e accompagnano il significato del testo. La figura della cartolina nr. 3, con la testa a forma di rombo e un tondo sul ventre, potrebbe rappresentare una spia, oppure un ufficiale della polizia segreta chi si è venduto in cambio di protezione e di una vita tranquilla. Il quadrato posizionato sul capo ricorda subito al lettore quello della cartolina nr. 2, indicando nuovamente il cervello, riposizionato in

malo modo al posto del capo. Il sostanziale cambiamento nella figura sembra suggerire una variazione nello *status* sociale dell'individuo rappresentato: dapprima questi collabora con il nemico, si annichilisce nel tradimento ed è ancora cosciente di aver preso parte a un «gioco sporco», ma successivamente egli non è più in grado di ragionare con la propria testa, è soggiogato dal nemico e diventa quasi un pupazzo nelle mani di un burattinaio. Il quadrato, dapprima posizionato a terra come se fosse caduto dalla testa e successivamente riposizionato sul capo, sta a indicare questo cambiamento. Il testo tratta il tema della fatale fuga attraverso i confini, dove ad aspettare i fuggiaschi c'è il *Grenzer* (doganiere), un «angelo con sangue nella coscienza» che è pronto a premere il grilletto e sparare. La *silhouette* rappresenta chi un tempo era un «angelo» e ora si è sporcato la coscienza con il sangue di persone innocenti. Nella *Karte* nr. 4 la figura è simile a quella della cartolina precedente: ritta, con lo stesso quadrato al posto del capo e un tondo in corrispondenza del ventre. Il testo fa emergere di nuovo il tema del nemico e del tradimento di persone un tempo fidate, reso esplicito dalle due sequenze di parole: «Ich bin so spät am Leben / Freunde fehlen waren so / früh ein Feind» e «ihre Särge sind jetzt im Hirn / reden leicht, und fressen mir die Stimme».

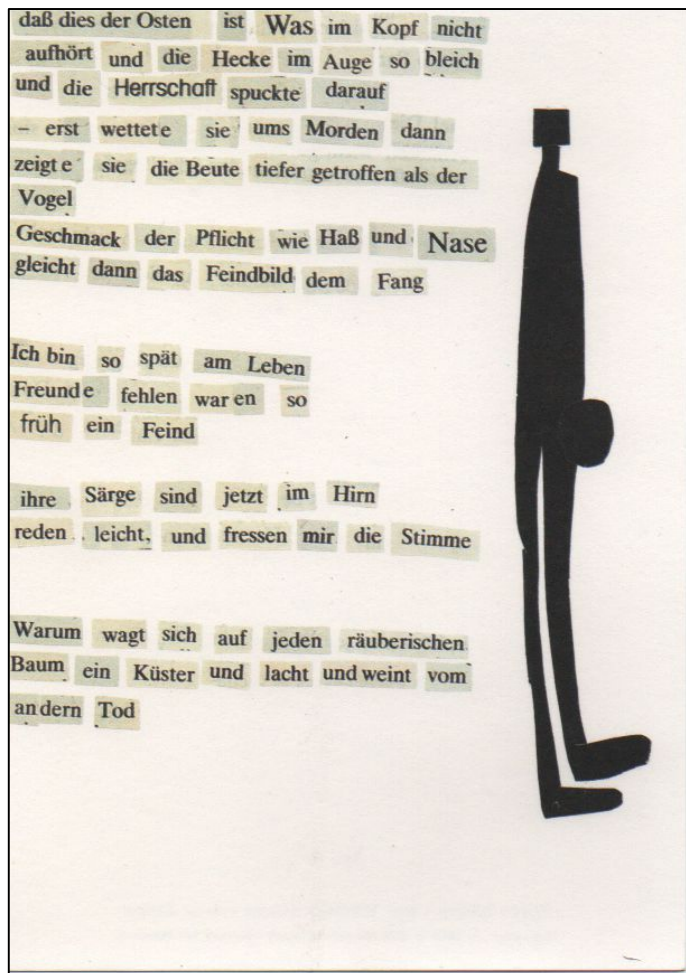


Figura 10: Der Wächter nimmt seinen Kamm, Karte nr. 4

Di nuovo il tema della fuga viene trattato dalla cartolina immediatamente successiva (la nr. 5). Si tratta della fuga in treno di due persone inquisite da «farabutti scelti e affamati» («hinter dem Zug standen Schurken ausgesucht und ausgehungert») e i cui passaporti sono «di piombo» («Der Paß war aus Blei»). La figura nera si trova ancora retta, ma con una variazione rispetto alle precedenti, perché il suo capo è tondo e il quadrato è quasi conficcato in una gamba.

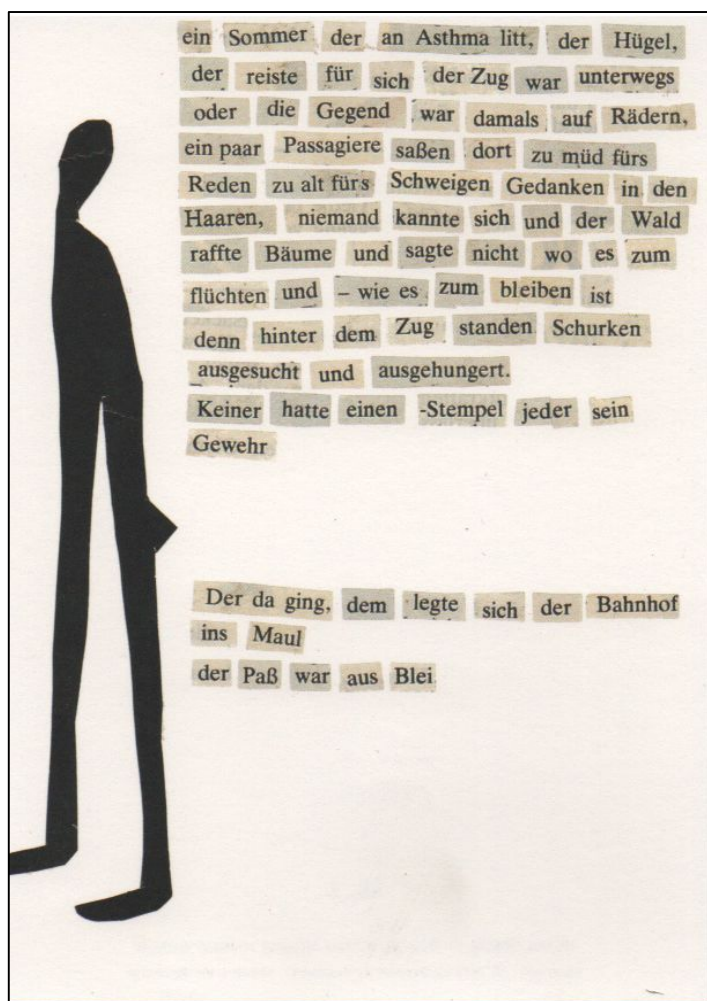


Figura 11: Der Wächter nimmt seinen Kamm, Karte nr. 5

Gli elementi aggiuntivi (il quadrato e il tondo) si ritrovano soltanto nelle ultime due del gruppo «cartoline con figura» della raccolta (nr. 93, nr. 94): la nr. 93 (Figura 12) è composta da un lungo e criptico testo che occuperebbe tutto lo spazio disponibile, se non fosse per la presenza di un viso sotto il cui naso sporge un quadrato. Il testo è incomprensibile, l'assenza di punteggiatura e di una sintassi coerente provoca un susseguirsi insensato di parole e di espressioni. Inoltre, neologismi quali *Heillittla* o *Gugel* rendono ancor più complessa l'interpretazione. Tuttavia, ciò che si può osservare è la presenza dell'immagine. A differenza delle altre cartoline, qui non si ha l'intera figura nera, ma solo il profilo di un viso ingrandito, sotto il cui naso si può scorgere la punta del quadrato che ricorda quello presente nelle prime quattro cartoline.

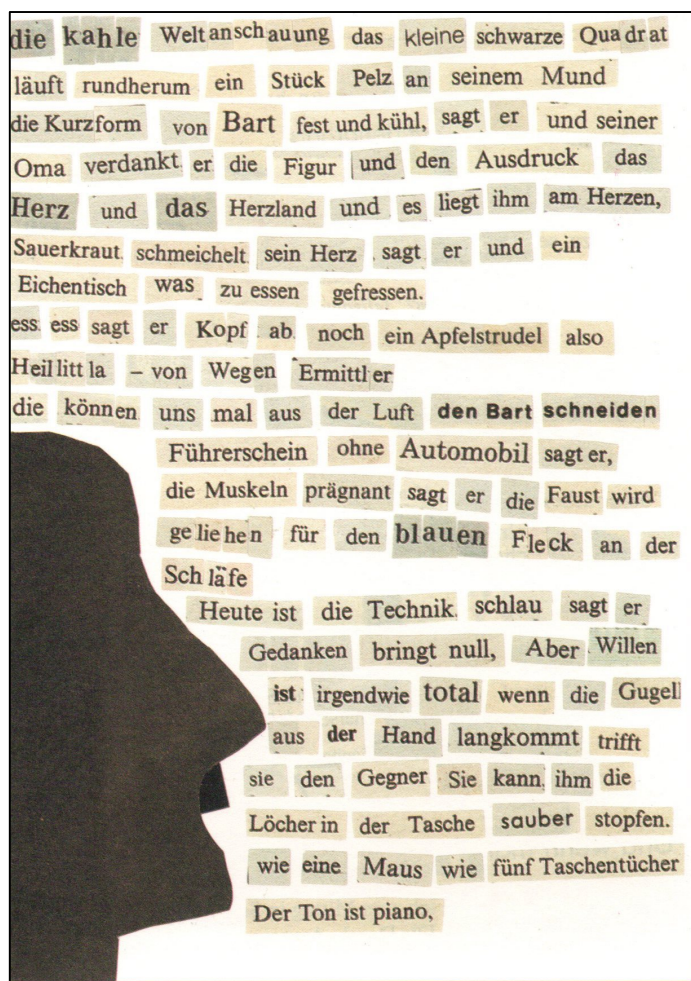


Figura 12: Der Wächter nimmt seinen Kamm, Karte nr. 93

In quella successiva (Figura 13) la *silhouette* nera è rappresentata piegata su sé stessa con un rettangolo sulla schiena. L'immagine ricorda la posizione piegata della figura nella *Karte* nr. 2 con la differenza che ora il quadrato, prima piccolo e a terra, pare essere un macigno sulla schiena, un grave peso che l'individuo deve sopportare e sotto il quale non sembra che potrà resistere ancora a lungo. Nel testo viene evocata la notte, ma anche il fuoco e il viaggiatore, indicato come un *Flaneur*.



Figura 13: Der Wächter nimmt seinen Kamm, nr. 94

Spesso le immagini riproducono in un certo qual modo il ritmo del testo, come accade nelle cartoline nr. 12 e nr. 18 (Figura 14), sulle quali sono rappresentate figure in marcia che ricordano dei soldati. Il ritmo cadenzato del testo viene, così, reso visivamente dalla marcia militare. Sulla cartolina nr. 12 si susseguono una serie di frasi coordinate e slegate sintatticamente le une dalle altre, principalmente composte da soggetto, verbo e oggetto. Peraltro, l'anafora dell'indeterminativo *ein* all'inizio di ogni verso accentua il susseguirsi di azioni uguali, come lo sono i movimenti articolari del procedere militare. La cartolina nr. 18, in modo analogo, contiene elenchi e frasi coordinate e legate dalla congiunzione *und*.

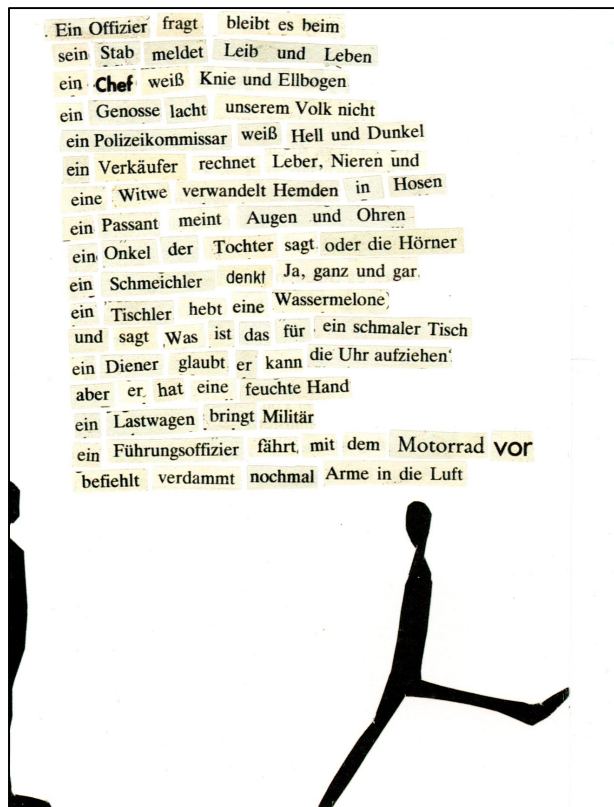
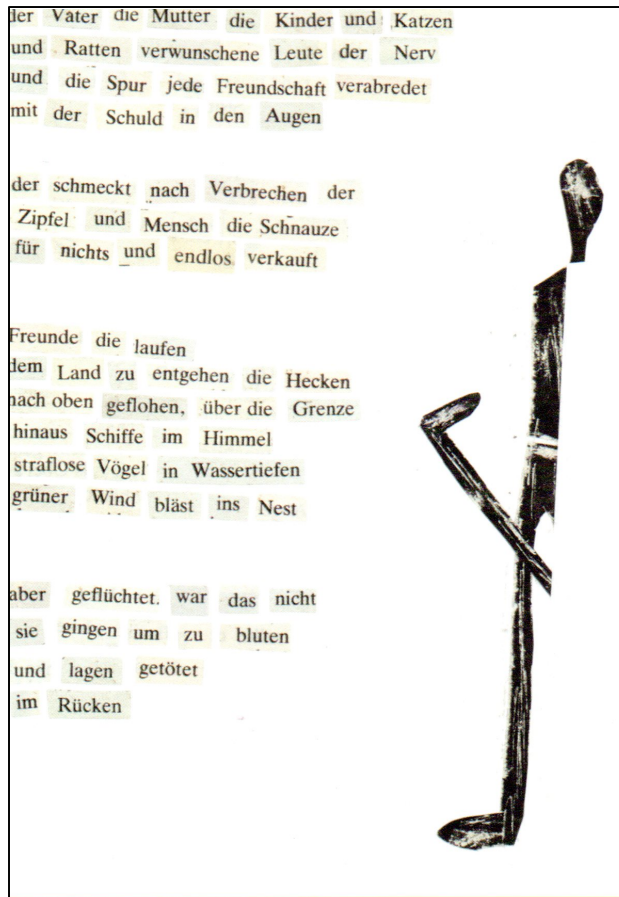


Figura 14 Wächter, Karte nr. 12 e nr. 18

A differenza delle cartoline con figura, gli altri due gruppi individuati presentano una maggiore e diretta interazione tra il testo e le immagini. Queste ultime, in entrambi i gruppi, sono quasi sempre costituite da due o più ritagli assemblati, il cui risultato è spesso esemplificativo del testo. La dimensione surreale, che Müller cerca nei suoi lavori, è resa in questi *collage* attraverso l'assemblaggio di elementi tra loro contrastanti. Se nel testo riesce a creare neologismi, accostando parole appartenenti a campi semantici totalmente diversi, l'immagine risultante dal *collage* di ritagli di giornale e fotografie possiede un effetto altrettanto straniante, aprendo a una pluralità di interpretazioni.

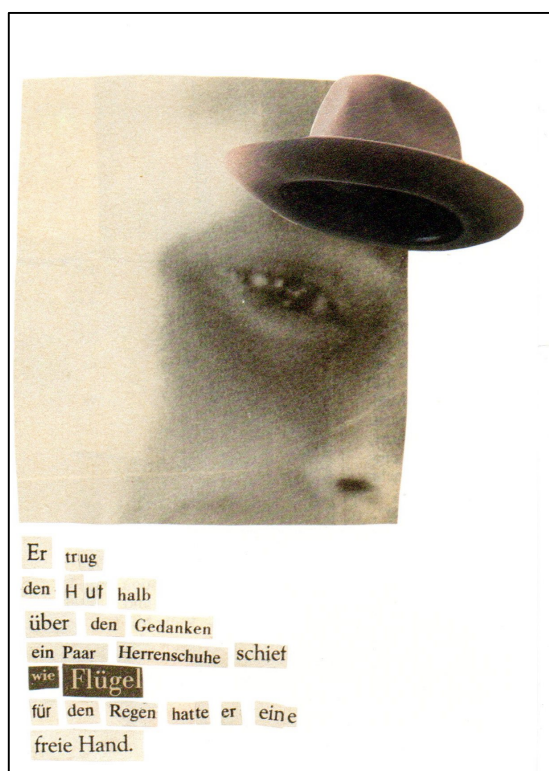


Figura 15 Wächter, Karte nr. 51

All'espressione «Er trug den Hut halb über die Gedanken»²⁵³ della *Karte* nr. 51 (Figura 15) corrisponde l'immagine di un mezzo volto sul cui occhio è posto un cappello, mentre al testo «Der Ort ist nicht gut / Er spricht nur eine Sprache / quadratisch / Brillen

²⁵³ «Lui indossava il cappello a metà sui pensieri»

baumeln / zweimal / als Glockenschlag / - und Wind»²⁵⁴ della *Karte* nr. 15 (Figura 16) corrisponde l'immagine sfocata di un luogo ameno costituito da alcune case dietro le quali spicca un campanile e sotto le quali «penzolano» (*baumeln*) un paio di occhiali. Le inusuali associazioni di parole e le espressioni spesso *nonsense* sono rappresentate dall'immagine attraverso la tecnica del *collage*, che permette di assemblare materiali e forme completamente diversi nel tentativo di creare una nuova totalità di significato.

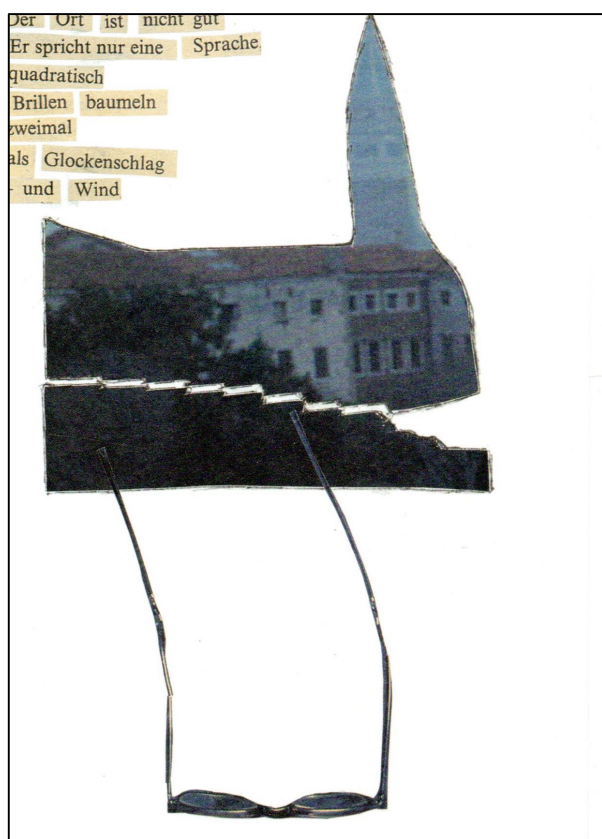


Figura 16 Wächter, *Karte* nr. 15

²⁵⁴ «Il luogo non è buono / esso parla solo una lingua / quadrato / occhiali penzolano / due volte / come rintocchi di campane / - e vento»

2. Presenze visuali nei testi di *Barfußiger Februar*. Prosa

Anche nelle opere in prosa di Müller si riconosce una dimensione visuale, data da un alto tasso di figuralità che permette di sintetizzare alcune immagini e comprenderne la funzione all'interno della ricezione testuale.

Pubblicata nel 1987 per conto della casa editrice di Berlino Est *Rotbuch Verlag*, la raccolta di prose *Barfußiger Februar* conta ventisette racconti di varia lunghezza e natura, nei quali si possono osservare diverse tecniche stilistiche. Tredici racconti della silloge erano già stati pubblicati precedentemente in Romania nella raccolta *Drückender Tango*,²⁵⁵ mentre i restanti quattordici sono stati scritti nella BRD.

I racconti di *Barfußiger Februar* si differenziano notevolmente l'uno dall'altro per la loro lunghezza e per la loro composizione: alcuni testi raggiungono a stento mezza pagina, come nel caso di *Kalte Bügeleisen* con le sue undici righe, altri superano le venti pagine, come *Viele Räume sind unter der Haut*. Nonostante il sottotitolo della raccolta indichi che si tratta di una raccolta di prose, la classificazione delle stesse in un genere specifico non è immediato, come nel caso illustrato nel precedente paragrafo a riguardo dei testi collagistici. Molte narrazioni sono talmente brevi e concise che il tono poetico prevale su quello narrativo, anche a fronte delle numerose rime e dei diversi versi che esse ospitano. D'altronde, Herta Müller inizia la sua attività di scrittrice componendo poesia, per poi passare alla prosa breve e, infine, al romanzo. Inevitabilmente, perciò, elementi lirici si ritrovano nella produzione successiva dell'autrice, soprattutto nella *Kurze Prosa*. Per semplicità si utilizzerà di seguito il termine «prosa» per indicare questi testi e per distinguerli dai *collage* trattati in precedenza.

Come per le cartoline di *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, anche per *Barfußiger Februar* è possibile distinguere tre gruppi tematici.²⁵⁶ Holger Bösmann ha individuato il primo gruppo nei testi che trattano il motivo della vita della comunità banatense in Romania. Nello specifico, si tratta dei testi *Die große schwarze Achse*, *Die kleine Utopie vom Tod* e *Das Lied vom Marschieren*. Dalla prospettiva di una bambina, così come

²⁵⁵ *Drosselnacht, An diesem Tag, Die kleine Utopie vom Tod, Das Lied vom Marschieren, Meine Finger, Wenn ich den Fuß beweg, Das Geweih, Die Taschenuhr, Eidechsen, In einem tiefen Sommer, Bleiben zum Gehn*

²⁵⁶ Bösmann (1997), pp. 43-44

succede nei racconti di *Niederungen*, l'autrice racconta momenti quotidiani della vita nel suo villaggio natale, i rapporti patriarcali della comunità contadina, le credenze popolari, la presenza degli zingari, la casa dei genitori e il passato nazista del padre.²⁵⁷ Il secondo gruppo è costituito da testi che tematizzano la vita sotto la dittatura di Ceaușescu e comprende *Über den Kopf der Weinreben, Drosselnacht, An diesem Tag, Diktator oder Hund, Der Tau auf den Depots, Meine Finger, Damit du nie ins Herz der Welt gerissen wirst, Die Taschenuhr, Mein Herz fliegt durch die Wange, Kalte Bügeleisen* e *In einem tiefen Sommer*. Infine, il terzo gruppo è composto dai testi che affrontano la situazione di un/a emigrato/a in Germania, della solitudine e dell'impotenza provata in un Paese diverso dalla propria terra d'origine. È questo il caso di *Barfußiger Februar, Wenn ich mich tragen könnte, Mein Schlagabtausch* e *Mein Minderheitendeutsch*.²⁵⁸ Queste tematiche vengono affrontate, analogamente a quanto avviene nei *collage*, grazie a un sistema linguistico ermetico e di difficile comprensione, che tuttavia presenta alcuni tratti comuni che permettono al lettore di procedere nel «*Text-System*».²⁵⁹ Nello specifico, l'aiuto che la scrittura di Müller offre al lettore si basa sul costante riferimento alle sue esperienze personali, così come sostiene Bösmann:

Le sue proprie esperienze formano una base per comprendere i testi di questo libro e anche di altri testi, offrono un aiuto alla lettura, ma nessuna spiegazione o interpretazione, solo voci aggiuntive.²⁶⁰

Sono queste «voci aggiuntive» (*zusätzliche Stimmen*) che offrono chiavi di accesso a una – pur sempre plurima – interpretazione dei testi.

Come si è visto precedentemente nei lavori collagistici, il rapporto che la scrittura dell'autrice intrattiene con il piano visivo è un tratto stilistico che caratterizza in modo più o meno diretto tutte le sue opere. Per questo è interessante vedere come le parole

²⁵⁷ *Ivi*, p. 45

²⁵⁸ *Ivi*, p. 43-44

²⁵⁹ *Ivi*, 44

²⁶⁰ *Ibidem*: «Ihre eigenen Erfahrungen bilden einen Hintergrund zum Verständniss der Texte dieses Buches und auch ihrer anderen Texte, sie bieten eine Lesehilfe, aber keine Erklärung und Interpretation, nur zusätzliche Stimmen»

interagiscono con questo livello sensoriale anche nei testi in prosa, nei quali la presenza delle immagini deve avvenire prevalentemente a livello testuale. Nei testi di *Barfußiger Februar* si possono osservare strategie figurative, diverse da quelle visive nel vero senso della parola (la disposizione delle frasi e delle parole crea talvolta particolari effetti visivi che interagiscono con il contenuto testuale), accanto a quelle puramente evocative e a un saltuario utilizzo dell'*ékphrasis*.²⁶¹ Si deve sottolineare che le immagini evocate dalle parole dell'autrice possono essere considerate delle formule, ovvero espressioni visive che si ripetono uguali (o con poche variazioni) nella sua intera produzione letteraria. A tale proposito, il racconto *Drosselnacht*, già pubblicato nel 1984 in Romania, offre un campo ideale per analizzare il comportamento di alcune «formule figurative», ossia di immagini che si ripetono con simile descrizione e utilizzo di parole nel corso del testo.²⁶² *Drosselnacht* racconta la partenza di Martin, figlio di una famiglia contadina, per una guerra che non viene menzionata e di cui non vengono forniti dettagli. Ricca di *flashback*, la narrazione è condotta dalla madre in prima persona, la quale descrive il momento della partenza, i ricordi del figlio ancora bambino e l'arrivo a casa della cartolina militare che annuncia la sua morte in battaglia. Alcune immagini si ripetono in corrispondenza di passi particolarmente criptici ed ermetici del testo, nei quali prevale il «non-detto». Non a caso, le dichiarazioni dell'autrice sulla valenza del silenzio sono molteplici e si riferiscono a diversi ambiti, da un tipico tratto socio-antropologico della comunità contadina d'origine della scrittrice al concetto di «*verschwiegener Satz*» («frase taciuta»):

Aus meiner Kindheit kenne ich das Zusammensein und Schweigen, miteinander auf dem Feld arbeiten und schweifen oder beim Essen am Tisch miteinander schweigen. Beim Essen soll man nicht reden, hat man mir als Kind gesagt. [...] Hierzulande meinen viele, dass das Reden immer hilft und man über alles reden sollte. Und solange miteinander gesprochen wird, sagt ma, gibt es keinen Krieg. Ich glaube das nicht. Durchs Reden kann man sich verfeinden, gegenseitig aufhetzen. Durch Wörter werden Konflikte sowohl angezettelt als auch beschwichtigt. [...] Auch beim Schreiben wiegt man das Sagen und

²⁶¹ Cfr.: Ivașca (2014), pp. 153-163

²⁶² Per un'analisi approfondita delle diverse tipologie di «formule» nel racconto mi permetto di rimandare a Vezzoli (2017)

das Schweigen, und beides bleibt miteinander verwachsen. Erwähnen und Weglassen ist ein einziges Labyrinth.²⁶³

Der geschriebene Satz ist ein nachweisbarer Satz zwischen vielen verschwiegenen Sätzen. Nur seine Nachweisbarkeit unterscheidet ihn von den verschwiegenen Sätzen. Weil er nachweisbar ist, könnte man meinen, daß er wichtiger ist als die verschwiegenen Sätze. Er ist nicht wichtiger. Und er ist auch nur nachweisbar, weil er die verschwiegenen Sätze in sich enthält, indem er sie vorwegnimmt und hinterherträgt. Der geschriebene Satz muß behutsam mit dem verschwiegenen Satz umgehen. Der verschwiegene (ausgelassene) Satz muß mit der gleichen Lautstärke sprechen wie der geschriebene Satz. [...] Jeder Text braucht seinen ersten Satz. Man nennt diesen ersten Satz: Einstieg. [...] Oft fällt der erste Satz weg, tritt in die Reihe der verschwiegenen Sätze hinein [...] und weil der Einstieg ein verschwiegener Satz ist, wird er und seine Unwirklichkeit noch wichtiger. Er sieht dann im Nachhinein so aus, als wäre er eine Situation, aus der ganze nachweisere Text hervorgegangen, entstanden ist.²⁶⁴

Ich glaube, das Auslassen ist ein Mittel, ohne das man überhaupt nichts erinnern kann. Es ist nicht eine Tugend, sondern es ist eine Notwendigkeit. Und es ist vielleicht entscheidend,

²⁶³ Müller (2016), p. 81-84; trad. it. Müller (2015), pp. 72-74 «Dalla mia infanzia so cosa sia stare insieme e tacere, lavorare insieme nei campi e tacere, o tacere a tavola mentre si mangia. Mangiando non si deve parlare, mi dicevano da bambina. [...] Qui molti credono che parlare aiuti sempre e si debba parlare di tutto. E finchè ci si parla, dicono, non c'è guerra. Non lo credo. Il parlare può renderci nemici e aizzarci gli uni contro gli altri. Attraverso le parole i conflitti vengono sia provocati che placati. [...] Anche nella scrittura si pesa il parlare e il silenzio, e sono intrecciati l'uno all'altro. menzionare e omettere è un labirinto solo»

²⁶⁴ Müller (1991) p. 36-37: «La frase scritta è una frase dimostrabile tra molte frasi taciute. Solo la sua dimostrabilità la differenzia dalle frasi taciute. Dato che è riscontrabile, si può pensare che sia più importante delle frasi taciute. Non è più importante. Ed è anche riscontrabile perché ingloba in sé le frasi taciute, anticipandole e portandosele appresso. La frase scritta deve trattare con cautela la frase taciuta. La frase taciuta (esclusa) deve parlare con la stessa intensità della frase scritta. [...] Ogni testo ha bisogno della sua prima frase. Questa prima frase viene nominata: accesso. [...] Spesso la prima frase viene soppressa, entra nel rango delle frasi taciute. [...] e dal momento che l'accesso è una frase taciuta, essa e la sua irrealtà diventano ancor più importanti. In seguito essa appare come se fosse una situazione, dalla quale discende l'intero testo tangibile»

was man ausläßt, und was man erwähnt. Wenn du erzählen willst, mußt du ja dich über das Auslassen genauso entscheiden wie über das Erwähnen.²⁶⁵

È proprio dalla sua esperienza infantile nella comunità contadina che deriva la predilezione per la «frase taciuta», che assume importanza vitale per il testo stesso. Grazie a un sofisticato utilizzo delle metafore, che nelle opere dell'autrice sono le figure retoriche che meglio evidenziano il rapporto con il mondo visivo, i testi di Müller, in questo caso *Drosselnacht*, risultano estremamente evocativi. Proprio a partire dalle metafore utilizzate nel racconto vale la pena evidenziare due aspetti visivi che emergono da esso. Il primo è l'evocazione di due immagini che concorrono a chiarire ciò che nel testo non viene espresso a parole: l'immagine del volo del tordo e quella delle calze di Martin bagnate di neve, prima, e di sangue, poi. Il tema del volo degli uccelli è una costante nei racconti di Müller relativi all'ambiente contadino banatese ed è simbolo di morte, ma anche di libertà. Ad esempio, nel racconto *Die kleine Utopie vom Tod* le rondini simboleggiano il distacco dalle norme sociali e culturali che incatenano la nonna e la costringono a un matrimonio infelice:

Die Musik flog übers Dorf zum Friedhof hin. Die Schwalben waren nicht zuhause in der Luft. Sie folgen in den Himmel hoch hinauf, sagt Großmutter, in unsichtbare Wolken, die nicht mehr zum Dorf gehörten.²⁶⁶

In *Drosselnacht* l'immagine del tordo che vola di casa in casa e attraversa il villaggio²⁶⁷ è, invece, la personificazione della morte che, selezionando i giovani della comunità, sceglie le sue prossime vittime. Già dall'inizio del racconto, con la frase d'apertura «Wer weiß, dass es an der Drossel liegt, daß Martin starb» («Chi lo sa, che lo si deve al tordo, che Martin è morto»), viene subito instillato il dubbio nel lettore che la

²⁶⁵ Eddy (1999), p. 334: «Credo che l'esclusione sia un mezzo senza il quale non si possa ricordare nulla. Non è una virtù, bensì una necessità. E probabilmente ciò che si esclude e ciò che si cita è decisivo. Se vuoi raccontare qualcosa, devi decidere cosa escludere, così come cosa citare»

²⁶⁶ Müller (1987), p. 36: «La musica volava sopra il paese fino al cimitero. Le rondini non erano a casa nell'aria. Seguono alte nel cielo, dice la nonna, in nuvole invisibili che non appartengono più al paese»

²⁶⁷ Ivi, p. 27: «Die Drossel aber flog von Haus zu Haus. Sie flog durchs Dorf, sie flog durchs Jahr.»

causa della morte di Martin sia stata proprio la presenza del tordo nel paese, associando immediatamente l'uccello alla morte. La successiva immagine relativa al tordo recita:

Nur eine Drossel flog über den Krug. Ihr Kopf war rot, weil sie vom Hügel kam und Wolken mit sich trug. Unter ihrem Flug war unser Haus, war unser Hof, war unser Dorf mit einem großen Schatten zugedeckt und unsichtbar.²⁶⁸

Dunque, il volo di questo uccello così suggestivamente descritto pare essere veramente un elemento chiave per la risoluzione del racconto. Proprio questa prima immagine posta a poche righe di distanza dall'interrogativa iniziale sembra dissolvere il dubbio instillato in apertura: un uccello dalla testa rossa avvolto dalle nubi e così grande da coprire con la sua ombra un villaggio intero, rendendolo invisibile, non può che essere un nefasto presagio. Qualsiasi dubbio a riguardo della simbologia dell'uccello viene fugato dal discorso della madre di Martin al marito, che avviene poco prima di ricevere la cartolina militare che annuncia ai genitori la morte del figlio. A differenza del padre Jakob, la madre è convinta della responsabilità del tordo nella partenza del figlio in guerra e nella sua morte sul campo di battaglia:

Ich hörte wie er seufzte und nicht schlief. Da setzte ich mich auf in meinem Bett und sagte: Die Drossel war am Tag, als Martin ging, so groß, daß sie den Hof verdeckte. Sie sang so laut. Sie hat die Welt verrückt gemacht mit ihrem Krieg. Sie fliegt seit Monaten und hört nicht auf. [...] Jakob drehte das Gesicht zu mir und schrie: Was redest du vom Krieg und von der Welt, du hast doch nichts gesehen von der Welt.²⁶⁹

È Jakob a non essere convinto di quanto sostiene la moglie, anzi addirittura a ritenere l'opinione della donna come qualcosa di poco conto, rivelando con ciò la struttura

²⁶⁸ *Ivi*, p. 26: «Solo un tordo volava sulla brocca. La sua testa era rossa, perché veniva dalle colline e portava con sé le nuvole. Sotto il suo volo la nostra casa, il nostro cortile, il nostro paese erano coperti da una grande ombra e resi invisibili»

²⁶⁹ *Ivi*, p. 30-31: «Sentii come sospirava e non dormiva, allora mi misi sul letto e dissi: il tordo quel giorno in cui Martin partì, era così grosso che copriva l'intero cortile. Cantava così forte. Ha reso il mondo pazzo con la sua guerra. Vola da mesi e non smette. [...] Jakob voltò il viso verso di me e gridò: che cosa parli di guerra e del mondo, tu che non hai visto niente del mondo»

patriarcale della società contadina, basata sulla presunta inferiorità delle donne all'interno della comunità. Nonostante la corrispondenza «tordo=morte» non venga mai esplicitata nel racconto, l'immagine del suo volo e le dichiarazioni della donna a tal riguardo invitano il lettore a dare valore a quest'ipotesi. Tra l'altro, la presenza a livello testuale del termine «*Drossel*» è distribuita equamente nel testo, il che fa pensare all'immagine dell'uccello che vola e tocca diverse case del paese così come il termine «*Drossel*» interseca sei punti cruciali del testo.

Sempre in questo racconto vale la pena soffermarsi su un'altra immagine emblematica, quella delle calze di Martin. La madre ricorda un evento avvenuto nel passato, ovvero il momento in cui il figlio era ancora un bambino e la famiglia si stava dirigendo con il suo carro dalla zia Leni. Dopo essersi imbattuti in un branco di lupi, padre, madre e figlio decisero di interrompere il viaggio e fare ritorno al paese. La mattina seguente, quando la madre entrò nella stanza di Martin, lo svestì e gli tolse le calze:

Am Morgen, als ich in sein Zimmer kam, lag Martin wach im Bett. Er fragte, ob wir bei der Tante Leni sind. Ich sagte: Nein. Ich zog ihm seinen Wintermantel aus. Seine Socke waren naß vom Schnee. Als ich sie von seinen Füßen zog, weinte er und wehrte sich.²⁷⁰

In questo passo le calze sono «bagnate di neve» («naß vom Schnee»). L'immagine si ripete con una significativa variazione subito dopo la ricezione della cartolina militare, quando la madre, dopo aver ascoltato il padre leggerne il contenuto, vede sul lenzuolo del letto le calze di lana di Martin «bagnate di sangue» («naß vom Blut»):

Er setzte sich an den leeren Tisch und las. Er las die Karte dreimal vor und immer lauter, weil er beim Lesen seine Stimme nicht mehr hörte. Ich saß neben ihm am Tisch. Ich sah

²⁷⁰ Ivi, p. 29: «Al mattino, quando entrai in camera sua, martin giaceva sveglio nel letto. Chiese se fossimo dalla zia Leni. Io dissi: no. Gli tolsi il cappotto. Le sue calze erano bagnate di neve. Quando glielie tolsi egli pianse e fece resistenza»

das Bett. Ich sah Martins weiße Schafwollsocken auf dem Leintuch liegen. Sie waren naß vom Blut. Als ich sie von Martins Füßen ziehen wollte, wehrte er sich.²⁷¹

Dunque l'immagine delle calze zuppe di neve prima e di sangue poi si pone in relazione con il contenuto della cartolina, sebbene quest'ultimo resti sconosciuto al lettore. La ripetizione dell'immagine è, dunque, posta in corrispondenza di un passo cruciale, che tuttavia non viene chiarito attraverso le parole, ma grazie all'immagine stessa delle calze bagnate di sangue che rappresenta visivamente il contenuto testuale della cartolina, letto ad alta voce e per ben tre volte da Jakob.

Il secondo aspetto visivo che emerge dal racconto si rileva dalla struttura del testo stesso. Esso si apre con la presenza di tre immagini, che si riflettono nella sua chiusa, come a marcarne i confini. Volendo trasporre visivamente queste ripetizioni, ne risulterebbe questo schema:

Drosselnacht

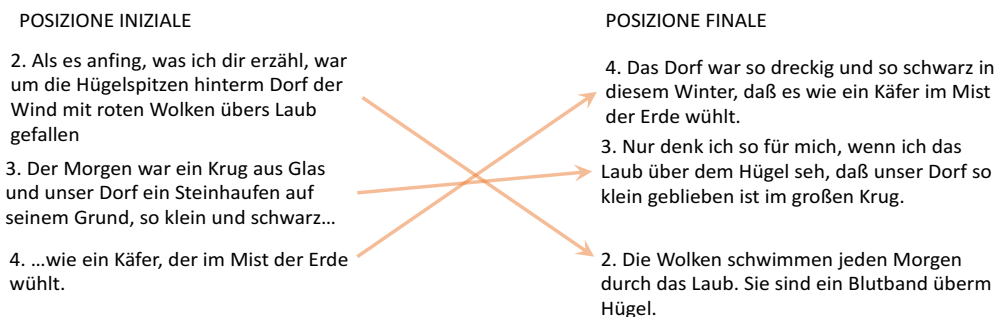


Figura 17: Ripetizione speculare delle immagini iniziali di Drosselnacht

²⁷¹ *Ivi*, p. 31: «Si sedette al tavolo vuoto e lesse. Lesse la cartolina tre volte ad alta voce e sempre più forte, perché mentre leggeva non sentiva più la sua voce. Io sedevo di fianco a lui al tavolo. Vidi il letto, vidi le calze di lana di Martin giacere sul lenzuolo. Erano bagnate di sangue. Quando volevo toglierle dai piedi di Martin fece resistenza»

Come si evince, le immagini sono collocate in posizioni strategiche nel testo: l'*incipit*, quando tutto deve ancora accadere e l'ambiente dove si svolgerà la narrazione deve essere ancora descritto e la chiusa del racconto che, attraverso la ripetizione dell'interrogativa di apertura, sembra non avvenire mai. La circolarità del racconto lascia apparentemente aperto il finale e, di conseguenza, un'interpretazione univoca della storia da parte del lettore, il quale giunto a questo punto e raccolti gli indizi seminati nel testo dovrebbe poter facilmente risolvere l'enigma.

Le immagini dominano il panorama mülleriano ripetendosi frequentemente, soprattutto nei racconti dei due gruppi tematici individuati da Bösmann. «Die rote Wolke» (le nuvole rosse), «das kleine und dunkle Dorf» (il villaggio piccolo e nero), «der Wind» (il vento), «der Flug des Vögel» (il volo dell'uccello), che può essere un tordo (*Drossel*), come nel caso di *Drosselnacht*, oppure una rondine (*Schwalbe*), come nel caso di *Die kleine Utopie vom Tod*, sono tutti *Leitmotive* presenti nei testi in prosa che trattano la vita di Müller in Romania. Anche i termini che evocano campi semantici cromatici si ripetono nell'opera dell'autrice: il rosso, il nero, il bianco e il verde sono i colori che compongono la tavolozza linguistica di Müller. Nel racconto *Meine Finger*, ad esempio, prevale il colore verde, associato anche ad oggetti comunemente di colore grigio (il fumo e la cenere):

Die Mutter setzte mich ins Gras. Das wuchs hier **grün** und spitz, aber nicht wild.²⁷²

Sie brannten kurz und füllten rasch den Hof mit **dunkelgrünem** Rauch, weil auch das Gras verbrannte und eine Jahreszeit, die satt und zottig war. Der Rauch stand in **grünen** Schwanden um den Hof. [...] Und als die **grüne** Glut verblichen war, stand der Maschendraht noch starrer, ruhiger und **schwärzer** als zuvor.²⁷³

²⁷² Müller (1987), p. 77: «La mamma mi mise nell'erba. Qui cresceva verde e appuntita, ma non selvaggia»

²⁷³ *Ivi*, p. 78: «bruciavano in poco tempo e riempivano velocemente il cortile di fumo verde scuro, perché anche l'erba bruciava e una stagione, che fu sazia e irsuta. Il fumo rimaneva nel cortile in nubi verdi. [...] E quando la brace verde si era spenta, la rete metallica rimaneva ancora più rigida, più calma e più nera che mai»

Meine Nagelwurzeln lagen rund und **weiß** wie Augen in der Schachtel. Sie keimten nachts viel **grünen** Schleim, der aus der Schachtel rann.²⁷⁴

Anche in *Die große schwarze Achse* il colore verde è associato a oggetti solitamente grigi, come i topi («Der Brunnenrand war wie ein Schlauch aus grünen Mäuse») o il viso di un vecchio («Großvaters Gesicht war grün und schwer»). L'accostamento ossimorico di questo colore con l'oggetto designato rispecchia lo stile enigmatico e inusuale di Müller, evidente anche nei suoi *collage*.

Saltuariamente Müller fa uso di certe tecniche artistiche per «trasporre frammenti di esperienza personale e reale e fatti storici concernenti la piccola comunità tedesca del Banato rumeno nel mezzo letterario dell'*ékphrasis*».²⁷⁵ Roxana Ivaşca ha trattato la presenza di questa strategia descrittiva nei testi in prosa dell'autrice, individuando tre tipologie di immagini suscettibili di un'interpretazione ecfrastica: oggetti comuni, fotografie personali dell'autrice e istantanee scattate da un fotografo amatoriale, amico di Müller. Ad esempio, in *Der König verneigt sich und tötet*, il tema della deportazione nei gulag sovietici è introdotto per la prima volta attraverso la descrizione della foto della madre dell'autrice, che subì tale esperienza.²⁷⁶ In apertura della raccolta *Niederungen*, il racconto *L'orazione funebre* introduce il padre defunto attraverso una serie di sue fotografie appese alla parete, mentre lui giace nella bara in attesa dell'orazione funebre.²⁷⁷ Della seconda categoria di immagini interpretabili attraverso l'*ékphrasis*, Ivaşca si sofferma sulla «Chiave del Paradiso», che è appesa al muro, simbolo un tempo del successo del nonno come mercante di grano e caricata nel testo di un significato divino. «Come sempre con Herta, c'è qualcosa di più che incontra l'occhio»,²⁷⁸ sostiene Ivaşca, e attraverso le strategie ecfrastiche si riesce a scovare questo «lato nascosto» degli oggetti descritti:

²⁷⁴ *Ibidem*: «le radici delle mie unghie erano rotonde e bianche come occhi nella scatola. Di notte germogliavano con molto muco verde, che correva nella scatola»

²⁷⁵ Ivaşca (2014), p. 155

²⁷⁶ *Ivi*, p.158

²⁷⁷ *Ibidem*

²⁷⁸ «As usually with Herta, there's always more than meets the eye»

Gli oggetti hanno due lati, un lato, la superficie, riflette la loro funzionalità ordinaria, pragmatica – la Chiave del Paradiso è semplicemente una chiave di legno, il gioco degli scacchi è solo qualcosa fatto per noia durante i lunghi giorni nel campo di prigionia e anche se è il segno della gratitudine nei confronti del barbiere che salvò i capelli del nonno, il fazzoletto è solamente un oggetto pratico che può essere usato quando uno è malato o ferito o ha bisogno di un cordino, la custodia del grammofono è solo una custodia protettiva e le fotografie sono solo immagini di persone e luoghi. Ma c'è anche un lato nascosto, che porta un carico emozionale, ricordi dolorosi, e opera come una galleria a cielo aperto di snapshot storici, e questo è ciò che ci permette di spiegare perchè quasi tutti i passaggi di ekphrasis sono seguiti da un'analessi. La sua tecnica preferita è quella di rispecchiare l'oggetto con l'orribile verità che esso nasconde.²⁷⁹

Nella silloge *Barfußiger Februar* l'utilizzo dell'*ékphrasis* e di altre strategie visive tipiche della cifra stilistica dell'autrice si possono riscontrare nel racconto *Die kleine Utopie vom Tod*²⁸⁰, nel quale, come in altre opere autoriali,²⁸¹ due piani temporali si alternano e si rincorrono: il presente, quando viene descritta la tomba della nonna da una voce narrante che mai si identifica in una precisa persona, e il passato, raccontato dalla nonna in prima persona attraverso il ricorso a discorsi diretti non introdotti dalle virgolette, bensì solamente incorniciati dalla formula «sagt Großmutter»:

Wenn ich über den Feldweg ging, dann war mein Körper leer.

Der Wind bringt einen Erdhauch übers Grab.

Wenn ich über den Feldweg ging, flatterten meine Röcke vom Gehen. Über den Feldern war kein Wind, sagt Großmutter. Ich ging durch die grünen Rinnsale der Pflanzen. In

²⁷⁹ Ivaşca (2014), p. 160: «The objects are double-sided, one side, the surface one, reflects their ordinary, pragmatic functionality – the Key of Heaven is just a wooden key, the chess game is just something made out of boredom during the long days in the prison camp and also as a sign of gratitude for the barber who saved grandfather's hair, the handkerchief is just a practical object which can be used when one is sick or hurt or in need of a string, the case of the gramophone is just a protection cover and pictures are just images of people and places. But there is also a hidden side, carrying an emotional burden, painful memories, operating like an open gallery of historical snapshots, and that's how we can explain why almost all passages of ekphrasis are followed by an analepse. Her favourite technique is to mirror the object with the horrible truth which lies behind it.»

²⁸⁰ Cfr. Haupt-Cucuiu (2011), pp. 23-39

²⁸¹ Cfr.: Müller (1997)

meinen Ohren rauschte es und mein Gehirn war schwer, weil ich so arm war, vor den großen Feldern meines Mannes, weil ich die Hände krümmte und an den Fingern nur die Knochen spürte, weil ich an diesen Knochen klebte, wenn ich ging.
Großmutter's Grabstein trägt ein Bild von ihr.²⁸²

L'alternanza tra il tempo verbale presente e quello passato scandisce il continuo cambiamento di prospettiva che domina nel racconto: mentre nei paragrafi corrispondenti al tempo presente l'io narrante rimane «nascosto», in quelli relativi al passato l'io narrante è un «*Ich*» che corrisponde alla nonna, la quale racconta la sua vita dal giorno del matrimonio, attraverso la nascita di sua figlia, sino alla morte del marito. Da questa narrazione biografica emergono gli elementi comuni a tutti i racconti mülleriani che trattano il tema del villaggio: la gerarchia patriarcale della comunità, l'inferiorità delle donne al suo interno, la mentalità chiusa e piena di pregiudizi della società contadina. Si ritrovano, come in *Drosselnacht* e negli altri racconti di questi due gruppi tematici, le stesse ricorrenti immagini: la presenza del vento («Der Wind bringt einen Erdhauch übers Grab»; «Ich sah die Luft zwischen den Bäumen zittern»), il volo dell'uccello («Die Schwalbe folgen in den Himmel hoch hinauf»), la presenza delle nuvole («unsichtbare Wolken»; «Nur die Wolken kommen in den Himmel») e l'immagine dello specchio e del riflesso del proprio volto («Im Schreck der blanken Fenster sah ich mein Gesicht von einem Fensterkreuz zum andren gehn»; «Vor dem Spiegel fiel mire in, was in der Kirche auf dem höchsten Balken in der kalten Himmelswölbung steht»). Anche i colori sono in linea con gli altri racconti che trattano questo tema: il nero («Mein Hochzeitsrock war schwarz und schwarze Bänder hatte meine Bluse»), il bianco («Das Grabsteinbild hat eine weiße Hand») e il verde («Ich ging durch die grünen Rinnsale der Pflanzen») prevalgono nel testo.

²⁸² Müller (1987), p. 35 «Quando andavo per la stradina nei campi, allora il mio corpo era vuoto. / Il vento porta un soffio di terra sull'erba. / Quando andavo per la stradina nei campi, le mie gonne svolazzavano per il camminare. Sui campi non c'era alcun vento, dice la nonna. Io andavo lungo i rigagnoli delle piante. Nelle mie orecchie esso frusciava e il mio cervello era pesante, perché io ero così povera, di fronte ai grandi campi di mio marito, perché piegavo le mani e sentivo sulle dita solo le ossa, perché mi attaccavo a queste ossa, mentre andavo. / La lapide della nonna portava una sua immagine»

Rivolgendo particolare attenzione ai paragrafi che narrano del presente, si nota che essi paiono sintatticamente e semanticamente autonomi dal resto della storia e si possono di seguito raggruppare:

Der Wind bringt einen Erdhauch übers Grab.

Großmutter Grabstein trägt ein Bild von ihr.

Hinter den Gräben sind die Felder flach und weit.

Großmutter schickt ihre Ameisen mit einem toten Regenwurm zum Nachbargrab.

Im Storchkraut hinter der Kapelle schimmert Wasser und verzerrt das Licht.

Über der Kapelle wächst der Turm und um das Kreuz, das in der Luft kein Ende findet, rosten aufgewühlte Wolken.

Das Grabsteinbild ist heiß.

Das Grabsteinbild hat eine runde Stirn.

Das Grabsteinbild hat eine weiße Hand.

Das Grabsteinbild hat ein verknäultes Ohr.

Das Grabsteinbild hat einen schwarzen Mund.

Das Grabsteinbild hat ein graues Kinn.

Das Grabsteinbild hat eine schmale Nase.

Das Grabsteinbild hat einen stillen Atem.

Das Grabsteinbild hat eine tiefe Stimme.

Das Grabsteinbild hat einen Schattenriß.²⁸³

Nonostante tra i due piani temporali esistano omologie strutturali e tematiche, ognuno di essi rappresenta una storia a sé stante, l'una relativa alla vita della *Großmutter*, l'altra relativa alla descrizione della sua tomba e, in particolare, della fotografia del suo viso sulla lapide. Attraverso un restringimento del campo visuale si passa dalla descrizione del

²⁸³ Müller (1987), p. 35-43: «Il vento porta un soffio di terra sull'erba. / La lapide della nonna porta una sua immagine. / Dietro le tombe i campi sono piatti e estesi. / La nonna spedisce le sue formiche con un lombrico morto sulla tomba vicina. / Nell'erba della cicogna dietro la cappella l'acqua luccica e la luce distorce. / Sulla cappella cresce la torre e sulla croce, che non trova fine nell'aria, arrugginiscono nuvole spiritate. / L'immagine della lapide è calda. / L'immagine della lapide ha una fronte rotonda. / L'immagine della lapide ha una mano bianca / L'immagine della lapide ha un orecchio ingorgato. / L'immagine della lapide ha un mento grigio. / L'immagine della lapide ha un naso fino. / L'immagine della lapide ha un respiro tranquillo. / L'immagine della lapide ha una voce profonda. / L'immagine della lapide ha una silhouette»

cimitero, che circonda la tomba della nonna, alla descrizione del ritratto sulla pietra tombale. Paragrafo dopo paragrafo ciascun particolare del ritratto viene descritto con un solo aggettivo: la fronte è rotonda, la mano bianca, l'orecchio «aggrovigliato», la bocca nera, il mento grigio e il naso sottile. La descrizione dei singoli dettagli converge in una totalità dell'immagine, secondo una prassi retorica tipica del procedimento letterario mülleriano:

Ich glaube, daß in der Wahrnehmung das Detail immer eine Rolle spielt, und daß man umso mehr sieht, je mehr man Einzelheiten sieht. Also ich glaube nicht, daß wenn man das Ganze auf einmal ansieht, daß man genau sieht. Wenn man das Detail ansieht, sieht man zwar nur einen Teil, aber ich glaube, aus diesem Teil heraus sieht man tiefer, als wenn man das Ganze an der Oberfläche sieht.²⁸⁴

Procedendo per dettagli, il ritratto della nonna non si ferma alla superficie dell'immagine, ma va oltre, conferendole attributi di vitalità. Dopo la descrizione delle parti «fisiche», infatti, vengono descritti il respiro tranquillo («stiller Atem»), la voce profonda («tiefe Stimme») e la *silhouette* («Schattenriß») della donna, giungendo, infine, alla visione della nonna che cammina a piedi nudi «alla fine del mondo, con la testa girata all'indietro e i capelli pesanti»:

Großmutter's Grabstein wächst. Das Moos verändert seine Haut wie eine Krankheit. Großmutter geht barfuß am Ende der Welt mit eingezogenem Kopf und schwerem Haar. In jeder Hand hält sie den Totenschuh. Die Absätze sind schief vom Wassersog. Auf ihrem Grab ist Erde wie ein Feld und wie auf Wiesen wiederholen sich die Blumen Jahr um Jahr. Die weißen Lilien blühen, faulen, schicken ihren Duft voraus unter mein Kinn, in meinen Mund, in meine Zähne mit dem weißen Grabsteinporzellan. Die Wolken drücken sich in Wanderdünen um den Turm, sind schwarz von meiner Friedhofsangst und weiß vom Liliensog.

²⁸⁴ Eddy (1999), p. 330: «Credo che nella percezione il dettaglio giochi sempre un ruolo importante, e che più si osserva, più si vedono dettagli. Dunque non credo che se si guarda il tutto in una volta sola lo si veda con più precisione. Se si osserva il dettaglio, si vede sì solo una parte, ma credo che da questa prospettiva si veda più profondamente rispetto a quando si vede il tutto in superficie».

Großmutter's Wange rötet sich im Abend an der Sommerwand. Im Schlehenholz wächst ihr die Wirbelsäule durch das Blatt, wächst ihr die kleine Utopie vom Tod aus der Geborgenheit der blinden Erde.

Das Grabsteinbild hat kein Gesicht.

Der Sommer wandelt sich. Das Trostgras blüht.

Großmutter hat kein Grabsteinbild.

Großmutter hat eine Wolke und ein Grab.²⁸⁵

Le caratteristiche «vive» del *Grabsteinbild* si riflettono per un istante sulla tomba stessa: «Großmutter's Grabstein wächst». Il muschio che cresce sulla pietra agisce sulla sua pelle «come una malattia», mentre le guance della nonna «arrossiscono la sera al tramonto».

Infine, non possono mancare le tipiche e inusuali negazioni mülleriane che l'autrice inserisce nel racconto. «Das Grabsteinbild hat **kein** Gesicht» (La nonna non ha alcun viso), tutto ciò che è stato detto e visto sino a questo momento viene messo in discussione, insinuando il dubbio che la visione della tomba della nonna sia stato solo un sogno o che sia frutto dell'immaginazione della nonna stessa. Non per altro il titolo, che racchiude il grande *Leitmotiv* della morte, indica un desiderio o meglio una «piccola utopia di morte». Nonostante il racconto proceda su due binari temporali paralleli, è il tempo presente a dominare la narrazione, perché l'analepsi è introdotta da «sagt die Großmutter», come se la nonna stesse raccontando la propria vita a qualcun altro. Essendo la nonna la protagonista del testo – da una parte, quale «oggetto» descritto e, dall'altra, come io narrante – pare essere lei a immaginare la propria morte e a descrivere la sua immagine sulla tomba. Le negazioni finali suggeriscono questa interpretazione: la nonna, in verità,

²⁸⁵ Müller (1987), p. 43: «La tomba della nonna cresce. Il muschio cambia la sua pelle come una malattia. / La nonna cammina a piedi nudi alla fine del mondo con la testa girata all'indietro e i capelli pesanti. In ogni mano tiene una scarpa da morto. I tacchi sono storti dal vortice d'acqua. Sulla sua tomba la terra è come un campo e come sul prato i fiori si ripetono di anno in anno. I gigli bianchi fioriscono, marciscono, mandano il loro profumo sin sotto il mio mento, nella mia bocca, nei miei denti con la lapide di porcellana bianca. / Le nuvole si spingono in dune mobili intorno alla torre, sono nere per la mia paura del cimitero e bianche per il vortice di gigli. / Le guance della nonna arrossiscono la sera alla parete estiva. Nel legno di prugnolo cresce la sua spina dorsale attraverso la foglia, cresce la sua piccola utopia di morte dall'intimità della terra cieca. / L'immagine della lapide non ha alcun viso. / L'estate cambia. L'erba della consolazione fiorisce. / La nonna non ha alcuna immagine sulla lapide. / La nonna ha una nuvola e una tomba»

non avrà alcuna fotografia sulla lapide, solo una tomba di pietra e «una nuvola». Tutto il resto è frutto della sua immaginazione, della sua «piccola utopia di morte».

3. Forme miste in prospettiva iconotestuale

Quanto si è finora osservato, prendendo come esempi alcune cartoline di *Der Wächter nimmt seinen Kamm* e alcuni testi di *Barfußiger Februar* si inserisce, come già si è rilevato nel secondo capitolo di questo lavoro, in una poetica sperimentale e visionaria che intende cogliere i complessi e svariati aspetti di un'esperienza personale dominata dall'instabilità, dal terrore e dal trauma. Attraverso la sperimentazione di diverse forme e generi, Herta Müller è riuscita a coniugare le problematiche del linguaggio, con le quali ha iniziato a confrontarsi sin da adolescente con la frequentazione del liceo in una città rumena, alle necessità di mettere per iscritto le esperienze traumatiche che hanno segnato la sua esistenza.

Il «pensare per immagini»,²⁸⁶ l'osservazione dettagliata delle cose e delle persone che la circondano, e il lascito di una lingua rumena estremamente evocativa si traducono in un frequente utilizzo di termini associati al campo semantico della visione e in un dilettersi con colori, forme e immagini vere e proprie che pongono il lettore di fronte a vere e proprie opere d'arte intermediali. La compresenza di due mezzi espressivi della parola e dell'immagine discende dal funzionamento dello sguardo umano che, secondo Müller, si muove velocemente e vede il mondo nelle sue manifestazioni in modo simultaneo, costringendo chi vuole rappresentarlo a ricondurlo a «un unico avvenimento»:

Wir sitzen an einem Tisch. Da ist der Tisch aus vielen kleinsten Teilen, der Raum aus vielen kleinsten Teilen, die Personen, die sich mit uns im Raum befinden. Da bewegte sich beim Reden nicht nur der Mund. Da bewegt sich beim Reden der Blick. Das Auge geht seine eigenen Wege. Da sind Sätze, da sind Gegenstände. Da ist vielleicht auch ein Fenster. Ein Stück Straße steht in den Augen. Und all das, wollen wir es erzählen, wird als ein

²⁸⁶ Müller (2016), p. 75: «Ich habe dem Alltag entlang in Bildern gedacht, Gedankenbildern. Ich hatte mir angewöhnt zu beobachten, um mich zu schützen, vielleicht auch vor mir selbst»

einziges Geschehen dargestellt. Es gehört zusammen, damit wir einen Halt haben und ebenso das, was wir sagen.²⁸⁷

La citazione riassume perfettamente quanto accade nei testi di Müller, dei quali la simultaneità è una caratteristica essenziale: in essi si parla del presente, del passato, si leggono parole, si vedono scene, oggetti e immagini. Lo sguardo della scrittrice diventa lo sguardo del lettore, che «beim Reden geht seine eigene Wege». D'altronde, è la stessa autrice a ribadire l'importanza che le immagini assumono per esprimere un concetto:

Ich habe oft den Eindruck, alles besteht aus einzelnen Bildern. Auch das Schreiben vollzieht sich in Bildern. Das Fort-Schreiben der Gedanken, das Fort-Schreiben in Worten, ist ein Umsetzen der Bilder in Sätze. Es ist ein Entkleiden der Wahrnehmung. Man nimmt ihr das Eigentliche, das Bild. Man findet dafür das Minimum, die schmale Kante, auf der alles, was durch das Bild weggerissen worden ist, verständlich gemacht werden muß. [...] Man nimmt statt des Bildes das Wort. Man nimmt statt des Bildes die Beschreibung, meist Umschreibung des Bildes. Das quält die erfundene Wahrnehmung: diese Umsetzung vom Bild ins Wort. Ich glaube, die erfundene Wahrnehmung verläßt sich in ihrer Ganzheit auf Bilder. Ich glaube auch, daß die erfundene Wahrnehmung Worte gar nicht mag. Daß es deshalb so lange dauert, bis ich weiß, wie der Satz, den ich schreibe, sich selber sieht.²⁸⁸

²⁸⁷ Müller (1991), p. 80: «Sediamo a un tavolo. Il tavolo è fatto da tante piccole parti, la stanza è fatta da tante piccole parti, le persone, che si trovano nella stanza con noi. Parlando non si muove solo la bocca. Parlando si muove lo sguardo. L'occhio va per la sua strada. Ci sono frasi, ci sono oggetti. Forse c'è anche una finestra. Un pezzo di strada è negli occhi. E tutto questo, se vogliamo raccontarlo, viene raccontato come un unico avvenimento. Tutto viene messo insieme, così che si ha un appiglio, proprio quello che stiamo dicendo»

²⁸⁸ *Ivi*, p. 83-84: «Ho spesso l'impressione che tutto sia costituito da singole immagini. Anche la scrittura si compie in immagini. Il proseguimento dei pensieri, il proseguimento in parole è una trasformazione delle immagini nella frase. È un travestimento della percezione. Ne si prende il reale, l'immagine. Si trova il minimo, lo spigolo sottile sul quale tutto ciò viene sottratto attraverso l'immagine viene reso comprensibile. [...] Al posto dell'immagine si prende la parola. Al posto dell'immagine si prende la descrizione, o meglio, la trascrizione dell'immagine. Ciò tormenta la percezione inventata: questa trasformazione dell'immagine in parola. Credo che la percezione inventata si affidi, nella sua totalità, alle immagini. Credo anche che alla percezione inventata non piacciono per niente le parole. Perciò è per questo che ci metto così tanto tempo prima di sapere come la frase che sto scrivendo vede sé stessa»

L'«erfundene Wahrnehmung», concetto essenziale nella poetica dell'autrice, sviluppato in una sua *Poetikvorlesung* intitolata *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfinden*, rappresenta la base sulla quale si erge la complessa macchina letteraria di Müller. Da tale «percezione inventata» discende l'elevato grado di figuratività dei suoi testi: «alla percezione inventata non piacciono le parole», essa è essenzialmente costituita da immagini, quelle immagini che l'individuo percepisce secondo la propria sensibilità, secondo l'emozione che lo coglie nel momento in cui osserva la realtà. Per Müller essenzialmente è la paura a «inventare la percezione» del mondo che la circonda. Secondo la scrittrice, questo sentimento, che ha permeato la sua vita dall'infanzia sino all'età adulta, è di quattro tipologie:

Vielleicht ist das Erfinden der Wahrnehmung, das Selbstverständliche, das uns immer begleitet – Angst, deren Gründe sich nicht einschränken, nicht genau benennen lassen. Denn auch dort, wo sie genau benennen werden, werden nur Teile davon benannt. Meist ist es Angst vor dem Schmerz. Der kann örtlich festgelegt am Körper sein, er kann den Umgang mit Menschen betreffen, den Umgang mit Gegenständen. Doch, wenn wir diese Vorstellung zu Ende denken, ist es doch auch schon Angst vor etwas, das uns ganz in Frage stellt, Angst um das Leben, also Angst vor dem Tod. Das ist Angst ohne Grund. [...] Angst bezieht sich nicht auf die magische Seite der Kindheit, die nichts Magisches hat. War es doch auch schon in diesem Alter die Angst vor und in einem übersichtlichen Gefüge. Also soziale Angst. Die gibt es nur im Allgemeinen, nur als Begriff, als Summe, um von ihr zu reden. Sie ist aber die Summe der einzelnen Ängste der einzelnen Menschen. Auf den einzelnen bezogen, ist sie doch immer existentielle Angst. Und in jedem Alter gibt es die Wahrnehmung, die sich erfindet. Das, was wir sehen, überschreitet die Grenzen.²⁸⁹

²⁸⁹ *Ivi*, p. 14-15: «Forse l'invenzione della percezione, ciò che è ovvio, che ci accompagna sempre è paura, le cui ragioni non si lasciano afferrare, non si lasciano denominare in modo preciso. Poiché anche laddove vengono denominate in modo preciso, ne viene denominata solo una parte. Per la maggior parte è paura del dolore. Essa può essere locale, collegata al corpo, può riguardare il rapporto con le persone, il rapporto con gli oggetti. Eppure, se finiamo di pensare a questa concezione, si tratta di paura di qualcosa che ci mette completamente in discussione, paura per la vita, dunque, paura della morte. È la paura senza motivo. [...] La paura non si riferisce alla parte magica dell'infanzia, che non ha niente di magico. Persino in quest'età si tratta di una paura chiaramente strutturabile. Dunque, paura sociale. Essa esiste solo in generale, solo come concetto, come somma, per poterne parlare. È la somma delle singole paure delle singole persone. Riferita al singolo, è paura esistenziale. E in ogni età c'è la percezione che si inventa. Quello che vediamo supera i suoi propri confini.»

La paura per il dolore («Angst vor dem Schmerz») riguarda il dolore fisico e può interessare il rapporto del singolo con le persone o con gli oggetti; la paura «senza motivo» («Angst ohne Grund») è l'ansia di vivere, ovvero la paura della morte; la paura sociale («soziale Angst») è la paura in «generale» (*im allgemeinen*) ed esiste solo come concetto astratto, come oggetto di discussione, in quanto «somma delle singole paure delle singole persone»; infine, la paura esistenziale («existentielle Angst») riguarda il singolo, l'individuo. È la paura che suggestiona la percezione del reale dell'individuo, che scopre in ciò che vede nel mondo un lato nascosto, non visibile superficialmente. Ogni età è caratterizzata da una «percezione inventata», tuttavia è lo sguardo del bambino che, probabilmente grazie alla sua maggiore capacità di suggestione e di immaginazione, supera con più facilità i confini della realtà e penetra oltre a ciò che i suoi occhi vedono:

Über dem Bett meiner Großeltern hing ein Heiligenbild. Es war ein Ölbild. Es hatte eine Dunkelheit in den Farben und einen Glanz, daß sich die Bäume bewegten, die Wollken zerwühlten, die zu schmale Brücke schwankte. Es war keine Bedrohlichkeit in der Landschaft des Bildes. Es war bloß eine Ernsthaftigkeit. Alles blieb, was es war. Nur, über die Farbe hinweg lebendig, wie die Bäume, Wolken und Brücken draußen, zwischen den Häusern. Etwas war auf dem Bild, das draußen kein Leben zeigt: Steine. Große braune Steine. Sie allein wurden nicht ernsthaft. Sie wurden bedrohlich, weil sie die Grenzen der Steine überschritten. Ich sah in diesen Steinen braune, überreife Gurken. Nur vor ihnen hatte ich Angst. Ich wußte jeden Abend, daß die überreifen Gurken in der Nacht platzen. Daß sie sich, wenn sie platzen, über das Zimmer ergießen, über das Haus. Und, daß sie uns alle vergiften. [...] Es war wie gewöhnlich: von außen hat das keiner gemerkt. / Als ich zehn Jahre älter war, hab ich in den Steinen, die Gurken gewesen waren, Steine gesehn. Ich erinnerte die Gurken, ich war jedesmal darauf gefaßt, sie wieder zu sehen, ohne die Angst, daß sie platzen. Doch weil die Angst vor dem Platzen und Vergiften nicht mehr da war, hab ich die Gurken nie mehr gesehen. Es war etwas verlorengegangen in meiner Wahrnehmung. Ich konnte sie nicht mehr so erfinden, wie sie sich seinerzeit selbst

erfunden hatte. Es war damals ein anderer Blick, der hatte auch mich erfunden, da ich durch ihn eine andere Person gewesen war. [...] Weil ich damals ein Kind war. Vielleicht.²⁹⁰

In questo ricordo, Müller confessa che da bambina nel quadro appeso sopra il letto dei nonni scorgeva qualcosa di irreale e minaccioso. Nella sua immaginazione le pietre del paesaggio prendevano vita, superavano i confini del loro «essere pietre», cioè oggetti inanimati e immobili per entrare a far parte del mondo reale («weil sie die Grenzen der Steine überschritten»). In queste pietre la bambina vedeva dei cetrioli marci, che nella notte si riversavano nella stanza avvelenando tutti i membri della sua famiglia. Solo all'età di dieci anni questa percezione distorta di un'immagine innocua smise di essere minacciosa. La paura sparì e la percezione del quadro cambiò. Secondo l'autrice questo cambiamento nella percezione dipese dal superamento dell'età infantile e con esso dal superamento di quelle paure che sono tipiche di un bambino.

La «erfundene Wahrnehmung» è la fonte principale da cui Müller attinge la sua capacità di porre dinanzi agli occhi del lettore oggetti, scene e personaggi come fossero immagini reali. È la presenza di queste ultime a emergere dalle opere analizzate nel precedente paragrafo ed è proprio il rapporto di questa dimensione visuale con quella testuale che permette un'analisi della produzione dell'autrice da un punto di vista iconotestuale grazie agli studi di Louvel e Cometa, di cui si è già precedentemente detto. Considerando nello specifico la «saturazione pittorica» dei testi della scrittrice e l'interazione tra le parole e le immagini, che essi evocano o da cui sono accompagnati, è possibile trarre alcune conclusioni.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 12 «Sul letto dei miei nonni pendeva un quadro sacro. Era un dipinto. Possedeva una certa oscurità nei colori e una lucentezza tale che gli alberi si muovevano, le nuvole si scompigliavano, i ponti troppo stretti barcollavano. Non c'era alcuna minaccia nel paesaggio del quadro. Era semplicemente severità. Tutto rimaneva ciò che era. Solo al di fuori dei colori, vivi, come gli alberi, le nuvole e i ponti là fuori, tra le case. C'era qualcosa nel quadro che non mostrava alcuna vita fuori: pietre. Pietre grandi e marroni. Loro da sole non diventavano severe. Diventavano minacciose, perché superavano i confini delle pietre. In queste pietre io vedevo marci cetrioli marroni. Solo di loro avevo paura. Ogni sera sapevo che i cetrioli marci di notte scoppiavano. Che quando scoppiavano si riversavano nella stanza, nella casa. E che ci avvelenavano tutti. [...] era come al solito: da fuori nessuno lo notava. A dieci anni vidi nelle pietre, che erano stati cetrioli, solo pietre. Mi ricordavo dei cetrioli, ogni volta volevo rivederli, senza la paura che potessero scoppiare. Qualcosa si era perso nella mia percezione. Non potevo più inventarla come l'avevo inventata a quei tempi. Allora c'era un altro sguardo che aveva persino inventato me stessa, dato che, attraverso di esso ero stata una persona diversa. [...] Perché allora ero una bambina. Forse.»

Der Wächter nimmt seinen Kamm e *Barfußiger Februar* sono entrambi riconducibili alla categoria della «forma mista», perché si fondano in modo differente sull'intermedialità fra immagini e parole. Da questo punto di vista *Der Wächter nimmt seinen Kamm* è da considerare una raccolta di «iconotesti», come li ha intesi Wagner, perché su un unico supporto, quello della cartolina, combinano con il testo immagini, colori e forme. La contemporanea presenza dei due *media* è evidente e il rapporto che si instaura tra essi varia a seconda del singolo *collage*, cioè della singola *Karte*. Per Müller non esiste una regola univoca da seguire: a volte nasce prima il testo dell'immagine, altre volte è il contrario. Talvolta, l'immagine amplifica il significato del testo, come nel caso della *Karte 2*, altre volte l'immagine amplifica una sola e specifica caratteristica del testo, come avviene per le *Karte 12* e *18*, che rappresentano visivamente un ritmo cadenzato attraverso le figure raffigurate in marcia. Questa poetica iconotestuale supera di certo la classica divisione tra le arti discussa, tra gli altri, da Lessing nel suo *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*,²⁹¹ ribadendo la più recente considerazione dell'opera artistica e letteraria nei termini di una totalità, secondo la quale un testo o un dipinto possono essere costituiti da diverse forme espressive, ma essa è pure sempre da leggere nella sua interezza e non scomponendola. In tal senso, è pertinente la definizione di «intermedialità» proposta da Wagner:

Abbiamo bisogno di più studi [...] sia sulla poetica visuale, sia sull'*ékphrasis* per esplorare quelle opere affascinanti che combinano l'arte visuale e la narrativa in prosa (o la musica e la narrativa), che portano il lettore a non favorire un solo mezzo, ma a considerarli entrambi. [...] stiamo per superare l'«approccio della corrispondenza-tra-le-arti» che sostiene una «mutua illuminazione» [...]. Nello studio degli iconotesti, mentre chiudiamo un occhio sulla lotta tra le differenze di ogni mezzo e tra i mezzi, dovremmo tener conto

²⁹¹ Lessing (2016)

della natura intermediale degli iconotesti. Propongo un nome, o un'etichetta a tale impresa: chiamiamola studi in *intermedialità*.²⁹²

Dunque, l'intermedialità è la caratteristica basilare dell'iconotesto e, dalle opere di Herta Müller, essa è continuamente ricercata nella selezione del linguaggio e nell'originale compresenza di immagini e parole su una stessa pagina.

L'intermedialità che caratterizza i testi in prosa dell'autrice è altrettanto evidente, ancor più se questi sono letti alla luce delle affermazioni della stessa scrittrice. Sarebbe forse più opportuno considerare queste opere «iconismi», come Cometa definisce quei casi di «forma mista» in cui l'eliminazione di un significante (visivo o verbale) comporta conseguentemente l'abolizione dell'altro, trovandosi i due in uno stato di «indissolubile simbiosi».²⁹³ Se gli esempi che Cometa porta per questa tipologia di prodotto intermediale sono i calligrammi e la poesia visiva, è facile intuire che anche le prose di Müller si possano inserire in questa categoria. Laddove manca il supporto visivo di un'immagine, basta leggere le iconiche espressioni linguistiche che l'autrice adotta per rendersi conto di essere dinanzi a un *Gedankenbild*.²⁹⁴ Si è visto che in *Barfußiger Februar* sono presenti diverse tipologie di iconismi che sono più o meno evidenti a seconda del grado di saturazione pittorica che possiedono. Se nell'*ékphrasis* è insito un elevato grado di saturazione pittorica – essendo, per esempio, l'immagine della nonna sulla sua lapide, nel caso specifico esaminato, dettagliatamente e vividamente descritta – in altri casi, il rapporto tra il testo e l'immagine, anche linguisticamente evocata, è di tutt'altra natura. La funzione che talvolta è attribuita alle immagini evocate dal testo è importante perché collegata all'esperienza personale dell'autrice. Nonostante la tendenza della critica letteraria degli ultimi decenni a non avvalersi di un approccio biografico, nel caso di Herta

²⁹² Wagner (1996), p. 18: «We need more studies [...] in both visual poetics and ekphrasis to explore those fascinating works that combine visual art and prose fiction (or music and fiction), urging the reader not to give preference to one medium but to consider both. [...] we are to overcome the “correspondence-of-the-arts approach” that assumes a “mutual illumination” [...]. In the study of iconotexts while turning a blind eye to the warfare involving difference and *différance* in each medium and between the media, we should [take into account] the intermedial nature of iconotexts. I propose a name or tag for such enterprises – let us call them studies in *intermediality*»

²⁹³ Cometa (2005), p. 23

²⁹⁴ Müller (2016), p. 76

Müller ciò risulta praticamente impossibile, tanto che negli studi a lei dedicati è stato spesso necessario fare riferimento al vissuto dell'autrice per comprenderne le strategie testuali e i temi trattati. Proprio la figuralità del suo linguaggio, infatti, non può prescindere dall'attaccamento alla lingua rumena e al bagaglio culturale che la innerva. I numerosi modi di dire, le espressioni comuni e i termini rumeni giocano un ruolo importante nel tedesco di Herta Müller. Se, da un lato, attraverso il sistema linguistico tedesco, l'autrice riesce a creare un lessico ricco di neologismi e di composti che lo rendono particolarmente evocativo, dall'altro la lingua rumena fornisce una sorta di «pozzo» di immagini linguistiche, da cui attingere e prendere spunto per la sua letteratura.

Mentre l'*ekphrasis* contenuta nel racconto *Die kleine Utopie vom Tod* possiede un alto grado di saturazione pittorica ed è condotta attraverso indicatori pittorici espliciti, la saturazione pittorica del racconto *Drosselnacht* è minore, poiché non sussiste alcun riferimento a specifiche immagini o a determinati dipinti. Si tratta prevalentemente di «ipotiposi» che, nel suo *Parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Bice Mortara Garavelli definisce come segue:

Come si fa a «mettere davanti agli occhi», in evidenza lampante, ciò di cui si sta parlando? Non basta dire che lo si descrive. Bisogna fare in modo che la descrizione sia viva, o meglio che faccia parere «vivi», come se li vedessimo realmente davanti a noi, i personaggi, le scene, gli oggetti ritratti. Bisogna metterne in luce i particolari caratterizzanti, per concentrate su di essi l'immaginazione dell'ascoltatore, la sua capacità di raffigurarsi nella mente ciò di cui si parla, di tradurre le parole in immagini.²⁹⁵

Come è emerso nel capitolo precedente, Louvel, in *Poetics of the Iconotexts*, considera l'ipotiposi un iconotesto dotato di un basso grado di saturazione pittorica. L'abilità di Herta Müller di «dipingere» con il linguaggio determinati paesaggi o scene dipende, in primo luogo, dall'utilizzo prevalente del tempo presente del verbo nella narrazione, che rende più realistica la scena descritta, e, in secondo luogo, da un vocabolario ricco di metafore e similitudini. Per esempio, la visione che la mamma di Martin ha delle calze di suo figlio «bagnate di sangue» non si ferma al mero livello testuale, ma trascende il testo

²⁹⁵ Garavelli (2010), p. 97

e viene proiettata di fronte agli occhi del lettore, così che questi diventi il soggetto della visione, quasi si trovasse di fianco alla madre presente sulla scena.

Il linguaggio di Müller è dominato da immagini che si fanno parola e che, attraverso l'inconfondibile stile eclettico ed ermetico dell'autrice, si presentano come elementi testuali di fondamentale importanza per le sue narrazioni. Considerare le opere di Müller in un'ottica sperimentale consente di accettare il suo profondo distacco dalle norme letterarie, linguistiche e retoriche e permette al lettore di entrare a piè pari nel mondo mülleriano, considerandolo un luogo in cui tutto è possibile e nel quale le immagini diventano parole, le parole espressioni inusuali e le espressioni inusuali si ripetono, tante volte quanto è necessario, per ottenere l'effetto straniante desiderato dalla scrittrice. Nulla è dovuto al caso, tutto è abilmente assemblato per risultare straniante, ma allo stesso tempo rappresentativo di un mondo fatto di prevaricazioni che l'autrice è stata costretta a vivere. La sopravvivenza del lettore in questo mondo di parole e immagini è la sopravvivenza di Müller nella comunità contadina, sotto la dittatura di Ceaușescu e, infine, a Berlino, dove fu considerata una *Nestbeschmutzerin* e subì le ingiurie della *Securitate* ancora per molti anni dopo la sua fuga dalla Romania.

CONCLUSIONI

L'estrema varietà bibliografica di Herta Müller è sintomo della "polimorfia" di uno stile per molti inaccessibile, ma che, come si è visto, risulta essere estremamente rappresentativo della sua esperienza biografica. È dunque impossibile mantenere la vita dell'autrice separata dalle sue opere, poiché essa è la materia prima da modellare per costruire il mondo letterario mülleriano. L'esperienza dell'oppressione sotto la dittatura di Ceaușescu e, in particolare, la traumatica esperienza degli interrogatori e la persecuzione da parte della *Securitate* hanno lasciato il segno su una scrittura frammentaria, sincopata ed estremamente ermetica. Il «codice di sopravvivenza» di cui Müller fa uso è un linguaggio evocativo che non vuole rifugiarsi in un mondo fantastico e completamente irreali, piuttosto, basandosi su fatti reali, vuole costruire un mondo che rispecchi la sua personalissima «percezione» di esso. Non è *fiction*, infatti, ciò che viene trattato nelle sue opere, ma *autofiction*. La «percezione inventata» («*erfundene Wahrnehmung*») è ciò che permette all'autrice di «modificare la realtà», inserendo tratti surreali in situazioni che provocano un forte *shock* emotivo. Ecco, dunque, che le spaventose rocce inanimate di un quadro diventano, per Müller bambina, cetrioli marci e minacciosi, la sensazione del senso di colpa provato nel vedere un rapporto extraconiugale del padre diventa un odore, l'«odore di pere marce». La «percezione inventata» del mondo cambia a seconda dell'età, tuttavia non scompare. Ogni età percepisce la realtà circostante in modo differente e, per mezzo di emozioni forti, quali *in primis* la paura (*Angst*), viene sempre percepita una «seconda dimensione» di ogni situazione, ma anche di ogni oggetto o persona, il «lato nascosto» che si fa visibile al lettore solo attraverso gli occhi e la «*erfundene Wahrnehmung*» dell'autrice.

Dal momento che lo sguardo è il mezzo principale per scorgere il mondo circostante, le immagini non possono che rappresentare strumenti base per la costruzione delle opere mülleriane. Disticcate in diverse forme, esse appaiono sia nei testi-*collage* dell'autrice, sia nei testi in prosa. Entrambe le tipologie sono considerate «iconotesti» in senso lato, ovvero, prodotti letterari che coniugano una dimensione testuale a una dimensione visuale. Nello specifico si è visto come i *collage* possano rappresentare meglio gli «iconotesti» *stricto sensu* nell'accezione a essi data da Cometa e Wagner, mentre i testi

in prosa ben si rapportano alla concezione di «iconismi». Per dirla con Louvel, i testi in prosa sono investiti di un basso livello di saturazione pittorica, poiché in essi manca il rapporto diretto con dipinti, pur tuttavia presentando procedimenti ecfrastici e legati all'ipotiposi.

Nella più ampia tradizione letteraria tedesca moderna e contemporanea, le opere di Müller si inseriscono in due tendenze prettamente novecentesche. La prima è quella sperimentale, in cui il rapportarsi del testo con le immagini diventa sintomo di un'incapacità da parte del linguaggio di esprimere l'inesprimibile. Laddove infatti si fa forte la presenza della «frase taciuta» è presente un'immagine: si è visto l'esempio della visione delle calze bagnate di sangue nel racconto *Drosselnacht*, dove il testo della cartolina militare, taciuto al lettore, viene sostituito con l'immagine delle calze insanguinate, simbolo della morte del figlio Martin. L'immagine ha valore universale, va oltre le singole lingue. Nonostante ogni lingua «veda il mondo diversamente», ciò che l'occhio scorge rimane sempre immutato. La sfida, per Müller, è quella di rappresentare testualmente, in un susseguirsi di frasi, tutto quello che lo sguardo umano riesce a cogliere, quasi simultaneamente. Ed è la simultaneità dello sguardo che rende il linguaggio dell'autrice paratattico e sincopato, costituito il più delle volte da un susseguirsi di frasi coordinate senza un apparente collegamento. Si pensi al testo della cartolina nr. 18 di *Der Wächter nimmt seinen Kamm*, che rappresenta testualmente la cadenza marciante delle *silhouette* attraverso una serie di semplici frasi principali che poco hanno a che fare le une con le altre. La combinazione di parole e immagini si inserisce in un filone sperimentale prettamente novecentesco, che tuttavia trova una sua origine nel Romanticismo tedesco, quando la convergenza di diverse arti si contrapponeva alla purezza formale neoclassica. Confrontando le opere di Müller indagate nell'ultimo capitolo di questo lavoro con gli esperimenti visivo-letterari novecenteschi di Weiss, Sebald e Schmidt, si possono facilmente enucleare elementi comuni, pur rimanendo entro i confini delle singole esperienze personali. Uno di questi è la forte corrispondenza che lega l'opera alla vita dell'autore: l'esperienza nazista grava pesantemente sulle opere dei tre, seppure assumendo modalità e forme letterarie completamente differenti. Sebald, essendo nato nel 1944, è stato testimone indiretto degli orrori dell'Olocausto, giunti a lui anche tramite la testimonianza attiva e la partecipazione del padre alla *Wehrmacht*; Weiss è stato vittima diretta della macchina nazista, costretto

a fuggire per non essere imprigionato nei campi di concentramento; Schmidt ha vissuto ed è stato costretto a prestare servizio militare durante il dodicennio nero. Queste diverse esperienze si riflettono nelle produzioni letterarie dei tre autori: per Weiss attraverso la negazione di una lingua, quella tedesca, che risulta essere depravata dal meschino utilizzo propagandistico che il partito nazista ne fa e che si ripercuote in una pregnante esperienza figurativa, per Sebald e Schmidt attraverso un lavoro sulla rimemorazione, che vede nelle opere del primo l'utilizzo di immagini fotografiche che minano lo status oggettivo delle immagini, in quelle del secondo l'elaborazione di testi che vogliono riprodurre ciò che avviene nella mente dell'individuo durante il processo del ricordo. Anche Müller lavora con i ricordi e con le proprie esperienze di vita sotto la dittatura di Ceaușescu, sperimentando con un linguaggio che coniuga tre sistemi linguistici differenti: il rumeno, il tedesco e il dialetto di Nytyzdorf. Giocando con le potenzialità di ognuno di questi sistemi linguistici, Müller utilizza termini appartenenti al campo semantico della visualità per innervare un mezzo espressivo ibrido che si avvicina, a tratti, alle poesie sperimentali dadaiste, considerate *Gesamtkunstwerke*. Infatti, molti testi dell'autrice vengono letti e interpretati dalla sua propria voce in *videoclip* facilmente reperibili nel *web* e audiolibri, il che sfocia, soprattutto per quanto riguarda i *collage*, in un forte sperimentalismo che mette a confronto l'apparente anonimia e impersonalità delle opere, le quali attraverso i ritagli di giornale non sono altro che rielaborazioni di materiale già esistente, con la forte personalizzazione della voce di Müller stessa, che riproduce sapientemente pause e silenzi laddove la punteggiatura non ricorre in aiuto. La lettura dei *collage* sottolinea, inoltre, la frammentarietà dell'opera, attraverso la cadenza su ogni singolo termine, come a sottolinearne l'unicità e l'autonomia. Dopotutto, come Müller stessa sostiene, ogni «termine» a tratti diventa quasi indipendente dal resto del testo: «jedes Wort ist ein anderer Gegenstand, vielleicht sogar ein Individuum».²⁹⁶ La materialità con cui Müller tratta le sue parole si avvicina a quello che Hartung ritiene essere l'elemento sperimentale per eccellenza: la *Wertindifferenz gegen dem Stoff*, a favore di un rinnovato interesse nei confronti della forma e del materiale linguistico.

²⁹⁶ Müller (2016), p. 226; trad. it. Müller (2015), p. 197: «ogni parola è un oggetto diverso, forse addirittura un individuo»

La seconda tendenza novecentesca da cui Müller non può sottrarsi è quella della letteratura “*nach Auschwitz*”. Se, secondo la provocazione adorniana, scrivere poesia «dopo» ovvero «riguardo» *Auschwitz* risulta essere un atto di barbarie, molte opere testimoniano proprio la necessità degli scrittori di mettere in letteratura le personali esperienze vissute durante il periodo nazista. Müller, seppur vivendo un’altra dittatura, in un’altra nazione e in un differente periodo storico, è duplicemente vicina alla letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L’essere parte di una schiatta di nazisti le inculca quel senso di colpa nei confronti delle vittime del nazismo tipico della seconda generazione di scrittori successivi alla caduta del Terzo Reich, ovvero coloro che hanno assunto una posizione decisamente polemica nei confronti della *Vätergeneration* (la generazione dei padri).²⁹⁷ La figura paterna, si ritrova, negli scritti dell’autrice, in numerose riflessioni saggistiche che parlano di un padre – nazista – amato e odiato allo stesso tempo, nonché nei numerosi riferimenti allo scrittore Paul Celan, i cui genitori morirono per mano nazista. Come Elena Agazzi saggiamente ha messo in luce collegando lo schema linguistico di Harald Weinrich riguardo all’utilizzo dei verbi modali del tedesco nella «trasmissione del significato dell’atto del dimenticare»,²⁹⁸ con ognuna delle tre generazioni di scrittori del secondo dopoguerra, si può ben individuare nell’enunciato relativo alla seconda generazione l’impossibilità di Müller di dimenticare il passato: «*Ich könnte das nicht vergessen, auch wenn ich es wollte*» («non potrei dimenticarmi di questo fatto, neppure se lo volessi»).²⁹⁹ Müller non solo è impossibilitata a «dimenticare» i crimini che dominano il passato nazista del padre, ma anche, e forse soprattutto, non può dimenticare le oppressioni subite in quanto vittima della dittatura di Ceaușescu. L’esperienza delle persecuzioni, degli spionaggi, degli interrogatori, la paura con cui è costretta a convivere nella Romania comunista portano le sue opere a un immediato confronto con quelle appartenenti alla *Zeugnisliteratur*. La necessità di mettere per iscritto la propria esperienza personale, sottraendola alla generalizzazione storica e investendola di elementi surreali, frutto di una percezione del mondo dominata dallo stato di paura, sposta lo *status* dell’autrice stessa dall’essere figlia di carnefici all’essere

²⁹⁷ Agazzi (2003), p. 120

²⁹⁸ Weinrich, H. (1997)

²⁹⁹ Agazzi (2003), p. 14

vittima, permettendo così di condividere momenti e riflessioni con ben due tipologie di scrittori tedeschi del secondo dopoguerra: i «sopravvissuti» alla persecuzione, il cui scopo primario è testimoniare per non dimenticare, ma anche rielaborare un'esperienza tanto tragica quanto lo è stata la detenzione nei *Lager* e la persecuzione nazista – o comunista – e gli esponenti della «seconda generazione». Questo interessante *status* le permette di eludere lo stile diaristico e crudo dei testimoni diretti e di «poeticizzare» i suoi testi, arricchendoli di elementi finzionali e surreali, nonché di ironia e metaforicità.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI HERTA MÜLLER

OPERE SAGGISTICHE E DI NARRATIVA:

Müller, H. (1984): *Drückender Tango. Erzählungen*, Bukarest: Kriterion

Müller, H. (1986): *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt. Eine Erzählung*, Berlin: Rotbuch; trad. it. di Margherita Carbonaro (2014), *L'uomo è un grande fagiano nel mondo*, Milano: Feltrinelli

Müller, H. (1987): *Barfußiger Februar. Prosa*, Berlin: Rotbuch

Müller, H. (1989): *Reisende auf einem Bein*, München: Carl Hanser Verlag; trad. it. di Lidia Castellani (2010), *In viaggio su una gamba sola*, Venezia: Marsilio

Müller, H. (1991): *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin: Rotbuch

Müller, H. (1992a): *Der Fuchs war damals schon der Jäger. Roman*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Müller, H. (1992b): *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt

Müller, H. (1994): *Herztier. Roman*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt; trad. it. di Alessandra Henke (2008), *Il paese dalle prugne verdi*, Rovereto: Keller

Müller, H. (1996): *In der Falle*, Göttingen: Wallstein Verlag; trad. it. di Federica Venier (2010), *In trappola*, Palermo: Sellerio

Müller, H. (1997): *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt; trad. it. di Margherita Carbonaro (2011), *Oggi avrei preferito non incontrarmi*, Milano: Feltrinelli

Müller, H. (1999): *Der fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne*, Göttingen: Wallstein

Müller, H. (2001): *Heimat ist das was gesprochen wird*, Merzi: Gollenstein Verlag

Müller, H. (2009a): *Atemschaukel*, München: Hanser Verlag; trad. it. di Margherita Carbonaro (2010), *L'altalena del respiro*, Milano: Feltrinelli

Müller, H. (2009b): *Cristina und ihre Attrappe oder was (nicht) in den Akten der Securitate steht*, Göttingen: Wallstein

Müller, H. (2009c): *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch (I ed. 2003) trad. it. di Fabrizio Cambi (2010), *Il re s'inchina e uccide*, Rovereto: Keller; (2012), *Il fiore rosso e il bastone*, Rovereto: Keller

Müller, H. (2011): *Niederungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch (I ed. 1982); trad. it. di Fabrizio Rondolino e Margherita Carbonaro (2013), *Bassure*, Milano: Feltrinelli

Müller, H. (2013): *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch (I ed. 2011); trad. it. di Margherita Carbonaro (2012), *La paura non può dormire. Riflessioni sulla violenza del secolo scorso*, Milano: Feltrinelli

Müller, H. (2015a): "Die Wörter bleiben an mir hängen", in Müller, H.; Lendle, J. (hrsg.) *Akzente*, 3/2015, pp. 17-19

Müller, H. (2015b): *Hunger und Seide. Essays*, München: Carl Hanser Verlag (I ed. 1995)

Müller, H. (2016): *Mein Vaterland war ein Apflekern*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch (I ed. 2014); trad. it. di Margherita Carbonaro (2015), *La mia patria era un seme di mela*, Milano: Feltrinelli

COLLAGE:

Müller, H. (1993): *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Müller, H. (2000): *Im Haarknote wohnt eine Dame*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Müller, H. (2005a): *Die blassen Herren mit den Mokattassen*, München: Hanser Verlag

Müller, H. (2005b): *Este sau nu este Ion*, Iasi: Editura Polirom

Müller, H. (2012): *Vater telefoniert mit den Fliegen*, München: Hanser Verlag

LETTERATURA CRITICA

Addison, J. (1712): "The Pleasure of Imagination, VI", in *The Spectator*, no. 416, June 27. 1712

Adorno, T. W. (1966), *Wagner – Mahler. Due studi*, Torino: Einaudi

Adorno, T.W. (1976), "«Einbahnstraße» di Benjamin", in *Nuova Corrente*, 71, 1976, pp. 303-309 [I ed. 1955]; orig.: Adorno, T.W. (1984), "Benjamins «Einbahnstraße»", in *Gesammelte Schriften 11, Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (I ed. 1974), pp. 680-685

Agazzi, E. (2012): W.G. Sebald: *in difesa dell'uomo*, Firenze: Le Lettere

Agazzi, E. (2016): "Dalla prosa di memoria al testo illustrato: W.G. Sebald, Daniel Mendelsohn e Alain de Botton", in Piazza, M.; Guindani, S. (a cura di), *Effetti di verità. Documenti e immagini tra storia e finzione*, Roma: Roma Tre Press, pp. 81-97

Barthes, R. (1988): *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino: Einaudi [I ed. 1968]

Benjamin, W. (1991): „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, in Idem, *Gesammelte Schriften*, vol. IV, herausg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 235-304; tr. it. “Infanzia berlinese intorno al millenovecento”, in Idem, *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, Torino: Einaudi, 2003, pp. 358-421

Bocci, L. (2010): “La lingua del corpo”, in G.-A. Goldschmidt, *La linea di Fuga*, a cura di Laura Bocci

Bock, T. (2003): “«tuffm im zimbrabim»: Dadas lärmendes Gesamtkunstwerk”, in *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, Band: 83, Jahr 2003, Heft 8-9, pp. 41-44

Bolpagni, P. (2011), “La questione del *Gesamtkunstwerk* dai primi Romantici a Wagner”, in *De Musica*, anno 2011, XV, pp. 1-11

Borso, D. (2016): “Commentario”, in *I profughi*, Macerata: Quodlibet, pp. 97-104

Bozzi, P. (2005): *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH

Bozzi, P. (2006): “Irene in den Städten. Nomadische Subjektivität im Werk Herta Müllers”, in *Temeswarer Beiträge für Germanistik*, 5, p. 185-202

Bozzi, P. (2017): “Autofiktionalität”, in N. O. Eke, *Herta Müller – Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, Springer – Verlag GmbH, pp. 158 – 167

Calzoni, R. (2010): “Das „Experiment“ in der Literatur. Eine Einleitung”, in Calzoni, R.; Salgaro, M., *Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment*, pp. 11-28

Calzoni, R. (2013): *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)*, Roma: Carocci

Calzoni, R; Rossi, F. (2016) (a cura di), “*Denkbilder*, «Thought-Images» in 20th-Century German Prose», *Odradek, Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories*, vol. II, 2016

Calzoni, R.; Salgaro, M. (2010) (a cura di): *Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Calzoni, R; Sirtori, M. (2013) (a cura di): *Ecfrasi musicali. Parola e suono nel Romanticismo europeo*, Bergamo: Bergamo University Press

Cappellotto, A. (2010), “Metafore del trauma nell’iconografia di Peter Weiss”, in *Elephant&Castle*, n. 2, anno 2010, pp. 5-32

Cogliatore, R. (2012): *Storie dipinte, gli ex-voto di Dino Buzzati*, Palermo: Edizioni di passaggio, pp. 23-42

Colonna, V. (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris: Tristram

Cometa, M. (2005): “Letteratura e arti figurative. Un catalogo”, in *Contemporanea. Rivista sulla letteratura e sulla comunicazione*, num. 3/2005, pp. 15-29

Cometa, M. (2010): *Studi culturali*, Roma: Carocci

Cometa, M. (2011): “Fototesti. Per una tipologia dell’iconotesto in letteratura”, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 63-101

Cometa, M. (2012): *La scrittura delle immagini*, Milano: Cortina

Cometa, M. (2014): “Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”, in Cometa, M.; Mariscalco, D. (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata: Quodlibet Studio

Cometa, M.; Cogliatore, R. Mazzara, F. (2004): *Dizionario degli studi culturali*, Roma: Meltemi

Cometa, M.; Montandon, A. (2009): *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*, Palermo: :duepunti edizioni

Dahlhaus, C. (1983), *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Fiesole: Discanto

Darrieussecq, M. (1996): “L’autofiction, un genre pas sérieux”, in *Poétique* 27, pp. 367-380

Dobat, K-D. (1984): *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen, Niemeyer

Dunkel, A. (2017): “Collagen”, in N. O. Eke, *Herta Müller – Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, Springer – Verlag GmbH, pp. 71 – 78

Eddy, B. D. (1999): „Die Schule der Angst: Gespräch mit Herta Müller“, den 14. April 1998, in *The German Quarterly*, Vol. 72, n. 4, (Autumn 1999), pp. 329-339

Eddy, B. D. (2013): „A Mutilated Fox Fur: Examining the Contexts of Herta Müller’s Imagery in *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in B. Haines, L. Marven, *Herta Müller*, Oxford: Oxford University Press, pp. 84-98

Finger, A. (2006): *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Frankenfeld, C. (2017): “Rumäniendeutsche Literatur”, in N. O. Eke, *Herta Müller – Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, Springer – Verlag GmbH, pp. 137-44

Garavelli, B. M. (2010): *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Bari: Editori Laterza

Genette, G. (1991): *Fiction et diction*, Paris: Seuil

Growe, U. (1997): “Das Nicht-Sagbare schreiben im “Überdruß der Münze die auf den Lippen wächst. Über Herta Müllers *Der Wächter nimmt seinen Kamm*”, in

Köhnen, R. (Hrg), *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 95-107

Hartung, H. (1975): *Experimentelle Literatur und Konkrete Poesie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Haupt-Cucuiu, H. (2011): *Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers „Diskurs des Alleinseins“ und seine Wurzeln*, Hamburg: IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft

Heffernan, J. A. W. (1991), “Ekphrasis and Representation”, in *New Literary History*, 22, 2, pp. 297-316

Heißenbüttel, H. (1970): *Über Literatur. Aufsätze*, München: Deutscher Taschenbuch (I ed. 1966)

Helbig, A. (2007): *Der eigene Ton: Gespräche mit Dichtern*, Leipzig: Edition Erata

Marven, L. (2013): “„So fremd war das Gebilde“: The Interaction between Visual and Verbal in Haines, B.; Marven, L., *Herta Müller*, Oxford: Oxford University Press, pp. 135-152

Hirsch, M. (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press

Hofmann, M.; Rector, M.; Vogt, J. (hrsg.), *Peter Weiss Jahrbuch*, anno 2005, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag

Höhne, S. (2017): “Vom Vertrag von Trianon bis zum Sturz Ceaușescu. Rumänien im 20. Jahrhundert”, in N. O. Eke, *Herta Müller – Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, Springer – Verlag GmbH, pp. 108-117.

Horstkotte, S. (2008): “Photo-Text Topographies: Photography and Representation of Space in W.G. Sebald and Monika Maron”, in *Poetics Today*, 29/1 (2008), pp. 29-78

Huyssen, A. (2007): “Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces”, in *PMLA*, vol. 122, num. 1, pp. 27-42

Ivanovic, C. (2005): “Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss”, in *Peter Weiss Jahrbuch*, Band 14, Jahr 2005

Ivasca, R. (2014): „Herta Müller. History told through Ekphrasis”, in *Annals of the University din Oradea, History-Archeology Series*, Vol. XXIV, pp.153-163

Jaspers, K. (1946): *Die Schuldfrage*, Heidelberg: Verlag Lambert Schneider; trad. it. A cura di A. Pinotti (1996), *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Milano: Raffaello Cortina Editore

Jones, E. H. (2010): “Autofiction: A brief History of a Neologism”, in R. Bradford, *Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature*, Eastbourne: Palgrave Macmillan, pp. 174-184

Kafka, F. (2007), “Der Bau”, in *Sämtliche Erzählungen*, Köln: Anaconda Verlag, pp. 564-607; trad. it. Di L. Coppè; G. Raio (2015): *La metamorfosi e altri racconti*, Milano: Mondadori (I ed. 1994)

Kennedy, G.A. (1977) (a cura di), *Progymnasmata. Greek Textbook of Prose Composition and Rethoric*, Atlanta: Society of Biblical Literature

Lejeune, P. (1986): *Il patto autobiografico*, Bologna: Il Mulino (I ed. 1975)

Lessing, G. E. (2016): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin: Hoffenberg (I ed. 1766)

Louvel, L. (2011): *Poetics of the Iconotext*, Farnham: Ashgate

Mansfield, K. (1981): *Selected Stories*, Oxford: Oxford University Press

McGowan, M. (2017): „Reisende auf einem Bein“, in N. O. Eke, *Herta Müller – Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, Springer – Verlag GmbH, pp. 25-30.

Mitchell, W. J. T. (1987): *Iconology. Image, Text, Ideology*, London: Chicago University Press (I ed. 1986)

Mittner, L. (1960): *La letteratura tedesca del Novecento*, Torino: Einaudi

Müller, J. (2014): *Sprachakt. Herta Müllers literarischer Darstellungsstil*, Köln, Weimare, Wien: Böhlau Verlag

Müller, J. (2017): “Frühe Prosa”, in N. O. Eke, *Herta Müller – Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, Springer – Verlag GmbH, pp. 14-24

Novalis (1983): *Schriften*, Kuckhohn, P.; Samuel, R. (a cura di), Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer

Ribatti, N. (2009): “Il ritorno del represso. Qualche considerazione su testo e immagine in *Schwindel. Gefühle* di W.G. Sebald”, in *Aisthesis – pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, anno II, n. 2, pp. 51-75

Ribatti, N. (2014): “Lo sguardo e la lettera. Retoriche iconotestuali in W.G. Sebald e Monika Maron”, in *Between*, vol. IV, n. 7 (Maggio 2014), pp. 1-19

Richter, G. (2007): *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflection from Damaged Life*, Stanford: Stanford University Press (I ed. 1967)

Savietto, V. (2013): “Johannes Kreisler: modulazioni fra letteratura e musica. Un'analisi intermediale, in Calzoni R., Sirtori M., *Ecfrasi musicali*, pp. 43-57

Schelgel, W.; Schlegel, A. (2009): *Athenaeum: 1798-1800 : la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Cusatelli, G.; Agazzi, E.; Mazza, D.; Lio, E. (a cura di), Milano: Bompiani

Schenk, K. (2016): „Experimentelle Poesie und interkulturelle Schreibweise am Beispiel von Herta Müller”, in Schenk, K.; Hultsch, A.; Stasková, A. (Hrg.), *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa, Texte-Kontexte-Material-Raum*, Göttingen: V&R unipress

Schiavoni, G. (2006), “«Un pensiero in forma di passage». Dai frammenti di vita weimeriana ai segnali della rivolta”, in W. Benjamin, *Strada a senso unico*, Torino: Einaudi, pp. IX-XXXIII

Schmidt, A. (1955): “Berechnungen I”, in *Texte und Zeichen*, 1955/1

Schmidt, A. (2015): *Seelandschaft mit Pocahontas, Die Umsiedler*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (I ed. 1959); trad. it. di Dario Borso (2016), *I profughi*, Macerata: Quodlibet

Schmidt, W. G. (2011): “Was ist ein «Gesamtkunstwerk»? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs”, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 68, Jahrg. H. 2 (2011), pp. 157-179

Schmidz-Emans, M. (2008), *Introduzione alla letteratura del Romanticismo*, Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria

Scuderi, V. (2008): “La poesia sperimentale contemporanea e il problema del canone”, in BAIG, I maggio 2008, pp. 75-77

Sievers, W. (2013): “Eastward Bound: Herta Müller’s International Reception”, in B. Haines, L. Marven, *Herta Müller*, Oxford: Oxford University Press, pp. 172-189

Venier, F. (2010): “E niente letteratura”, in H. Müller, *In trappola*, Palermo: Sellerio editore, pp. 9 – 16

Vezzoli, S (2017): “Ripetizioni e stile formulare in *Drosselnacht* di Herta Müller”, in Calzoni, R. (a cura di) *La circolazione del sapere nei processi traduttivi della lingua letteraria tedesca*, Milano: Mimesis, pp. 185-201

Vezzoli, S. (2016): “Herta Müller: una poetica del *Denkbild*?” in Calzoni, R.; Rossi, F. (a cura di), “*Denkbilder*, «Thought-Images» in 20th-Century German Prose», pp. 514-534

Wagner, P. (1995): *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London: Reaktion Books

Wagner, P. (1996) (a cura di): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York: Walter de Gruyter

Wagner, R. (1872): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. III, Leipzig: E.W. Fritzsche, p. 159

Wagner, R. (1983), *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano: Rizzoli [I ed. 1850]

Weiss, P. (2016): *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (I ed. 1964)

Weisstein, U. (hrsg.) (1992): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Erich Schmidt Verlag

Wichner, E. (1992): *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien, Texte der Aktionsgruppe Banat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Zipfel, F. (2009): "Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität", in S. Winko, F. Jannidis, G. Lauer, *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin, New York: De Gruyter, pp. 285-314.

Weinrich, H. (1997): *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C.H. Beck

SITOGRAFIA

<http://www.planetlyrik.de/herta-muller-der-wachter-nimmt-seinen-kamm/2013/05/>, ultima consultazione: 17 settembre 2018

https://d.repubblica.it/attualita/2015/04/11/news/herta_muller_nobel_letteratura_intervista_storia-2558262/, ultima consultazione: 17 settembre 2018

https://www.duden.de/rechtschreibung/Loch_Oeffnung_Raum, ultima consultazione: 17 settembre 2018

http://www.fabiograsso.eu/pdf/pdf_kreisl.pdf, ultima consultazione: 17 settembre 2018